

1er Seminario sobre el

Mar



Actas del Primer Seminario sobre el Mar
Tema: El mar en la mitología y la literatura
2-6 de septiembre de 1991
Mayagüez, Puerto Rico

Tabla de Contenido

Presentación	iv
Proemio a una Hermenéutica de la Mar en la Poesía de Unamuno..... Michele Pallottini	1
El Mar, la Fuente, el Espejo: las Obsesiones Duplicantes de Carlos Fuentes..... Waded Cruzado	22
Oceano Nox: Victor Hugo and the Primeval Soup	30
Pierre Etienne Cudmore	
El Mar en la Asturias Mitológica, Legendaria y Popular..... Modesto González Cobas, M ^a Teresa Cristina García Alvarez	41
"El Mar: Símbolo que se Construye y se Desconstruye en..... 'El Otoño del Patriarca' de Gabriel García Márquez" Magda Graniela	62
Mar y Mito en la Poesía de Rosalía de Castro	69
Angel Manuel Aguirre	
Poesía y Mediterraneidad	80
Antonio Porpetta	
El Motivo del Mar en dos Cuentos de Gabriel García Márquez:	89
"El mar del tiempo perdido" y "El ahogado más hermoso del mundo" Carmen Ivette Pérez Marín	
El Mar y el Amor en las Cantigas de la Tradición Galaico-Portuguesa	99
Manuel Figueroa-Meléndez	
"Alone on a Wide Wide Sea:" <i>The Rime of the Ancient Mariner and</i>	110
<i>Coleridge's Vision of Evil</i> Nandita Batra	
El Uso Mitológico del Mar en Unamuno	119
José Luis Abellán	

La Presencia del Mar en Dos Cantigas de Amigo	128
Matilde Albert Robatto	
El Mar: Espacio Poético y Espacio Vital en <i>El Libro de las Apologías</i>	136
de Evaristo Ribera Chevremont	
Maria-Teresa Bertelloni	
Between Science and Fiction: Nature in Edgar Allan Poe's Sea Stories	143
Roberta Orlandini	

Presentación

La cooperación interdisciplinaria entre el Programa Sea Grant y el Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, comenzó en la primavera de 1983 cuando la Sociedad Internacional para la Fenomenología y la Literatura, afiliada al Instituto Mundial de Fenomenología (Boston, USA) realizó en este Recinto su reunión anual con un congreso sobre el mar.

En aquella ocasión el tema del mar fue tratado desde la perspectiva filosófica de carácter fenomenológico, aún cuando se estudió la obra de algún poeta o pintor.

De aquel congreso surgió una publicación de *Analecta Husserliana* que recogió los trabajos más significativos presentados en el congreso mismo.

La presente publicación reúne los trabajos presentados en el Primer Seminario sobre el mar, auspiciado nuevamente por el Programa Sea Grant y el Departamento de Humanidades, cuyo tema fue: "El mar en la mitología y la literatura".

La idea principal del Seminario fue dirigir la investigación hacia el tema del mar desde la óptica mitológico-literaria teniendo en cuenta el hecho fundamental de que el vivir en una geografía marina fundamenta una visión del mundo que se distingue de la visión de los pueblos continentales.

En efecto, el mar en los pueblos marinos, cumple la función de horizonte en el preciso sentido de la interpretación del concepto por el fenomenólogo Helmut Kuhn, es decir, como "límite de la totalidad de las cosas dadas y, a la vez, como lo que las constituye en cuanto todo". Además ese horizonte puede calificarse como existencial en cuanto es aquello que limita y al mismo tiempo hace posible la existencia de aquellos pueblos que reciben del mar su definición característica.

El mar, además de aparecer como elemento recurrente en muchas mitologías, como la céltica, la bíblica y la maorí por ejemplo, tiene un enorme significado simbólico no sólo, como se ha dicho, como "dinámica de la vida" sino también como "infinito elemento áqueo, el flujo de la vida que se precipita como cascada de una roca hacia otra con la ebriedad del vuelo y el desasosiego de la caída", como dice Giorgio Colli en la introducción del primer volumen de *La Sabiduría Griega*. El mar es el símbolo de la totalidad e incluso el de la vivencia de esa totalidad que todos hemos sentido cuando nos hemos sumergido en el azul, perdidos, como suele decirse, entre mar y cielo.

El elemento áqueo - mar, lago, río, lluvia - es y ha sido siempre un elemento de honda sugerencia poética porque apunta a la bipolaridad agua-tierra, vida-muerte, apariencia-realidad, que constituye el eje estructural de muchos mitos occidentales y orientales, todos ellos ligados a la idea intrínsecamente contradictoria de destrucción-purificación y como ejemplos bastan el diluvio bíblico y el bautismo.

Para los pueblos marinos el mar presenta con toda claridad esa doble y contrastante dimensión: en la calma es la vida y su posibilidad, en la tempestad y en la furia es la muerte y su posibilidad, más tenebrosa y angustiosa que la muerte misma. No acaso los pueblos de pescadores cuya vida era, antiguamente, limitada externa e internamente por el mar, fueron pueblos tristes, trágicos osaría decir. En vez de elevarse al cielo como en las gentes de las montañas, sus miradas escudriñan y se pierden en las profundidades del mar, único dador de vida pero también dispensador indomable de la desgracia y de la muerte.

Más el mar no fascina únicamente a los que han nacido a sus orillas, a los poetas y a los hombres que escucharon desde niños su voz en las conchas marinas, fascina también a los que por no tenerlo lo buscan y lo presienten.

Los escritos de esta publicación exploran el mar desde la mitología a la poesía en los cuentos y las obras de Europa y América y abarcan géneros sin agotar el tema pero revelando la sugestiva presencia del mar desde perspectivas diferentes.

Deseamos agradecer en primer lugar al Dr. Manuel L. Hernández Avila, Director del Programa Sea Grant, no sólo por su cooperación constante sino sobre todo por su apoyo entusiasta sin el cual el seminario no podría haberse realizado.

Deseamos también recordar con gratitud la inteligente labor de la Srta. Laura Cotte, Coordinadora de Comunicaciones, por sus consejos y acertadas sugerencias en la organización y programación del Seminario; el pulcro trabajo y la dedicación de la Sra. Maritza Más en el trabajo secretarial, la colaboración desinteresada del Sr. Carlos Cardona en la atención a los visitantes, de las Sras. Mariblanca Agüet y Laura Acosta por su trabajo eficiente en la parte administrativa de la organización de la actividad.

Agradecemos la cooperación y el apoyo del Dr. Alejandro Ruiz Acevedo, Rector del R.U.M., de la Dra. Olga Hernández, Decana de la Facultad de Artes y Ciencias, del Dr. Juan González Lagoa, Decano de Investigación, del Dr. Héctor Huyke, Director del Departamento de Humanidades y de la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.



Maria-Teresa Bertelloni, Ph.D.
Directora del Seminario

Proemio a una hermenéutica de la mar en la poesía de Unamuno

"Hay hombres que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto como en todo".

(Antonio Machado)

"En compañía de Fray Luis de León y de don Miguel de Unamuno, no se está mal".

(Dámaso Alonso)

Michele Pallottini
Universidad de Parma
Italia

El infinito océano, el tiempo todo, la eternidad. La muerte. "¿Fue lo que fue? ¿Quién sabe?"¹ Sueño es la vida. "¿En el regazo del mar queda de la nave que lo surcó huella?"² Durante años continuó Unamuno escribiendo "el mar". Rara vez decía "la mar". El destierro en Fuerteventura modificaría su costumbre. Suele repetirse que "el mar", en masculino, pertenece al habla de los de tierra adentro³. ¿Por qué? No sirve a gran cosa la advertencia mientras no destaquemos que "hombre de tierra adentro" significa un modo de concebir la vida a raíz de la feminidad materna de la Tierra, opuesta a la paternidad generadora que es atributo de Dios, Espíritu del Cielo.⁴ Para el antiguo ibero de la meseta, para los caballeros del rey cristiano en la Edad Media, y para el propio Unamuno en Salamanca, "el mar", fuera de la Madre Tierra, no podía menos que ser lo extraño a las vicisitudes diarias del hombre. Y como el mar tampoco era escenario acostumbrado de heroicas empresas, no fue objeto de atención en la literatura épica del primer romance castellano. "El juglar del Cid no se conmueve ante el Mediterráneo".⁵ Con razón se ha escrito que "Castilla no es tierra de cantores de mar".⁶ Por ello, resulta difícil aceptar al pie de la letra, la idea de quién ha manifestado que Don Quijote llevaba dentro "vocación marinera".⁷ El mundo hispánico ha ido tardando siglos en conocer la mar.⁸ También en los poemas juveniles de Unamuno, la visión marina es infrecuente. Pero cuando entra esa imagen en los versos, no tarda el lector en apreciar connotaciones metafísicas. "Hai Ben Yocdán sentado estaba un día/ del mar del infinito en la ribera. . ."⁹ Así empieza un soneto de 1900. La mar y el infinito. ¿Cuál de los dos es el vocablo metafórico, y cuál el metaforizado?¹⁰ Desde luego el texto nos propone un conjunto indudablemente simbólico, parecido al de Leopardi,¹¹ y en que la palabra mar suena como nombre de lo eterno, esto es: como forma expresiva del misterio¹² aterrador: "donde soñó su muerte disfrazada/ del

universo entero en cataclismo/ y huyendo al despertar, tocó la nada".¹³ Sin embargo, la aparición de la mar en *Poesías* (1907) y aún en páginas posteriores, es a menudo un episodio del contexto. La inteligencia imaginativa del autor: Seguía agarrándose al vientre telúrico de España.¹⁴ Casi terrestre, hecha de materia viva, fue su intuición de aquella mar del norte bañando el cuerpo sumergido de las rocas: "De mi tierra el mar bravío/ brisa a las montañas, / y ellas se duermen sintiendo/ mar en las entrañas".¹⁵ Silencio de llanuras dilatadas, inmensas, vibran en el espíritu divino que "sueña al hombre" "sobre el redondo pardo páramo tranquilo".¹⁶ "Duerme Dios" -decía el poeta- "y es un mar su respiro, mar de lumbre de alba";¹⁷ "profundo mar sin fondo y sin orilla"¹⁸ del eterno "que en sí reposa". Me quedé pensando en lo que había leído. Quise pensarlo a fondo, inútilmente. Y conforme lo intentaba, se me iban confundiendo las ideas en la lectura. Porque si la eternidad "es mar que en sí reposa", mientras que "Es un espejo corredor la vida", ¿cómo vamos a explicar que "lo que pasa y se olvida es un reflejo/de la celeste esfera que no muda?"¹⁹ Quiérase o no, un reflejo siempre será una imagen fiel de un original que se manifiesta en su propia imagen.²⁰ Y si ello es así, ¿puede el "río que corre", el tiempo del existir, parecerse a lo inmutable que es el "piélagos" de la eternidad?²¹ ¿De qué manera el pasar de nuestra conciencia por el espejo del ser, nos permite mantenernos en onda de esperanza? ¿Creyó realmente Unamuno que llegaría a alumbrar, no importa cómo ni cuándo, el hondón más profundo de este λόγος insondable, según el cual somos imperecedores, no obstante sea nuestro destino perecer? ¿Fue esperanza verdadera?²² Vagamos en mar de vida y de muerte.²³ Lo que la poesía no se preocupa de clarificarnos, no puede la crítica saberlo.

"El mar -anotó Ortega y Gasset parafraseando un escrito de Hegel- nos da una imagen de lo ilimitado e infinito, y al sentirse el hombre en él se anima al más allá sobre toda limitación". "El mar es el verdadero espíritu de la inquietud, que de su movimiento elemental pasa a las almas de sus moradores y hace del existir una permanente creación".²⁴ Por su proximidad a la poética de Unamuno,²⁵ las líneas de Ortega prestaron una buena ayuda a mis meditaciones. Parecían traer un mensaje escondido. Pero yo tardaba en descifrarlo. Y me quedé perplejo cuando se me ocurrió referir ese fragmento a una advertencia de Dámaso Alonso. Las palabras leídas en el texto de Ortega, a pesar de su vigor, iban dejando como un hueco en el medio, entre el filósofo y el lector. Muy otra es la fuerza emotiva que arrojan los versos de don Miguel. Algo debe tener un poeta, que no tiene un pensador. Creo que a lo largo de su vida, debió sentirse Dámaso Alonso multitud de veces en aquella situación de desapego ante las ideas en prosa. "Leemos un pensamiento profundo en una obra científica, y lo admiramos -decía él-, pero no nos conmovemos. Nuestra intuición es puramente intelectual, no afectiva, no imaginativa". "El pensamiento del filósofo puede abrir una sima a nuestros pies; el del poeta no nos abre los ojos al abismo, sino a la belleza del abismo..."²⁶ ¿Belleza de lo infernal, de lo insondable e incrompensible? Seguramente, si la palabra crea sugestión.²⁷ Donde hay poesía, siempre hay belleza. Lo que despierta atracción, es bello esencialmente; y mientras nos atrae, también nos abstrae de nuestro "yo" personal, regalándonos una breve felicidad.²⁸ Por este motivo, Unamuno escribió a Maragall que haciendo poesía, se consolaba.²⁹ Porque el consuelo lo da el poeta; nunca lo regala quien razona. Ninguna intuición entristece si traspone nuestra experiencia del mundo en un sentir que sobrepasa la experiencia racional del mundo. Alcanzó el poeta una profundidad vertiginosa al ver instantáneamente que el μέλος de la canción ahuyenta al espectro de la muerte.³⁰ La congoja del "¿qué será de mí?" frente a la mar que "devora nuestras vidas",³¹ se le dissipaba en el cielo de la poesía - "Soñé que subía,/ subía yo al cielo/ (...)/ En el cielo

inmenso./ en el cielo inmenso quedéme absorbido".³² en el azul debajo de las aguas: "¡oh, qué hermoso cielo veo en el abismo!"³³ Y si la idea de Océano era fuente de espanto, "su trágico cantar de maravillas",³⁴ entre brumas, al pie de Portugal,³⁵ volvía suave la melancolía. Supone efectivamente dos percepciones distintas de la vida humana, escribir que "El mar es el verdadero espíritu de la inquietud", y conmoverse en el alma recitando los versos de Antero de Quental, traducidos al castellano por el propio Unamuno: "Voces del mar, de los árboles, del viento/ (...) / juzgo igual al mío vuestro tormento".³⁶ Ha dicho un gran filólogo español que "El poeta no tiene en sí una visión del mundo ordenada en saber racional con su sistema de conocimientos, como los filósofos; ni siquiera necesita una visión totalista del mundo y de la vida (...), sino una visión personal de las cosas adecuada a este único momento (adecuada a la unidad emocional del momento), una intuición que no teme entrar en conflicto con otros modos disparejos de intuición en otras ocasiones".³⁷ Ese momento de fulgor maravilloso,³⁸ lo llamó don Miguel "Eternidad: instante",⁴⁰ queriendo decir, sin duda, que el instante creativo del *verbum* es irrepetible ("Si la palabra viva/repites otra vez es sólo un eco/ y en el eco se muere...")⁴¹. El en sí mismo fulgurante del espíritu vital, es lo que es, no lo que deviene y al devenir se muere. Dio prueba Amado Alonso de enorme agudeza crítica destacando el aspecto momentáneo de la intuición.⁴² Su atisbo literario enfoca perfectamente la personalidad poética de Unamuno en la elaboración del símbolo marino. El único modo de captar lo eterno requiere un esfuerzo imposible a la filosofía⁴³ porque la obliga a imaginar (y esto es lo que el filósofo no puede hacer) la esencia de un Tiempo que no es el tiempo del existir, sino un Tiempo-otro, siempre y absolutamente nuevo. Tampoco el poeta lo conoce, aunque lo presienta como vispera del Ser en la *muerte*, al fondo de la *mar* que nos funde a todos en "mágicas aguas de renacimiento".⁴⁴ Se oye decir de vez en cuando que "la poesía es el reverso de la filosofía, el mundo visto al fin del derecho".⁴⁵ ¿Es cierto eso de que el poeta ve el mundo a derechas? Yo me inclino a creer que lo imagina al revés.⁴⁶ El Abel Martín de Machado, indicó con una idéntica palabra dos perspectivas. Tan diversas son esas perspectivas, que el mundo cambia su conformación al verlo nosotros desde uno u otro punto de vista. Por variar de aspecto, según se le mira, el mundo humano no sería *lo que es*, sino *cómo aparece lo que hay*.⁴⁷ Si ello es así, todo estado de cosas real, se desvanece en otros posibles estados de cosas visuales. La realidad resultaría, por tanto, una consistencia inconsistente.⁴⁸ Con lo cual, ya andamos fuera de lógica. Y renunciando a los principios lógicos, entramos en una *imaginación* del mundo sin claridad racional. De modo que la visión poética va a consistir sustancialmente en el abandono de cualquier idea definitiva sobre el sentido de los hechos,⁴⁹ hasta el extremo de negar que exista una fundamentalidad interna de las cosas reales. Por la palabra es todo lo que es.⁵⁰ Queda por saber si es algo la palabra, si algo son las ideas. "Nube la Cultura o Helena, -escribió Unamuno- nube la Gloria o Dulcinea, ¿qué es qué? ¡Nubes la democracia y la libertad y nubes también el imperio y la disciplina! ¡Todo nube!"⁵¹ Incluso "La tierra firme, ¿no es nube también?"⁵² Quiso alertarnos don Miguel al mostrar que la terrenalidad de las cosas se refleja en la mar, símbolo de lo inconcreto. Si pensáramos como el poeta, pronto nos daríamos cuenta de que no hay un mundo fijo en su propia mismidad. Somos cada cual una ola de la vida: *βίος* que va siendo *θάλατος*. "Vivir es sólomente, vida mía,/ saber que se ha vivido".⁵³ Ahora quizás se entienda mejor por qué Unamuno solía acudir a las palabras de Shakespeare, cuando éste dijo que "estamos hechos de la madera misma de los sueños", y también al fragmento de Píndaro, según el cual no somos sueño, sino sueño de un sueño: "...olas/ del mar de la ilusión en que los seres/ sin rumbo bogan;/ donde se mecen, frágiles barquillas,/ las fugitivas formas".⁵⁴ No sé si me estoy equivocando en mi interpretación. Es muy arduo mantener el

norte navegando en la poesía de la mar en Unamuno: una poesía que es, a la vez, un pensamiento en torno a lo desconocido. Pero repárese en que lo desconocido no lo es porque sea irreal, sino porque es irracional. La razón le es necesaria al poeta como a cualquier hombre. Lo que no le basta para ser poeta, es la simple razón. Con ella tan sólo, no tiene luz bastante para hacer poesía. Prologando a *Teresa* de Unamuno, anotó Rubén Darío que ser "poeta es acercarse a las puertas del misterio, y volver de él con un vislumbre de lo desconocido en los ojos".⁵⁵ Una hermenéutica aceptable no puede divorciar lo afectivo y lo conceptual del texto poético. Así lo dijo Dámaso Alonso.⁵⁶ Estas páginas recogen la sugerencia. Por desgracia, los lectores somos normalmente gente limitada. Es raro que alguien esté a la altura de la obra de arte. Y aún más raro es conseguir que estalle el núcleo de la poesía. Conozco de antemano la dificultad. Porque aquí se trata de pensar poéticamente en el *más allá*.

Cuando comprendiéramos que las palabras literarias no se ajustan a ningún molde determinado,⁵⁷ y que es un esfuerzo vano cerrar la obra de arte,⁵⁸ dejaría de extrañarnos la oscilación de Unamuno entre la conceptuosidad del lenguaje ideativo⁵⁹ y el movimiento fluctuante del ensueño.⁶⁰ No le pidamos al poeta que conteste de forma clara a preguntas sin respuesta,⁶¹ ni al intelectual que nos dé contestaciones fundadas en conocimientos áridos.⁶² A los que solemos anteponer la razón a la vida, nos agrada la exactitud lógica del discurso. Y allí nos quedamos. Pero lo que el poeta piensa, es lo que él siente en su "radical soledad",⁶³ conforme va perdiéndose en las metáforas inconclusivas que compone. Por este motivo, los escritos poéticos de Unamuno, dan la sensación de que podrían seguir indefinidamente como un "poema inacabable".⁶⁴ Al crítico le corresponde hilvanar las intuiciones de la poesía en una contextura de experiencias significativas. Bastan, a veces, unos versos -por ejemplo, los que voy a recordar ahora- para percibir la energía lírica de la idea: "¡adiós, adiós! Así nos despedimos;/ de Dios vinimos, / vamos a Dios!"⁶⁵ Por el vericuetto de este fragmento, intentaré reincorporarme a la meditación de la mar unamuniana en que voy pensando aventurosamente. Tan clara como se nos presenta, la frase se convierte a ratos, en un concepto casi laberíntico. Al fin y al cabo, nos dijo Unamuno que el ir hacia una meta termina siendo una permanencia en el punto de partida. Ese atisbo de lo ilusorio que resulta el devenir, alumbró, en mi opinión la esencia de la mar fantástica del poeta. La marcha hacia el futuro, sólo sería vuelta al pretérito.⁶⁶ Nuestras categorías gramaticales no concuerdan con estas ideaciones, puesto que *ir-a* es un sintagma de valor contrario al *venir-de*. Si uno va y se mueve, por tanto, en dirección de otro sitio y de otro momento, percatándose acto seguido de que se encuentra donde estaba, ese ir del sujeto no ha pasado de ser, en definitiva, un movimiento de ida que era vuelta (o de vuelta que era ida).⁶⁷ Como si dijéramos que es un engaño la sucesión diacrónica de la existencia.⁶⁸ Un paso más, y deberá el poeta hundir sus imaginaciones en el espacio indimensional de la luz incandescente o de las tinieblas ciegas del Espíritu. "Cual tus olas pasamos los mortales" -escribió Unamuno rezando letanía a la mar.⁶⁹ Mortales porque pasamos. Y pasamos porque volvemos, como vuelve el oleaje a desaparecer en el Océano,⁷⁰ antes de surgir cada uno en su propio yo, y después de perderlo, como se pierden los ríos en la mar del morir.⁷¹ "Vienen y van los días, lentos o raudos,/ como tus olas, mar;/ vienen y van como las nubes vagas/ vienen y van".⁷² Días que son olas, que son nubes; venir que es un lento aparecer, e ir que es un rauda precipitar; lo mismo que vienen y van las olas, lo mismo que vienen y van las nubes. Nos brisa "el vaivén del tiempo oceáno";⁷³ estancia ondulante, mientras sueña el poeta en la mar que sueña su deseo de libertad allende el infinito:⁷⁴ "También tú, eterno esclavo mar, también tú sueñas/ y es tu vida

soñar;/ soñar el cielo que tu sueño ampara,/ ¡soñar la libertad!"⁷⁵ No más empieza el hombre a ensartar razonamientos, olvida que el vaivén eterno no es ningún viaje, sino un andar y desandar lo andado.⁷⁶ El simbolismo unamuniano es un heraldo negro de sabiduría antigua castellana: todo lo que nace, muere y se des-nace en la incesante permanencia de la muerte. No cambia la mar; así es ahora como en el principio, siempre igual: "*Cuna de la vida,/ tumba del olvido*"⁷⁷ Aprendió Unamuno en Byron la verdad de la "eterna niñez" marina: por donde anduvo Ulises, yendo de regreso a la isla de partida. Ontología poética: el fue, él es y el será, todo en uno, absorbe dentro de su universalidad unitaria, el tiempo instantáneo de las olas, el tiempo efímero del ser humano. En el indefinidamente ahora, coinciden el presente y el pasado con el futuro. Coinciden en el ser, pero ya no existen como estares. "Y los muertos nos llaman/ y nosotros llamamos a los muertos".⁷⁸ Las palabras *realidad, substancia, materia, causa, espacio, tiempo* gramatical (las mismas que el lingüista Benjamín L. Whorf denominaba "postulados fundamentales de una filosofía implícita"),⁷⁹ no me parece que mantengan aquí sentido alguno. Naufragamos en una idea de vida absolutamente dispar de nuestras certidumbres construidas sobre estructuras del sujeto y del objeto, del antes y después, de tiempos y lugares, de nacimiento y ocaso. Mar del Espíritu ensordecedor vibrando sobre el océano primordial.⁸⁰ La "eterna esfinge azul de crin de plata"⁸¹ nos meje bajo su mirada.⁸² Imagen de esperanza y desconsuelo, que tan pronto dice "sí" como dice "no",⁸³ en humana plenitud de plenitudes y deshumana vanidad de vanidades.⁸⁴ Se confunden las connotaciones. Cuanto más trato de poner el argumento en óptica de enfoque, más se descoloca: como si el fondo de los significantes cayera cada vez que lo rozo, hacia fondos más hondos. No es ésta una literatura que se deje relatar. Hay que horadarla con paciencia y horadarse en ella. A pesar de mis limitaciones, elaboro conceptos híbridos (rationales a medias y de raíz sentimental) con las ideas poéticas que afluyen.⁸⁵ Sé que voy dando giros, pero no puedo evitarlo. Porque para ir al centro hermenéutico del vórtice, es preciso entrar en sus volteos. Esta es la consideración que importa subrayar: si consiguiéramos zambullirnos también nosotros como lectores, en un pensamiento marino de la existencia, entenderíamos *por dentro* el fluctuar de Unamuno en el ensueño de las aguas sin asidero. Le dolía vivir y le entristecía la muerte.⁸⁶ Amaba el runruno de las olas que le hablaban sin poder saber él lo que decían.

"Es en Fuerteventura -escribió Unamuno- donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina".⁸⁷ Dámaso Alonso anotó con mano maestra el "endulzamiento" y la "cura" que al poeta desterrado le "producía la Isla y la profunda penetración meditativa de su cielo y su mar".⁸⁸ Mar femenina siempre, a la que él amó, por fin, como a una esposa: mujer y madre. "Algunos de los sonetos a la mar escritos en fuerteventura y sentidos intensamente -según diciendo Dámaso Alonso- pertenecen a la más profunda y mejor poesía de Unamuno".⁸⁹ La profundidad es atributo del espíritu que "al propagarse -observó Antonio Machado- ni se degrada ni se disipa, sino que se acrecienta".⁹⁰ Como quiera que se le interprete, el *espíritu-mar* es un abismo nocturno.⁹¹ El Ser que ciñe la vida y la muerte, trasciende las categorías del lenguaje racional. Y su esencia es, por tanto, indefinida, sea cual fuere el símbolo literario que la vislumbra ante la imaginación del poeta y del lector.⁹² Yo no sé decir si una poesía de superficie o de puro entretenimiento, merece llamarse poesía. En cualquier caso es un problema externo a la literatura unamuniana. Porque, efectivamente, no cabe la menor duda de que en los sonetos *De Fuerteventura a París*, y en los poemas del *Romancero del destierro* hay hondura mental.⁹³ Machado tuvo una intuición explosiva al destacar que lo

espiritual es lo reversible. En el mundo del ensueño, las cosas no son cosas: el objeto es un sujeto; lo que miramos, es algo que nos mira primero. De modo que la realidad del espíritu excluye la lógica de la distinción: "Miraba a la mar la vaca/ y a la vaca la mar;/ en la resaca/ la mar reía/ y la vaca la risa no veía..."⁹⁴ Lo imaginado por la obra de arte, es lo que nos imagina. Fue un motivo insistente en Unamuno: "No, yo no sueño la vida,/ es la vida la que me sueña a mí, / y si el sueño me olvida/ he de olvidarme al cabo que viví".⁹⁵ Lamento conmigo mismo la incapacidad de argumentar en prosa el escalofrío que me producen esos versos dedicados a Paul Valery, y los otros sobre "el íntimo canto misterioso" de la muerte que es el canto de la mar.⁹⁶ Naufragamos en la infinitud, como se pierden "las olas de la mar inmensa";⁹⁷ "olas de espuma": "pasan las obras, pasan las naciones,/ queda la mar..."⁹⁸ Queda el misterio: "el fondo de la historia".⁹⁹ Y ese fondo de la ontología poética, no lo revelan las tautologías de las proposiciones lógicas.¹⁰⁰ Pero si la Poesía no se deja glosar, de algún modo hay que pensarla. Los críticos han venido estudiando la inteligencia de Unamuno a través de los ensayos, de las novelas y de las piezas teatrales; raras veces lo han hecho a través de los poemas, y casi nunca han dirigido la atención a la hermenéutica de la mar.¹⁰¹ No cultivo ilusiones de magnitud intelectual. Mis apuntes sólo son esbozos de ideas que recojo como puedo. Lo único que persigo, es el intento de descubrir significaciones. Confinado en Puerto Cabras y viviendo más tarde en Hendaya, Unamuno se refugió en su contemplación de las olas, en cuya vista anegaba el poeta su morriña.¹⁰² Mar del recuerdo durante el exilio en París: "¡Oh, mar salada, celestial dulzura/ que embalsamaste mi esperanza loca,/ te subes a los ojos y a la boca/ cuando revive en mí Fuerteventura!"¹⁰³ A los literatos se nos oculta la raíz del sentimiento. Catalogamos emociones degustando las palabras, la melodía del verso, la agudeza del invento, la estructura del poema. Pero olvidamos a menudo que la forma es la expresión del contenido interior¹⁰⁴ que se halla en la obra de arte y que, a la vez, consiste en nuestra experiencia mental de la misma. ¿Qué significaba la mar para el poeta de Fuerteventura? ¿Qué va significando esa mar en la mente del lector? No podemos evadir estas preguntas. La mar "compasiva",¹⁰⁵ "piadosa",¹⁰⁶ "desnuda",¹⁰⁷ "serena",¹⁰⁸ "bravía",¹⁰⁹ "querida mar",¹¹⁰ es algo invisible dentro del campo perceptivo del sentido común. Si de verdad queremos idearla, no nos queda más remedio que salirnos del orden empírico,¹¹¹ sabiendo de antemano que vamos a pensar lo imaginario, es decir: lo que no está presente en "el mundo ordinario de la vida".¹¹² Resulta harto difícil atravesar la inteligencia de esta poesía marina (vuelvo a insistir en ello), porque tenemos que consentirla *místicamente*. Sólo cuando decide uno abandonarse al ensueño poético de la palabra, se da cuenta de improviso, de que andaba dormido¹¹³ en el sueño lúcido de la realidad diaria¹¹⁴. Unamuno anotaría en París que la mar de Fuerteventura le había enseñado "otra cara de Dios"¹¹⁵ Año y medio más tarde, en la playa de Ondarraitz, frente al océano -en el mes de febrero o marzo de 1926- compuso un poema. Leamos unos versos que allí se dicen: "Canta la mar, sangre de Dios, su aliento/ me llena el corazón...";¹¹⁶ "La mar, la mar, la mar..., la vida en cuna";¹¹⁷ "y me pierdo en mi Dios justo y clemente/ (...)/ nos da lo suyo, vida, y nos enquistia en su divina esencia...;/ no nos quita lo nuestro que es la muerte/ y vida en muerte, muerte en vida es nuestra suerte".¹¹⁸ Ruysbroeck habló, en el siglo XIV, de "entrar en la mar de Dios" ("vlieten in de grondeloese zee der Godheit").¹¹⁹ Mar divina también en el misticismo de Unamuno, aunque las raíces del creer flotarán sueltas en el océano de las olas, y suenen sus versos con el acento moderno de una fe desesperante,¹²⁰ "de siempre y de jamás";¹²¹ "Y pasará tu vida, mi alma, mi vida,/ sombra de nubecilla en la mar adormida/ de la loca razón".¹²²

La vivencia mística nos introduce en lo más alto de la lírica.¹²³ He tardado mucho tiempo en comprender lo que ahora se me aparenta nítido y convincente. Creía, hace años, que la mística era una designación temática: un género literario incluido rigurosamente en el marco de la teología.¹²⁴ Ya no la considero un temario *edificante*. Quiérase o no, a la poesía no le hacen falta las etiquetas de los manuales, ni es preciso clasificarla. Voy a decir seguidamente lo que pienso a este respecto. Mística es toda experiencia mental de lo extremo. Entiéndase que lo extremo no significa lo marginal, sino lo externo a la esfera de nuestras actuaciones habituales.¹²⁵ Luego de aceptar que la poesía desconcierta las costumbres del lenguaje ordinario, descubriremos, a la vez, que la calidad intrínseca de una obra de arte resulta proporcional al vigor efusivo de su potencia mística. Cuanto más se aproxima el poeta a la región del silencio,¹²⁶ que es presencia mental inexpresable, más violenta se apercebe la densidad instantánea de sus intuiciones.¹²⁷ En los versos que el poeta escribió en Fuerteventura y en Hendaya, las contemplaciones marinas entrañan un sentimiento místico. Por ello decía Dámaso Alonso que los sonetos a la mar del período del destierro, pertenecen a la más profunda poesía de Unamuno. Esa mar no era simplemente un tema del paisaje de Canarias o del país vasco. Por supuesto, no hay paisaje sin el artista que lo contempla, que lo siente o, más bien, lo recuerda. Un paisaje siempre consiste en la percepción imaginaria que el artista tiene de lo que ve.¹²⁸ Pero esto no agota mis reflexiones. Evidentemente, *la mar unamuniana* no es *mar* como tal cosa. Tampoco forma copia de la misma, sino que es un símbolo. Me parece que sería un error definirla una metáfora. Porque lo que llamamos metáfora, constituye una intuición analógica¹²⁹ apoyada sobre el terreno de las apariencias sensibles con el fin de demostrar plásticamente la realidad de conceptos abstractos.¹³⁰ Ahora bien, resulta una expresión metafórica escribir, por ejemplo, que la vida humana es una oja o un río. No ocurre así con la mar que en la poesía unamuniana es una idea en que viven otras ideas (las del infinito, de lo eterno, de lo indistinto, del origen materno, de la vida en la muerte y desde la muerte...) Ni siquiera la imagen afectiva de la Madre -tan importante en la personalidad poética de Unamuno-,¹³¹ es realmente una metáfora de la mar. Detrás de aquella palabra no se esconde, en mi opinión, ninguna figura de mujer que podamos nosotros imaginar. Refiere, en definitiva, la idea de maternidad, con sus implicaciones arquetípicas de aspecto positivo y negativo. *Madre* (o maternidad) que en la doctrina de Jung significa la autoridad mágica del principio femenino comúnmente asociado a la materia telúrica, la sabiduría originaria, la bondad protectora y espiritual, la fertilidad del agua;¹³² pero que, a la vez incluye lo que permanece secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo de la vida, el reino interior o subterráneo de los muertos, lo que devora, que aprisiona, que no permite evasión y acarrea terror:¹³³ connotaciones esparcidas a lo largo de toda la experiencia lírica de don Miguel. De modo que incluso la Madre es símbolo de otro símbolo. Ambos -la Madre mar o la Mar Madre- componen un centro focal de relaciones semánticas.¹³⁴ Por mucho que lo analicemos, ese conjunto psico-metafísico resiste a nuestra labor de discernimiento. Y allí lo tenemos en forma de nudo que no se deja desatar, como inseparable es la compenetración del poeta con el símbolo, y del símbolo con el poeta.¹³⁵ Por otro lado, la mar de Fuerteventura y de Ondarraitz no fue un puro campo visivo. También era una visión que él oía interiormente, *escuchando en la memoria el sonido de su propia vista de la mar*. Las impresiones que convertimos en conceptos, son una especificidad visiva.¹³⁶ Se piensa haciendo con las palabras imágenes de las cosas. En la tradición literaria, la metáfora ha sido casi siempre un invento de los ojos.¹³⁷ La poesía es un camino de conocimiento, puesto que la intuición es el hallazgo de un sentido visible. Pero no se olvide que lo simbólico estriba en una visualidad oscura: no se trata sólo de verlo; hay que apercebirlo en

aprehensiones múltiples. Decía Unamuno: "No los ojos ni las manos, / abre a la luz los oídos".¹³⁸ Por efecto de la influencia que ha ejercido el método cartesiano sobre la mentalidad moderna, el símbolo místico ya no tiene patria en nuestra cultura, precisamente porque su intelección no puede menos que proporcionarse a la profundidad del sentido potencial que contiene.¹³⁹ Aplicada a la hermenéutica unamuniana, esta última afirmación asume una evidencia directa. La mar del poeta va siendo fundamentalmente significaciones posibles. Y por ser ella un continuo *αὐτὸν ἴδμεν*, coloca al lector en un trasmundo de situaciones extáticas: "El cuerpo canta; / la sangre sulla; / la tierra charla; / la mar murmura; / el cielo calla / y el hombre escucha".¹⁴⁰ Sin embargo, no le cabe al hombre figurar ideas únicamente con el oído. La audibilidad de la mar depende de su visibilidad. ¿Es visible el mundo que excede la visibilidad de las cosas? ¿Se le puede oír la armonía? Y si es oíble, ¿es algo lo que oía el poeta? ¿O lo inefable es tan invisible como inoíble? Ya sea en Fuerteventura, ya sea en la playa de Francia, Unamuno se encontró en la condición de no poder decir en claro lo que sentía envuelto por el viento de la mar que le cantaba canciones irisadas, con todos los colores del alma: igual que un niño sintiendo a la madre, no sabe expresar lo que siente.¹⁴¹ ¿Qué puedo añadir? Yo creo que lo inmenso no tiene idea. Tampoco podemos idear lo eterno. Ni lo uno ni lo otro son visibles por medio de metáforas. El simbolismo del poeta místico no las persigue. Es un puro sonar de olas: "Ese mero gemido nos redime / de la letra fatal y sus pesares";¹⁴² una pura vista de ojos ciegos: soñadores de un horizonte que nadie alcanza en el espacio del movimiento físico, y que nadie revela en el orden intelectual. La *Mar-Horizonte* de las aguas nos habla con voz de Unamuno, del más allá de la Tierra que es lugar de combate,¹⁴³ de sudor¹⁴⁴ y de sepultura (145); nos recuerda el antes y el después de otro antes que será otro después, siempre muriéndose: ser efímero de lo humano, e inexistencial del Universo.

Creían los hombres de la Edad Media que al contemplar los fenómenos de la naturaleza, entraban en una dimensión sagrada porque el mundo de las estrellas y de la tierra, era por aquél entonces un espejo de Dios.¹⁴⁶ "¿Qué es todo este mundo visible -dijo Fray Luis de Granada- sino un grande y maravilloso libro que Vos, Señor, escribistes y ofrecistes a los ojos de todas las naciones...?"¹⁴⁷ En el *Prólogo al Cancionero*, Unamuno recogió un aforismo de Hölderlin: "El arte es el paso de la naturaleza a la civilización y de la civilización a la naturaleza".¹⁴⁸ La historia es lo que pasa; la intrahistoria natural es lo que queda. Ya no vemos nosotros en el mundo de las apariencias, el secreto de la vida. Para buscarlo, hay que descender a la oscuridad de las aguas profundas.¹⁴⁹ Unamuno imaginaba que la naturaleza constituye en el destino de cada cual, el tesoro sepultado bajo el escombros de la razón civilizada. No es poeta el niño, sino el que se acuerda de haber sido niño. La inteligencia poética es un camino de vuelta al asombro místico de la niñez que arraiga como *natura naturans* la continuidad concreta de la persona "infinita e inconmensurable".¹⁵⁰ Estos conceptos -más bien intuiciones del ensueño- que yo interpreto a medias, le surgieron a Unamuno en el exilio de Hendaya, a un paso del océano. Las olas le manifestaban escuchándolas, que la mar es el continuo *durante* de la esencia: "La mar es morir ¡ay vida, / cantando infinitas olas!".¹⁵¹ Le decían que "El pasado es el olvido; / el porvenir la esperanza; / el presente es el recuerdo, / y la eternidad el alma".¹⁵² Eterna es la capacidad de ser olvido, esperanza y recuerdo pasado, porvenir y presente, incluidos en el tiempo de la muerte que difunde el vivir, sin pertenecer a ningún tiempo. Mar del alma, eterna como el alma. Quería Narciso atrapar su figura reflejada en el agua,¹⁵³ "...y el agua / a Narciso se tragó".¹⁵⁴ La eternidad no consume al alma. Sólo desaparece la "cáscara de caracol". Quien ama aquello

que no es, se pierde. Así se entienden mejor los versos de Unamuno: "Arrímate más...más...sácame/ de mí, que en mí nada me hundo;/ dame mi alma, que sin mi alma/ ¿para qué quiero yo el mundo?"¹⁵⁵ El paso final que el poeta tenía, lo iba él aguardando serenamente cada vez que dejaba de pensar. Era un bálsamo para su "humanidad dolida"¹⁵⁶ ausentarse en el "divino susurro"¹⁵⁷ de pleamar y bajamar. El niño no sabe que hay la muerte. El viejo que vuelve a ser niño, ni es niño ni es nada.¹⁵⁸ No podía Unamuno resignarse a la miseria de la razón. Pero, desear la vida que no acaba ¿es desear un deseo, o entregarse a la verdad? "Es el destierro mi patria,/ junto a la mar que cantando/ va la verdad escondida/ sin palabras, sin engaños".¹⁵⁹ El hecho de que el poeta llamara "verdad" lo que ignoraba, tal vez nos explique que la verdad terrestre es humareda. Lo que nos dice el mundo externo, importa si lo atendemos como nuestro mundo interno puesto del revés. La condición humana era un destierro para Unamuno: estamos fuera de ser, infundamentados por la razón; fuera del Todo que una vez más coincide con la Nada al buscarlo desde esta ladera.¹⁶⁰ Al triste tamarindo de la luna, la mar "...le espurrie sales con sus olas/ para bizmar sus penas..."¹⁶¹ Melancolía de la que el poeta nunca logró librarse, soñando palabras, soñándose en ellas,¹⁶² llevado por la corriente de sensaciones que son imperceptibles dentro del mundo real de la tierra: "Cierra los ojos y sueña/ el más acá de tu vida;/ en las tinieblas se enseña/ saber que a la luz se olvida".¹⁶³ El amor al Ser, según M. Eliade, califica al hombre religioso.¹⁶⁴ Lo era Unamuno seguramente; y también era don Miguel un hombre de nuestro tiempo. Iba derecho al Ser, pero no sabía qué era: "Y qué sentido tiene el universo?/ esta inmensa metáfora divina?/ esto es: qué es?"¹⁶⁵ Aquella fue su auténtica nostalgia. Quería rehacer al niño perdido en el hondón del alma. Pero no: su niñez era la poesía de un viejo triste prestando oído al "silencio de alta mar":¹⁶⁶ "silencio de Dios".¹⁶⁷ El poeta místico es un hombre sereno. Unamuno fue poeta para consolarse de la vida. Su desgracia era que la vida pesaba más que la poesía. La existencia le fue enturbiando los ensueños. Al final de un verano escribió, que las olas de espuma zarandean "sal de vida".¹⁶⁸ Y sin embargo, la sal no da vida. Más bien conserva carne muerta de la putrefacción. A menudo, los textos del *Cancionero* aniquilan el sentido ideológico de las palabras, en el duro esfuerzo del autor por superar los límites y con ellos, la pesadumbre del vacío: "Soledad de soledades,/ soledad ¿me he perdido de mí mismo/ la verdad!"¹⁶⁹ Lo único cierto es que los ríos van a la mar -apuntó en otro momento. Le sugería la inspiración, en parte cristiana y en parte gnóstico-esotérica que "morir es renacer".¹⁷⁰ Recordando a Heráclito,¹⁷¹ soñaba con el eterno retorno, como si de pronto, una y otra vez, el relámpago alumbrase una memoria de miles de años.¹⁷² Prisionero de su mundo imaginario, "huérfano" y sólo, anhelaba el retorno del Hijo a la Madre: "volverá el hijo al vientre de su madre/ y Hombre se hará la creación entera".¹⁷³ Mientras el "cielo de la tarde"¹⁷⁴ oscurecía la mar, y el frío de la muerte se acercaba, más le iba visitando ese fantasma materno. Para protegerse del miedo ante la Nada, corría su "...pensamiento/ por el camino del viento/ en busca de amanecer".¹⁷⁵ Búsqueda vana del *sí mismo* radical, sabiendo de sobra que nuestro yo se vuelve "en tierra", en humo, en polvo, en sombra, en nada".¹⁷⁶ Y cuando la mar así se lo decía, el poeta: "traidora" la llamaba.¹⁷⁷ Al poco tiempo de regresar a España, Unamuno anotaría en su diario poético estos versos: "Todo el misterio se encierra/ en dos palabras, hermano;/ siempre y nunca, a qué es en vano/ buscar salida en la tierra".¹⁷⁸ Yéndonos todos a fondo, nos vamos gota a gota al fondo del océano donde no hay verdad que no parezca ser un sueño, ni hay sueño tal vez que no sea el corazón de la verdad. De nuevo en Salamanca, la única certeza que le quedaba a don Miguel, era poner el "para qué" de la vida "sobre estribo de 'quién sabe?'"¹⁷⁹ turbando el azul del cielo con la espuma de la mar: mañana eterna de un camino que sólo es un "largo llanto de

tormentas" .¹⁸⁰

Notas

1. M. De UNAMUNO, *Soliloquios y conversaciones. Conversación segunda* (1910) (O.C., III, 381).
2. *Ibid.*, y *Cancionero*, n°1651 (1934) (O.C., VI, 1391).
3. Cfr., p. ej.: J.L. de PANDO VILLARROYA, *La mar en la Biblia*, Madrid, 1983, 17; y J. M. FERNANDEZ NIETO, *El mar y la poesía (Epirilica del mar)*, Almería, 1974, 35.
4. En torno al Principio-Hembra (afrodítico), entendido como Madre originaria de la vida natural en la cultura antigua, cfr.: J.J. BACHOFEN, *Versucht über die Gräbersymbolik der Alten*, en *Gesammelte Werke*, t.IV, Basel, 1954 (en ed.ital., Napoli, 1989, 318 sgs.) Allí están las intuiciones unamunianas de la Tierra-Madre (O.C., VI, 585, 883-84, etc.); tierra de las raíces (O.C., VI, 733) bajo el espacio puro del cielo, sin asidero para el ave que "volando, volando", muere en la mar (O.C., VI, 273-74); cielo como reino del silencio de Dios (O.C., VI, 553, 773, etc.) e infinito tenebroso (O.C., VI, 824, etc.), "noche del mundo" (O.C., VI, 1423), "mar de las tinieblas" en "Aldebarán" (O.C., VI, 548).
5. J.M. BLECUA, *El mar en la poesía española*, Madrid, 1945, 18.
6. A. NAVARRO GONZALEZ, *El mar en la literatura medieval castellana*, Universidad de La Laguna, 1962, 9. Conceptos análogos, en J.M. PEMAN, *Comestación al Discurso de Ingreso en la R.A.E. de don R. Estrada Arnaiz*, San Fernando, 1945 (cit. por Navarro González, 10), y en J. HIERRO, *El mar y el marino mercante en la poesía española*, "Oficema", Madrid, n°73 (1961), 8.
7. Cfr.: F. SANCHEZ CASTAÑER, *Génesis y evolución del mito quijotesco*, Valencia, 1948, 160.
8. Los mares de Berceo (cfr. el *Milagro XXII*), los del siglo XIV, y los de Johan de Dueñas, de Juan de Mena, de Jorge Manrique, "no son mares de veras": J.M. BLECUA, *Ob.cit.*, 18-22. Incluso en el Barroco es, por lo general, "un mar tópico", falta de realidad concreta: J. HIERRO, *art.cit.*, 10. Han sido llamados "ejemplos literarios de falsedad", los poemas de la mar en Espronceda, Juan Arocas, Manuel J. Quintana, Adriano del Valle, etc.: J.L. PRADO NOGUEIRA, *La mar, imagen y motivo en la poesía castellana*, "Oficema", Madrid, n°79 (1962), 11-12, 14. Quizá haya un poco de exageración en estos juicios y en mi propia frase. No me olvido de Bécquer (soneto LII), ni de las "marinas" de Rubén Darío, de Tomás Morales, de Alonso Quesada, de Jesús Cancio, etc. Ciertamente es, sin embargo, que en los mayores poetas de España-incluso en los del siglo XX-, casi siempre se trata de una mar contemplada desde la orilla. Y por este motivo se advierte una diferencia muy marcada entre el talante marino de la literatura griego-homérica y también anglo-americana por un lado, y la literatura española, cuyos prototipos infra-históricos son principalmente El Cid y el Quijote. Recuérdese que el sugestivo canto del marinero en el anónimo romance medieval del *Infante Arnaldos*, quedó truncado.
9. O.C., VI, 800.
10. La distinción entre palabra metafórica y palabra metafórica, en F. LAZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, 1953, 275.
11. Cfr.: "L'infinito"; ID., *Canti*, XII.
12. Sobre ello, cfr.: S.SERRANO PONCELA, *El pensamiento de Unamuno*, México, 1953, 65.
13. O.C., VI, 800.

14. Unamuno de Castilla: "Es su verdadera flor de las entrañas/ de esta rocosa tierra, toda hueso/ es flor de piedra su verdor perenne/ pardo y austero": ID., "El mar de encinas" (1906) (O.C., VI, 177). Cfr., asimismo, "De regreso" (julio, 1907), no incluido en *Poesías*. "El poema del mar", compuesto en Las Palmas (julio, 1910) y que se lee en las *Poesías sueltas* coleccionadas por M. García Blanco, empieza con "Yermo rumoroso/ cuna de la vida/ cual tus olas pasamos los mortales/ ¡briza nuestro ensueño!" (O.C., VI, 864). "Yermo" metafórico de la mar, imagen de estepa, $\epsilon\pi\mu\omicron\varsigma$: llanada solitaria, desierta, lugar de aire: otra palabra de alma castellana, a tono con la aspereza de "El Cristo de Cabrera" (1899) (*Poesías*): "y como en mar, allá, del horizonte/ en el conflu se pierde..." (O.C., VI, 191).

15. ID., "Vizcaya" (*Poesías*) (O.C., VI, 200), y "Salutación a los rifeños" (1909) (O.C., VI, 851): "¡el misterio del mar en las montañas!"

16. ID., "El sueño de Dios" (1907) (*Poesías sueltas*) (O.C., VI, 820). "Redondo" - llamó Unamuno el páramo. Obsérvese el calificativo, cuyo sentido me parece que corresponde a lo que en griego era $\sigma\pi\alpha\iota\rho\sigma\epsilon\lambda\epsilon\theta\eta\varsigma$. Atributo que volvemos a encontrar en "redonda soledad" ("El más horrible horror", s.a., *Ibid.*, O.C., VI 831). Redondez del horizonte inmenso y de la "celestes esfera que no muda" ("La esperanza", 1910) (O.C., VI, 856). Inalterabilidad del espacio y del "páramo tranquilo". Resultaría una labor filológica impresionante redescubrir la idea de esfera en la cosmogonía del movimiento circular, ya sea del Mar-Octano (según la tradición órfico-pitagórica, cfr., p.ej.: BUSTAT., *Comment. a DYONIS., Periegeta*, 1 [*Graec.Gramm.*, II, 217, 15]) y de las estrellas (Anaximandro), ya sea de los cielos empíreos en la cultura literaria tardo-antigua y medieval (cfr., p.ej.: el *Paraiso* de Dante). Cinetismo esférico, descrito como $\tau\acute{\omega}\nu\ \sigma\phi\alpha\iota\rho\epsilon\omega\acute{\nu}\ \alpha\epsilon\rho\omicron\ \gamma\epsilon\lambda\epsilon\varsigma$ (PLUT., *Mor.*, 1028) y conceptualizado desde épocas remotas como el componerse de todo en el Uno (SEXT.EMPIR., *Pyrrh.Hypot.*, IV, 230): ideas que recorren, por debajo, los ensueños de Unamuno, dejando en ellos un sentir vétero-helénico).

17. M. de UNAMUNO, "El sueño de Dios", cit. Indeterminación acentuada por "lunbre de alba" que recuerda el comienzo del cap. IV (P.I.) del *Quijote*.

18. ID., "La esperanza", cit.

19. *Ibid.*

20. Aunque es cierto que la imagen poética marca en todo caso una relación entre significante y significado (cfr.: DALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950 (1a ed., 32 y *passim*), la buena inteligencia hermenéutica-que no es necesariamente lógica-nunca debiera caer en la equivocación de considerar la metáfora como algo irreal. El mundo "ficticio" del arte (cfr.: C.BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, 1952, t.I, 232-44) no es menos "real" o más "irreal" que el de la representación con el lenguaje ordinario. Comoquiera que se hable, un estado de cosas es un hecho verbal. *La Verdad es imposible decirlo*. Toda forma real es mediada. Lo específico de la Poesía consiste en buscar la Verdad de la realidad fuera del lenguaje tautológico del sentido común. Muy bien lo comprendió Unamuno. Su poética de la mar significa una recuperación de zonas supraracionales, no discursivas ni exteriores del conocimiento. Al fin y al cabo, ésta es la esencia del simbolismo (cfr., al respecto,: G.ALLEGRA, *Il regno interiore.Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*, Milano, 1982 (en ed.esp., Madrid, 1985, 71). Pero al imaginar que la vida presente es un reflejo de la eternidad, Unamuno nos entregaba una interpretación de lo simbólico con arreglo a la cultura de la Edad Media. La Modernidad científica de la pura razón, o la Modernidad literaria de la pura ausencia de razón (en que también estaba Unamuno) no lo comprende.

21. Pelagus ($\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$), a entender como sola mar (VERG., *Aen.*, I, 246) en que se ahoga la mente humana (DANTE, *Par.*, II, 9-6). Piélago de la calma en Unamuno.Cfr.: "Calma" (1908) (*Poesías sueltas*) (O.V., VI, 834).

22. "Desesperada voluntad de esperanza" -ha definido Laín Entralgo la actitud interior de Unamuno (ID, *La espera y la esperanza*, Madrid, 1984 (1954, 1a ed.) 406). "Resignación activa", la ha llamado Cerezo Galán (ID., *El pesimismo trascendente*, en AA.VV., *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*,

Salamanca, 1989, 265 sgs.).

23. Recuerdo las palabras de Th.S. Eliot: "...the sea is all about us", cit. por E. HELLER, *The Disinherited Mind*, London, 1952 (en ed. ital., Milano, 1965, 260).

24. J. ORTEGA Y GASSET, *En el Centenario de Hegel* (1931) (cfr.: *Ideas y creencias*), O.C., V, 429.

25. Espíritu de la inquietud en las formas oceánicas de Unamuno. Lo vital es inquieto por ser vital. Pero la inquietud creativa, antes de realizar poesía, también es causa de zozobra. La música de la mar no facilita respuestas (cfr.: "A bordo del "Romney", rumbo a Oporto" (1910) (*Poesías sueltas*), O.C., VI, 868) y no propone definiciones (*Ibid.*, 870). Al revés del pensamiento racional, el lenguaje poético es, como la armonía marina, "un infinito palpitar eterno", y nos revela que "La vida es un morir continuo" (*La elegía eterna* (1899-1900) (*Poesías*), O.C., VI, 263). Muerte que nos "meje" "y, amasados, hile" (*Poesías sueltas*, LXXIV (1910) O.C., VI, 877).

26. D. ALONSO, *Ob.cit.*, 113.

27. La belleza de lo profundo (la ebriedad de visión oscura, p. ej. en las experiencias gráficas de Goya) no está en la idea evocada por el texto o por la obra del artista, sino en el sentimiento que la poesía o el arte figurativo suscitan en nosotros por mediación de arquetipos inconscientes (cfr.: C.G. JUNG, *Vonden Wurzeln des Bewusstseins* (en ed. esp., Barcelona, 1984, 11 sgs.). Ese concepto de Dámaso Alonso es una continuación de la estética del Barroco y del Romanticismo. Desde el siglo XVII, lo Bello va unido al sentimiento, al placer, a la pasión, como aún dirían los románticos. La *good fancy* de Hobbes (*Leviathan*, VIII) exigía comunión, capacidad de impresionar (características que Lafuente Ferrari ha destacado en las modalidades expresivas del pintor aragonés).

28. Cfr.: J. ORTEGA y GASSET, *Ideas sobre Pío Baroja* (1916) (*El Espectador*, I), O.C., II, 82.

29. *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall*, Barcelona, 1951, 35-36.

30. M. de UNAMUNO, "Coeli enarrant gloriam Dei" (1907) (*Poesías sueltas*) (O.C., VI, 831).

31. ID., "Para el hogar" (*Poesías*) (O.C., VI, 293).

32. ID., "Mi niño" (1900) (*Ibid.*) (O.C., VI, 306).

33. ID., "Muere en el mar el ave que voló del buque" (*Ibid.*) (O.C., VI, 275).

34. ID., "Portugal" (1910) (*Rosario de sonetos líricos*) (O.C., VI, 363).

35. Mar, ríos y paisaje lusitanos inspiraron no pocas páginas de Unamuno. Quisiera recordar aquí que en *Poesías sueltas* hay otro poemita también titulado "Portugal" (1907). Los dos versos iniciales dicen así: "Portugal, Portugal, tierra descalza, / acurrucada junto al mar, tu madre," (O.C., VI, 821). Es sorprendente observar que el poeta usó la palabra "mar" con género gramatical masculino, entendiéndola en femenino. En la misma composición encontramos, poco después, este fragmento: "clavas tus ojos donde el sol se acuesta/solo en la mar inmensa". Me es imposible suponer que el autor no advirtiese esa disparidad. Seguramente hubo motivos métricos que le obligaron en el segundo verso a usar: "a" (en vez de "a la") para construir correctamente el endecasílabo. Pero el resultado ha sido una cierta confusión en la semántica del símbolo *mar-madre* de Portugal, es decir: madre de una tierra (que llora soledades de trágicos amores). Portugal, como pueblo y no como tierra, en ID., *Nueva vuelta a Portugal* (1935) (O.C., I, 723-27).

36. ID., "Redención" (1908?) (*Poesías sueltas*) (O.C., VI, 926).

37. A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, la ed., 11.
38. *Fulgor*, como intensidad luminosa del placer creativo, y como conmoción sentimental que también un pensador puede conocer: "pensar es una delicia, una gran delicia" (J. ORTEGA Y GASSET, *Meditación del pueblo joven* (1939), O.C., VIII, 390); "Si se pone el dedo sobre cualquiera de mis páginas, se siente el latido de mi corazón". (ID. *Prólogo para alemanes* (1934), O.C., VIII, 17).
39. M. de UNAMUNO, "Anámnesis" (1912) (*Poesías sueltas*) (O.C., VI, 898).
40. ID., "¡Calla!" (1922) (*Ibid.*) (O.C., VI, 919).
41. *Ibid.*
42. Según la teoría de Amado Alonso, "en el poetizar, se alcanza la unidad intencionalmente creada del momento sentimental". (*Ob.cit.*, 11). La intuición poética consiste en alcanzar "una visión penetrante de la realidad". Penetrante -decía el crítico-, porque contiene "el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto." (*Ibid.*). Tal vez resulte este léxico conceptual algo impreciso. Pero lo que importa es notar que la intuición es un *momento sentimental intencionalmente* creado. No habría intuición si el poetizar no fuera un ver-hacia-dentro (intus, intueor, intuitio) que tantas veces dijo Unamuno. Creo que incluso Zubiri aprobaría ese concepto de intuición, justamente porque ésta no es la aprehensión primordial de la realidad (X. ZUBIRI, *Inteligencia sentiente*, Madrid, 1980, 67), sino una visión -una ideación-. Pero, ¿de qué manera es posible dar intencionalmente con el instante sentimental? ¿Es el poeta que busca la intuición, o bien ésta le llega con la inspiración? ¿Caben ambos movimientos? Y finalmente, ¿la intuición de la mar en la poética de Unamuno, es algo constitutivo de la idea *mar*, o es, sobre todo, personalización de la idea?
43. Porque desde Heidegger, la metafísica es *historia del ser* (cfr.: G. VATTIMO, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Torino, 1963, cp. I). Y la historia no puede entenderse como eternidad, a menos de conjeturar un tiempo eterno. Pero la eternidad del tiempo no es la eternidad del ser, sino de la nada: del devenir infinito, que Unamuno tal vez intuyó en "las aguas del eterno río" ("Noches de insomnio", 1910) (*Rosario de sonetos líricos*) (O.C., VI, 386), o "en lo profundo de la mar", en que "¡No hay después! ¡como no hay antes!" ("Nada y vuelo", 1920) (*Poesías sueltas*) (O.C., VI, 915).
44. M. de UNAMUNO, "Renacer durmiendo en el campo" (1910) (*Rimas de dentro*) (O.C., VI, 543).
45. A. MACHADO, *Juan de Mairena* (1936), ed. por J.M. Valverde, Madrid, 1989, 56-57. Machado, sin embargo, añadió una apostila por boca de Mairena: "Para ver del derecho hay que haber visto antes del revés. O viceversa." (*Ibid.*).

46. "al revés" significa en este contexto: contrario a la cordura del sentido común o racional. He aquí un autorretrato de Unamuno: "Esclavo de los sueños que me forja/ la loca fantasía/ pierdo presa de mí y así soñando/ pierdo también la vida". (1912) (*Poesías sueltas*, LXXXIX) (O.C., VI, 896).
47. Véase *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930) (O.C., II, 1173 y *passim*).
48. Bien reflejada en esa especie de adormecimiento mental de Augusto Pérez en *Niebla* (cfr.: C. BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*, México, 1959, 129 sgs.). Véase, además, en *San Manuel Bueno, mártir* (1930) (O.C., II, 1152) el memorial de Angela: "Y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que soñé -o mejor lo que soñé y lo que sólo vi -ni lo que supe ni lo que creí".
49. Idea definitiva o definición que tanto le molestaba a Unamuno: "Dejar un grito, nada más que un grito/ (...) ¿Definiciones? Sí, buenas palabras/ que aunque presuman su abracadabras/ no nos abren tesoro verdadero/ no se cura la vida con razones... "ID., "En horas de insomnio" (*Poesías sueltas*, LXXXIX, 3) (O.C., VI, 880). La "preocupación filosófica" de Unamuno fue una "búsqueda de sentidos y de valores" (cfr.: O. MACRÍ, *Ejemplaridad en el teatro de Unamuno*, en AA.VV., *Miguel de Unamuno*, A. Sánchez Barbudo (ed.), Madrid, 1974, 378). Búsqueda de sentidos últimos, evidentemente. Últimos por ser cada vez posteriores a toda definición formal de la verdad.
50. Entre los numerosos textos unamunianos que cabría citar aquí, desde la *Vida de Don Quijote y Sancho*, hasta los últimos escritos, cfr.: "La Palabra" (1910) (*Rosario de sonetos líricos*) (O.C., VI, 362); *Arte y naturaleza* (1916) (*Monodólogos*) (O.C., V, 1082); y *Regüeldos* (1932) (O.C., VIII, 1185).
51. ID., *Las coplas de Colafnos* (1917) (O.C., III, 1008).
52. *Ibid.*
53. ID., *Teresa*, 15 (1924) (O.C., VI, 587).
54. ID., "Por dentro" (*Poesías*) (O.C., VI, 243).
55. El Prólogo de Rubén: *Unamuno, poeta*, en M. de UNAMUNO, *Teresa* (O.C., VI, 553-57).
56. D. ALONSO, *Ob. cit.*, 194. No se olvide que en la personalidad literaria de Unamuno coincidieron "las dos proyecciones de poeta y de sabio": N. GONZALEZ CAMINERO, *Unamuno y Ortega*, Madrid, 1987, 116.
57. Cfr.: R. MUSIL, *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918) (en ed. ital, Milano, 1978, 109). En poesía, la palabra es principalmente "un sonido interior" (W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, insbesondere in der Malerei, München, 1912).
58. "Un testo non è mai chiuso": A. PRETE, *Il pensiero poetante*, Milano, 1988, 89. Afirmación que deriva de M. HEIDEGGER, *Holzwege* (Frankfurt aM., 1950): "La obra de arte tiene abierto lo abierto del mundo". (en ed. cast., Buenos Aires, 1960, 37). La obra, como obra "es esencialmente elaboradora" (*Ibid.*). Luego, el mundo de la poesía es mundo en devenir. Lo que las ideas, las metáforas, los símbolos son dentro de un texto, es "la verdad de lo existente en cada momento" (*Ibid.*, 42). Por eso, "los griegos denominaban ἀλήθεια la desocultación de lo existente". "En la obra, en lo que es y como es, actúa un acontecer de la verdad. En la obra de arte, la verdad de lo existente se ha puesto en obra." (*Ibid.*, 29).
59. Conceptismo de la poesía unamuniana, estudiado por R. PAOLI en su ensayo de introducción a M. de UNAMUNO, *Poesie* (Firenze, 1968, LIV-LVI).
60. Me ha parecido oportuno aprovechar de paso esta ocasión para hacer una pequeña advertencia terminológica al margen de J. GUILLEN, *Lenguaje y poesía*, Madrid, (1983, 115 sgs.). El *ensueño* tiene algún parecido con el sueño, pero no es sueño. Tampoco es, en sentido estricto, intuición. Se aproxima al sueño

buscando un estado de conciencia extra-racional (éxtasis) (W. JAMES, *The Will to Believe and Other Essays* (ed. ital., Roma, 1964, 336)); y se acerca a la intuición tratando de visualizar intelectualmente percepciones inasequibles a las formas lógicas. En la poética de Unamuno, el ensueño significa un *estar-en-el sueño*, es decir, una obnubilación *consciente* de la razón.

61. En aspecto de pregunta, esto mismo dijo A. Machado en *Proverbios y cantares*.

62. Desde perspectiva unamuniana, un conocimiento frío o muerto, ni siquiera puede llamarse conocimiento. Porque don Miguel creía que la razón no es creación -no es *Creative Intelligence*, con expresión de J. Dewey-. La razón, según pensaba Unamuno, no crea la verdad (cfr.: O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, II, 1), sino que es un mecanismo para descubrir errores. Cfr.: ID., *La ideocracia* (1990) (O.C., I, 361), y *Cómo se hace una novela* (1927) (O.C., VIII, 730).

63. Cfr.: J. ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo* (1933), O.C., V, 72.

64. Cfr.: J. FERRATER MORA, *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, en ID., *Obras selectas*, Madrid, 1967, t. I, 101.

65. (1910) (*Poesías sueltas*, LXI) (O.C., VI, 863).

66. A más de *Niebla*, cfr., p. ej.: ID., *Yo, individuo, poeta, profeta y mito* (1922) (O.C. VIII, 477-78), y *La lanzadera del tiempo* (1923) (O.C., VIII, 498).

67. La inversión del concepto recalca las fórmulas disyuntivas muy al gusto de don Miguel, como ha destacado R. PAOLI, *cit.*, XXXIII.

68. También en este sentido le parecía a Unamuno que la vida es sueño, "y no sólo estética o sentimentalmente": ID., *La evolución del Ateneo de Madrid* (1916) (O.C., VIII, 373)

69. ID., "El poema del mar", *cit.* (O.C., VI, 864). El verso tiene cierto parecido con una frase de F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, IV, n° 310 (el tema del *Wille und Welle*).

70. M. de UNAMUNO, "El poema del mar", *cit.*.

71. Conforme a la metáfora de Jorge Manrique, que recorre en muchas páginas unamunianas.

72. (1910) (*Poesías sueltas*, LXIV) (O.C., VI, 866).

73. *Ibid.* En los textos poéticos de Unamuno, sobre todo en aquellos que se inspiran en la contemplación marina, no es raro el verbo *brezar* (<**Vertiäre* <*Vertē* re=volver, revolver, voltear), en correlación semántica con nombres sustantivos como *sueño*, *ensueño*, *anhelo*, etc., con adjetivos como *arrullador* y con imágenes o sentimientos de refugio en la Madre.

74. "Y más allá de todo lo visible./¿qué hay del otro lado del espacio?/ Allende el infinito./di, Aldebarán, ¿qué resta?": ID., "Aldebarán", *cit.* (*Rimas de dentro*) (O.C., VI, 546); "...Y reventando anhelo/bogamos sin cesar y más bogamos/para llegar al horizonte inmenso/que nos huye y se ensancha,/y así en el infinito nos perdemos./¡Oh sol, fuente de luz, oh mar, fuente de vida,/oh sol, oh mar de mis ensueños!": ID., "A bordo del 'Romney'...", *cit.* (*Poesías sueltas*, LXV) (O.C., VI, 872). Tiempo ondulante que Garía Lorca llamó "ondulado desierto" (en *Poema del cante jondo*): "desiertos del mar" en Unamuno (y también en el "trasmundo" de Rosalía de Castro. Cfr.: R.LAPESA, *Estudios lingüísticos, literarios, y estilísticos*, Valencia, 1987, 142).

75. M. de UNAMUNO, *Poesías sueltas*, LXIV, *cit.* (O.C., VI, 867).

76. "ola que en la rompiente muere, es ola/que renace otra vez...": ID., *Teresa*, 51. (O.C., VI, 612). Motivo

que también hallamos en la poética de Juan Ramón: "mar sin 'estaciones' de parada" ("Nocturno", en *Diario de un poeta recién casado*).

77. M. de UNAMUNO, "El poema del mar", *cit.*

78. ID., "A bordo del 'Romney'...", *cit.*

79. B.L. WHORF, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956 (en ed.ital., Torino, 1970, 46-47).

80. En torno a los siete "sentidos metafóricos" de la palabra *spiritus* en los textos bíblicos, cfr.: HOBBS, *Leviath.*, II, cp. 34; y, en especial: SPINOZA, *Tract. theol.-polit.*, cp.1, donde se analiza el hebreo *ruagh* (viento violentísimo, seco e irreatible) que leemos en *Genes.*, I,2 ("Y el viento de Dios corría sobre el agua"). Cfr.: M. de UNAMUNO, "Caña salvaje" (1908) (*Rimas de dentro*) (O.C., VI, 526).

81. ID., "El poema del mar", *cit.* Algunas consideraciones al margen del símbolo de la Esfinge, repetidamente usado por el escritor a lo largo de toda su obra, cfr: M. PALLOTTINI, *El prisma de Unamuno*, en "Concordia", *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Aachen, II parte, 17 (1990), 61.

82. Cfr.: M. de UNAMUNO, "El poema del mar", *cit.* El verbo *mejear*, presente en esta frase, procede del léxico unamuniano. Cfr., p.ej.: "A bordo del 'Romney'...", *cit.* y *Andanzas y visiones españolas* (1922): "Galicia" (O.C., VI, 508). En el primer caso, el poeta usó *mejear* en sentido compuesto: el de *mezclar* (<*MISCULARE <MISCERE) y de *adormecer*; en el otro, predomina, en cambio, una connotación erótica ("Tierra y mar abrazados bajo el ciclo/mejen sus lenguas"). En ambas circunstancias, ese verbo le sirvió a Unamuno para expresar la idea de con-fusión de vida/muerte, mar/tierra.

83. Cfr.: J.R. JIMENEZ, "¡No!", en *Diario de un poeta recién casado*, *cit.*

84. Otra frase de arraigo unamuniano. Cfr., p.ej.: "¡Plenitud de plenitudes!" (1904) (O.C., I, 1171-82) que vislumbra una esperanza conflictiva, distinta del nihilismo hebreico-sapiential (*Eccl.*, I, 2, sgs.), fundado en la creencia de que todos los hombres son frivolidad y vaciedad del destino (cfr., p.ej.: S. Ibn GABIROL, *Poemas*, M.J. Cano (ed.), Granada, 1987, 208).

85. "Lo nocivo es el instinto de estancamiento", se lee en "Oraciones" por S. Rusiñols (1888) (O.C., III, 1289). Pedimos a la crítica literaria que deje correr el espíritu de la palabra (*Cancionero*, n°59) (O.C., VI, 667). Re-hacer ideas significa lo que Unamuno denominó, cuando joven: "inteligencia sintética, creadora y artística" (*El espíritu de la raza vasca* (1887)) (O.C., IV, 161). Creo, como él creía, que el pensamiento se hace según se va pensando, y que en poesía, la verdad que importa practicar, es la que es vida de nuestra vida [*Sobre la europeización (arbitrariedades)*] (1906) (O.C., III, 1105).

86. Le dolía vivir en el sentido de que no quería morir (*Del sentimiento trágico*, III) (O.C., VII, 136). Esa es, justamente, la angustia vital del hombre moderno, prefigurado en Quevedo: vivir es saber que nos estamos muriendo.

87. Cfr. la nota del autor tras el soneto XXXII de *Fuerteventura a París* (1925). *Sonetos de Fuerteventura*. (O.C., VI, 692).

88. D. ALONSO, *De Don Miguel de Unamuno a Fuerteventura*, en A. ALONSO, A. TOVAR, F. YNDURAIN, S. de la NUEZ, *Homenaje a Unamuno*, Madrid, 1982, 9.

89. *Ibid.*

90. A. MACHADO, *Juan de Mairena*, ed. *cit.*, 112.

91. Cfr., p.ej.: Sonetos de Fuerteventura, XXXIV (O.C., VI, 693): "La mar cñe a la noche en su regazo/ y la noche a la mar..."; donde también encontramos "oscura lejanía." Como si el poeta nos dijera que en el punto o línea final del entendimiento, siempre hay oscuridad, "bruma", espejismo. La infancia del mundo, el comienzo de todo, el origen de los significados son insondable distancia en que "rendido el cielo con la mar se sum": *Ibid.*, XXXI (O.C., VI, 691). Noche del alma contemplativa, o, a lo mejor, noche de la inteligencia: lo que ha quedado de la Noche de los sentidos y del espíritu, como medio de la unión divina en San Juan de la Cruz (véase: D. ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, 1942, la ed.).
92. Sobre la "relación poética" del lector y el artista, cfr.: D. ALONSO, *Poesía española*, cit., 201.
93. "Mental": véase la explicación de este adjetivo en M. de UNAMUNO, *Prólogo a Romancero del destierro* (1927) (O.C., VI, 742).
94. ID., *Romancero del destierro*, III (O.C., VI, 747). Reversibilidad de las apariencias: *en el mundo del espíritu*: "¿Es el camello la nube o el camello/ es una nube...? ID., *Sonetos de Fuerteventura*, LIV (O.C., VI 704).
95. ID., *Romancero del destierro*, III (O.C., VI, 747).
96. "El canto de la mar es silencioso;/ es jugo blanco de sonido inerte; / es el íntimo canto misterioso/ que sin voz canta la callada muerte: /Sueña -me dice-, sueña.../ derríete en el sueño.../olvídate..., olvídate..., el olvido enseña/ la última lección..."; *Ibid.*, VIII (O.C., VI, 753).
97. ID., *Sonetos de Fuerteventura*, XXV (O.C., VI, 687).
98. *Ibid.*, XXXI (O.C., VI, 691).
99. *Ibid.*, L (O.C., VI, 702).
100. Me atengo a L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6, 22: "Die Logik, der Welt, die Sätze der Logik in den Tautologien zeigen, zeight die Mathematik in den Gleichungen".
101. Cfr. p.ej.: J.M. BLECUA, *Ob. cit.*, y M. GARCIA BLANCO, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, 1954. Mucho mayor ha sido, por lo general, el relieve que ha tenido en la bibliografía crítica sobre Unamuno, "la mística de la meseta". Véase, p.ej.: C. PARIS, *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, 1968.
102. M. de UNAMUNO, *Sonetos de Fuerteventura*, XXVII (O.C., VI, 689).
103. ID., *Sonetos de París*, LXXIII (O.C., VI, 719).
104. Cfr.: W.KANDINSKY, *Ob. cit.*, 49.
105. M. de UNAMUNO, *Sonetos de Fuerteventura*, VIII (O.C., VI, 678)
106. *Ibid.*, XVI (O.C., VI, 683).
107. *Ibid.*, XXXII (O.C., VI, 691).
108. *Ibid.*, XXXV (O.C., VI, 693). Mar del sosiego: *Poesías sueltas (Poemas de Hendaya)* CX (O.C., VI, 924).
109. ID., *Sonetos de Fuerteventura*, XLIX (O.C., VI, 701).

110. *Ibid.*, LVII (O.C., VI, 706).
111. Cfr.: H. ARENDT, *The life of the mind*, New York-London, 1987 (en ed.ital., Bologna, 1987, 170).
112. *Ibid.*
113. También lo dijo Wittgenstein: carta a Paul Engelmann (fecha: 9/4/1917). Cfr.: *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*, Oxford, 1970 (en ed.ital., Firenze 1970, 7).
114. "No consigo soñar, vil pesadilla/ -dícenla realidad-, me mata el sueño": M. de UNAMUNO, *Sonetos de París*, LXXXVII (O.C., VI, 727).
115. *Ibid.*, LXXIII /nota del autor, añadida al soneto. (O.C., VI, 719).
116. ID., *Romancero del destierro*, VIII (O.C., VI, 752).
117. *Ibid.* Obsérvese la repetición de la palabra *mar* que dilata el sonido interior (como en el *Diálogo, Diálogo* de la *Anábasis* de Senofonte) y amplía su visión.
118. *Ibid.*
119. Cit. por H. HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, 1955, 1a. ed., 105.
120. "¿Tiene raíz mi ensueño de tortura? / ¡Desierto raso!": M. de UNAMUNO, *Romancero del destierro*, VIII (O.C., VI, 753).
121. *Ibid.*, XIII (O.C., VI, 758).
122. *Ibid.*, y XXXIV (O.C., VI, 770-71): "Y pasan los días sin que pase nada/ (...) / vive el punto que pasa, y en la duda; / que el acto es muerte, y en el paso agudo / del último acto nada nos excuda."
123. Uso el concepto de poesía lírica, dándole el significado que le dio A. ALONSO, *ob. cit.*, 21.
124. Y esa es la acepción que la palabra *mística* tiene en el *Diccionario de la Lengua*, de la Real Academia Española.
125. Cfr., sobre ello, las páginas iniciales de: R. del VALLE-INCLAN, *La lámpara maravillosa* en ID., *Obras escogidas*, Madrid, 1958, t.I, 523 sgs., y las anotaciones de G. ALLEGRA (*Ob. cit.*, ed.cit., 249 sgs.) en torno a la influencia de Novalis en las ideas poéticas de J. Maragall.
126. Véase: J. ORTEGA Y GASSET, *Defensa del teólogo frente al místico* (1929), (O.C., V, 455-57).
127. Una observación aguda, en Ch. EICH, *Federico García Lorca poeta de la insensidad*, Madrid, 1976, 83.
128. Bastaría recordar las prosas, p.ej., de Valle-Inclán, de Azorín, de Baroja, incluso de Ortega y Gasset, así como las visiones poéticas de Castilla en Machado y en Unamuno. La idea que acabo de presentar, fue de Cézanne, cit. por M. MERLEAU-PONTY, *Sens et no-sens*, Paris, 1948 (en ed. ital., Milano, 1962, 36), y, en definitiva, es lo que significó el dibujo de Magritte: "Ceci n'est pas une pipe", estudiado por Michel Foucault en su librito omónimo (Montpellier, 1973).
129. Cfr.: ARIST., *Poét.*, 1459a5.
130. Según explicó I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §59.

131. Véase: J.L. ABELLAN, *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología*, Madrid, 1966. Acotaciones sobre el misticismo de la mar en los sonetos *Fuerteventura a París*, se leen en ID., *Historia e intrahistoria en la poesía de Unamuno* ("Mundatz", Universidad de Deusto, San Sebastián, n°3 (1987), 305-24).
132. Conforme a la teología órfica, transmitida por Jerónimo y Helánico: O.KERN, *Orphicorum fragmenta*, Berlin, 1922, I, 317, 15. Cfr., además: HOM., *Il.*, XIV, 201; PLAT., *Crat.*, 402b; y ARIST., *Metaph.*, 983b27.
133. Cfr.: C.G. JUNG, *Ob. cit.*; ed. esp. cit., 74-75. Lo femenino en los arquetipos de la mentalidad masculina, estudiado por Ch. BAUDOUIN, *L'oeuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, 1963 (en ed. esp., Madrid, 1967, 163 sgs.).
134. El símbolo, como punto focal de relaciones, en G. WALLEY, *Poetic Process*, cit. por N. FRYE, *The Symbol as a Medium of Exchange* (1987), en ID., *Mitot/Metafora/Simbolo*, Roma, 1989, 68.
135. Compárense estas citas que extrajo de los *Sonetos de Fuerteventura*: "Ya como a propia esposa al fin te abrazo / oh mar desnuda, corazón del mundo, / y en tu eterna visión todo me hundo", XXXII (O.C., VI, 691); "Raya celeste de la mar serena, / se echa de bruces sobre ti mi menue", XXXV (O.C., VI, 693); "Te has hecho ya, querida mar, costumbre / para mis ojos, pies, pecho y oídos", LVIII (O.C., VI, 706); "Ralces como tú en el Océano / echó mi alma ya, Fuerteventura", LXV (O.C., VI, 711), etc.
136. Cfr.: H. JONAS, *The Phenomenon of Life*, New York, 1966, 135 pass. El campo metafórico, como "champ de figures" en P. CLAUDEL, y *Introduction au Livre de Ruth*, Paris, 1938, 33).
137. También H. Arendt (*Ob. cit.*, ed. ital. cit., 198) ha remarcado que las metáforas creadas por el oído, son muy raras en la literatura filosófica. Una excepción reciente, la constituyen los escritos del último Heidegger, en que el yo pensante "escucha" (siente) al Ser.
138. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°1814 (1929) (O.C., VI, 1185).
139. Cfr.: N. FRYE, *Ob. cit.*, 71, y H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, 1976, 85 sgs. Ambos autores han insistido en subrayar el y algo más, ya sea del símbolo como de la metáfora. Ese algo más que siempre es el texto, significa que la palabra escrita es una cosa (un *quid* actuado) y una cosa en devenir (un *quid*) en movimiento). La potencialidad del arte necesita de la hermenéutica. Sólo por este medio, la metáfora y el símbolo se inscriben en un mundo indefinidamente real. Cuando se habla de la esencia de lo simbólico, se está aludiendo a la ontología del tiempo.
140. M. de UNAMUNO, *Romancero del destierro*, XXXVII (O.C., VI, 773).
141. ID., *Sonetos de París*, LXXXII (O.C., VI, 725).
142. ID., *Sonetos de Fuerteventura*, LII (O.C., VI, 703).
143. ID., *Romancero del destierro*, VIII (O.C., VI, 751).
144. ID., *Sonetos de Fuerteventura*, L (O.C., VI, 702).
145. *Ibid.*, XLVII (O.C., VI, 700).
146. Cfr.: M. -M. DAVY, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, 1977 (en ed. ital., Roma, 1988, 157 sgs.) y la bibliografía -documentaria y crítica- citada por la autora.
147. Fray LUIS de GRANADA, *Introducción del Símbolo de la Fe* (Salamanca, 1583-1585), en B.A.E., VI, 186, cit. por E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (en ed. cast., México-Madrid-Buenos Aires, 1955, 449).

148. M. de UNAMUNO, (O.C., VI, 946).
149. El símbolo unamuniano del agua profunda, puede el lector localizarlo no sólo en las obras poéticas, sino en varias páginas de ensayo. Cfr., p.ej.: ID., *La crisis del patriotismo* (1896) (O.C., I, 978); *La educación. Prólogo a la obra de Bunge del mismo título* (1902) (O.C., I, 1014); *El perfecto pescador de caña. Después de leer a Walton* (1904) (O.C., I, 1188); *El secreto de la vida* (1906) (O.C., III, 879) *Cómo se hace una novela. Continuación* (1927) (O.C., VIII, 757-58); etc.
150. ID. *Prólogo al Cancionero* (O.C., VI, 947).
151. ID., *Cancionero*, n°48 (O.C., VI, 963).
152. *Ibid.*, n°5 (O.C., VI, 950).
153. Sobre el mito de Narciso, cfr.: J.J. BACHOFEN, *Ob.cit.*, ed. cit., 145 y 561/n.58.
154. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°24 (O.C., VI, 956).
155. *Ibid.*, n°13 (O.C., VI, 952).
156. *Ibid.*, n°38 (O.C., VI, 960).
157. *Ibid.*
158. "El viejo es un niño que sabe que ha de morir": ID., *Abel Sánchez: una historia de pasión* (1917) (O.C., II, 759).
159. ID., *Cancionero*, n°83 (O.C., VI, 975).
160. Sobre la vivencia de la nada, como carácter de la cultura española, en Ch.EICH, *Ob.cit.*, 80.
161. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°177 (O.C., VI, 1005).
162. *Ibid.*, n°573 (O.C., VI, 1124). ¿Es la melancolía una forma de nostalgia, o indica otra cosa? ¿La vivencia melancólica es un sentimiento nada más, o también está en el intelecto? ¿No será, eso que llamamos *melancollia*, no saber lo que se quiere, y no querer bien lo que se sabe? (*Ibid.*, n°412) (O.C., VI, 1088). Unamuno nos dio su explicación al escribir "que es enfermedad la vida" (*Ibid.*, n°828) (O.C., VI, 1188): "¡Se vive! y es pesadumbre que pesa desde el nacer". (*Ibid.*, n°1035) (O.C., VI, 1237). Melancolía es sentirse dolorido en el alma: "La conciencia es el dolor" (*Ibid.*, n°1006) (O.C., VI, 1230) conociendo "que el nacer no tiene cura" (*Ibid.*, n°1187) (O.C., VI, 1270). No se trata, pues, de una simple tristeza, sino del estado mental de la ideación poética.
163. *Ibid.*, n°476 (O.C., VI, 1099).
164. M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, 1967, 62. Abondar intensamente en la idea del Ser, es adentrarse en las tinieblas del comienzo eterno simbolizado en Unamuno por el mar-oceano (cuyo valor simbólico es polisémico -cfr.: A. JACOB, *Introduction à la philosophie du langage*, Paris, 1976- debido a sus connotaciones místicas). Y como lo primordial es la creación, el poeta expresó su nostalgia ontológica en amor a la Palabra: Ἰδοὺ μᾶς del mundo ($\text{Ἐν δὲ ξῆμ ἦν ὁ λόγος}$: Jn. I, 1). Ese amor a la palabra fue, de algún modo, nostalgia de Dios; mejor dicho: de un Dios-Yo creador; algo así como un intento trágico de regresar a la Raíz de su propia existencia, condenada a estarse continuamente en *acto mortal*, mientras que él la quería como *acción* de vida, como un imposible ensimismamiento en la ἔξῃ de la vida.
165. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°504 (O.C., VI, 1107).

166. *Ibid.*, n°501 (O.C., VI, 1106); *Ibid.*, n°1556 (O.C., VI, 1362); *Ibid.*, n°1599 (O.C., VI, 1375).
167. *Ibid.*, n°501 (O.C., 1106).
168. *Ibid.*, n°413 (O.C., VI, 1081).
169. *Ibid.*, n°419 (O.C., VI, 1083).
170. *Ibid.*, n°140 (O.C., VI, 993). También en: *Ibid.*, n°251, 301, 324, 338, 380, 475, 478, 587, 705, 713, 793, 840, 936, 1193, 1197, 1214, 1314, 1319, 1337, 1460, 1536, 1537, 1610, 1632, 1638, 1642, 1647, 1697. Sobre el tema, cfr., p.ej.: H. LEISEGAN, *La Gnose*, Paris, 1951, 26: "La foi gnostique consiste dans la croyance à une consubstantialité rigoureuse de l'organisme humain et de l'organisme cosmique".
171. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°496 (O.C., VI, 1105). El tema y otros colaterales, en E. ROHDE, *Psyche.Seeleencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg im Br., 1890 (en ed.ital., Bari, 1982, T.II, 481 *pass.*). A lado de la componente heraclítica, había en Unamuno también una componente parmenídea. Describirlas puntualmente exige un espacio que aquí no tengo.
172. Esta frase, la he modelado sobre un pasaje de Valle-Inclán (*La lámpara maravillosa*, ed. cit., 524).
173. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°495 (O.C., VI, 1105). La intuición de Unamuno ya estaba en un soneto incluido en *La Galatea*, de Cervantes (Laudo de López Maldonado): "Salen del mar, y vuelven a sus senos, / después de una veloz larga carrera / como a su madre universal primera / los hijos de ella largo tiempo ajenos".
174. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°607 (O.C., VI, 1133).
175. *Ibid.*, n°1307 (O.C., VI, 1296), y n°1053 (O.C., VI, 1240): "La Nada, sustantivo femenino, / en que entrarás, / como la mar, es toda ella camino / y nada más". Desde perspectiva lógica, es evidentemente una aporía la identidad temporal entre el *es* de la Nada, y el *entrarás* del sujeto. ¿Cómo va a ser la Nada el resultado futuro de algo que *es* en este momento?
176. L. de GONGORA, *son.* 149. 1582.
177. M. de UNAMUNO, *Cancionero*, n°1274 (O.C., VI, 1289).
178. *Ibid.*, n°1495 (O.C., VI, 1343).
179. *Ibid.*, n°1476 (O.C., VI, 1338).
180. *Ibid.*, n°1407 (O.C., VI, 1319).

El Mar, la Fuente, el Espejo: las Obsesiones Duplicantes de Carlos Fuentes

Waded Cruzado
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez

El mar, la fuente y el espejo son símbolos que, por su similar carga semántica, resultan intercambiables: en más de un modo, cada uno prefigura e ilumina a los demás. Para los jungianos, por ejemplo, el espejo es el mar de la conciencia.¹ Pero esta ecuación tiene propiedades conmutativas, pues del mismo modo también nos es dado decir que el mar es el espejo de la conciencia. Sea como fuere, esta flexibilidad entre los elementos del mar, la fuente y el espejo es posible porque la tríada alude a unos mismos fenómenos: al de la reflexividad, a la existencia de mundos alternos o escondidos y sobre todo, a la búsqueda de la identidad. El presente estudio se propone localizar estos tres elementos en los escritos de Carlos Fuentes, y a observar cómo viabilizan en sus textos el tema de la búsqueda de la identidad.

Desde sus primeras novelas, *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1962) se advierte una recurrencia de superficies duplicantes en los textos de Fuentes. Esta persistencia se relaciona íntimamente con uno de los problemas que desde siempre han perturbado y caracterizado sus escritos: el problema de la identidad. En varias entrevistas el autor ha confesado esta particular insistencia suya: "Yo estoy muy preocupado con el problema de la identidad" --admite Fuentes en la colección *Espejo de escritores--* "yo siempre ando indagando problemas de identidad en todo lo que escribo, es una monomanía, una obsesión mía".² En otro lugar ha expresado también que, luego de escribir *Terra Nostra*, su amigo Mark Nacht, psicoanalista de la escuela de Jacques Lacan, encontró que esta novela, en palabras de Fuentes, "se fundía con las dos obsesiones básicas que recorren toda mi obra, que son el miedo y la identidad, el terror y la identidad".³

Ciertamente esta inquietud marca por lo menos a dos de los personajes principales de la primera novela de Fuentes. En Rodrigo Pola--quien, a pesar de sus esfuerzos, no encuentra un lugar en la "región más transparente" de la nueva sociedad que se instala a raíz de la Revolución--esta búsqueda de la identidad queda evidenciada en la dividida imagen que le devuelve su reflejo en el espejo y en el agua del baño:

Rodrigo Pola se había detenido frente al espejo del baño. . . Empezó a hacer caras de dolor, caras de risa, caras de interés o de suficiencia, hasta sentir que su rostro y el reflejado eran dos, distintos, y tan alejados entre sí como la luna verdadera que nadie conoce y su reflejo quebrado en el estanque.⁴

Como Narciso, los personajes de Fuentes se contemplan en superficies espejeantes tratando de encontrar, tras esa duplicación, un ser completo y no la procesión de máscaras que cada cual presenta histriónicamente a los demás. De hecho, en un episodio similar en la misma novela el personaje de Federico Robles termina por aceptar su condición de mestizo cuando, en el momento de afeitarse contempla que "bajo la máscara de jabón, el rostro empezó a aparecer, piel oscura bajo máscara blanca".⁵

También en el momento de afeitarse frente a un espejo de baño, el protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* va percatándose del paso del tiempo y de la llegada de la vejez que traerá consigo la lenta agonía que es el motivo principal alrededor del cual gira el desarrollo de la novela. En ese momento, frente al minúsculo mar detenido en el lavabo, Cruz "[s]e detuvo con la navaja entre las manos. La acercó a los labios y cerró, involuntariamente los ojos. Al abrirlos, ese viejo de ojos inyectados, de pómulos grises, de labios marchitos, que ya no era el otro, el reflejo aprendido, le devolvió una mueca desde el espejo".⁶

En *Aura* vuelve a repetirse la escena de un hombre que, a la vez que se contempla en el espejo al afeitarse, pondera sobre su situación o identidad. Aquí, un confundido Felipe Montero reflexiona sobre los extraños sucesos y absurdas coincidencias que tienen lugar en el apartamento de Consuelo Llorente y de su sobrina Aura quien, como se nos ha indicado, tiene "ojos de mar" y parece que vive "encerrada en un espejo".⁷

Esta pertinaz repetición de un mismo episodio, el de un hombre que se observa en el espejo al afeitarse junto al agua y que, en este acto cotidiano y trivial, gana acceso a recónditos misterios de su identidad, a la vez responde y reta el tradicional uso de superficies duplicantes por parte de personajes masculinos. De acuerdo a JeniJoy LaBelle en *Herself Beheld*, un estudio sobre el uso del espejo por personajes femeninos en la literatura inglesa de los últimos ciento cincuenta años, es asombrosa la consistente ausencia del uso del espejo o superficies duplicantes por parte de personajes masculinos. Este hecho, de acuerdo a LaBelle, demuestra la clara dicotomía existente en cuanto al uso del espejo por ambos sexos: mientras para la mujer el espejo puede ser su mejor aliado y confidente, confiriéndole a menudo, más que su imagen, un sentido de identidad y de auto-estima, en el caso de los hombres parece haber una implícita prohibición: "a man *should* not define himself through mirrors," resume LaBelle.⁸ Usualmente, tanto en la literatura como en la vida, esta proscripción masculina es circunvalada por su empleo para usos más pragmáticos e impostergables, "[w]hen a man stands before a mirror," asegura LaBelle, "he is usually there for a practical purpose".⁹ Obviamente, el caso más frecuente en la literatura es el ya clásico episodio, repetidísimo en Fuentes, del encuentro de un hombre con su imagen mientras se rasura en la mañana. No obstante, aun cuando Fuentes parecería adherirse en sus textos a la recetada aversión masculina de sólo contemplar el propio rostro en momentos ineludibles, es preciso añadir que sus personajes en cierta manera violan la norma, pues muchos de ellos se observan en espejos y en superficies duplicantes--el mar, el río, la fuente, las vitrinas de las tiendas, las ventanas de cristal--de una manera que la cultura o la convención literaria podría definir como femenina: es decir, con una insistencia rayana en una angustiosa necesidad de encontrar respuesta a la interrogante de la propia identidad.

Dada la vastedad de la producción literaria de Fuentes y de las limitaciones propias de este trabajo, a fin de poder indagar a fondo esta recurrencia de elementos duplicantes, convendrá limitar este examen a la estructura y el argumento de una de las novelas de Fuentes que la crítica parece tan sólo haber rozado de soslayo, *Una familia lejana* (1980). El problema de la identidad--tanto a nivel individual como nacional y cultural--prosigue y se afianza en esta novela donde se trazan algunas sugerencias intrigantes sobre la naturaleza de las relaciones entre México y Francia, a través de las relaciones--¿o parentescos?--entre los personajes principales. *Una familia lejana* consiste, en su mayor parte, de la transcripción que Fuentes logra, basada en las confesiones que un viejo amigo le hace una larga tarde en París al encontrarlo fortuitamente a la hora de almuerzo en un elegante restaurante, el Automobile Club. En cierta forma, el evento principal de la novela consiste en el traspaso del texto que Branly ejecuta al relatarle su historia maldita a Fuentes. Evidentemente, se advierte que el principal elemento organizador es el de la técnica de la perspectiva abismal: se trata de una narración dentro de otra narración donde un personaje, el conde Branly, le cuenta a Carlos Fuentes, personaje en la novela, la historia que luego Fuentes, en calidad de autor, habrá de transcribir y legar a una posible multiplicidad de lectores. Ya estos desplazamientos y reverberaciones propios de la técnica del *mise-en-abîme* sugieren en el texto las propiedades duplicantes de las superficies de los cuerpos de agua y de los espejos: como las ondas concéntricas que se crean en el mar al arrojar un objeto; como la procesión infinita de imágenes que se logra al colocar un espejo frente a otro.

El conde Branly relata a Fuentes con lujo de detalles su breve amistad con la familia suramericana de los Heredia--Hugo y su hijo Víctor--a quienes conoció en México. Invitados por Branly a Francia, los Heredia y el conde viven, inesperadamente, un alusinante episodio al conocer a un misterioso homónimo francés llamado Víctor Heredia y a su hijo André.

Según se desprende del desarrollo del argumento, el problema fundamental de Víctor Heredia (que aunque se le llama consistentemente "el francés" resulta ser de padre latinoamericano) se remonta a un episodio de su infancia: el primer encuentro con Branly en el Parc Monceau, cuyo fallido desenlace Heredia no puede olvidar. Siendo un niño solitario que, desde unas ventanas de vidrio biselado, observaba a los demás niños jugar en el parque, un día el pequeño Heredia trata de integrarse al coro de niños que cantaban la tonadilla del "Chante, rossignol, chante". Branly, que es entonces también un niño como Heredia, es el único en el grupo que se percató de la presencia del pequeño visitante solitario y extraño. Ese día el niño se acerca a Branly y "le tiende la mano y mi amigo deja caer el balón rojo, pierde la compostura insolente y corre a reunirse con sus compañeros".¹⁰ Desde ese momento, este rechazo de Branly, esta falta de reconocimiento de su parte, se convierte en un constante reproche por parte de Heredia: "No dio el paso de más" (p. 84) recuerda con amargura.

Comienza entonces toda una vida de persecución en la que, sin Branly advertirlo, Heredia ha estado siguiéndole, como "un rencor viviente," en sus viajes transoceánicos. En un último intento de lograr reconocimiento, Heredia provoca un encuentro mediante un accidente de automóvil a raíz del cual Branly es recluido en Clos des Renards, el hogar del Heredia francés. Aquí el anfitrión crea un ambiente alusinatorio para Branly quien, como otro don Quijote en la farsa de los duques, es víctima de engañosas ilusiones rayanas en pesadillas. Al igual que don Quijote, más que invitado Branly termina siendo un prisionero,

expuesto a las intenciones dramáticas y burlescas de su anfitrión que quiere, como aquellos duques, forzarle a reconocer su verdadero rostro. Así queda demostrado cuando una noche: "Heredia miró de soslayo a mi amigo e hizo algo extraordinario; caminó hacia el lavabo; descolgó el espejo ovalado y marchó con él de regreso hasta la cama ocupada por Branly; allí, se inclinó con el espejo detenido entre las manos hasta que su óvalo reflejase a ambos, anfitrión y huésped" (p. 77).

En adición, durante esta estadía Heredia trata de vivir vicariamente su fallida amistad con Branly a través de la amistad de su hijo André con el joven Víctor, sobrecompensándola con el intento de crear un nuevo ser, "un ángel," mediante la cópula carnal de los jóvenes. No obstante, esta unión no se completa exitosamente, según queda sugerido por la patética visión que, al cierre de la novela, testimonia Fuentes en la piscina del Automobile Club. Aparece allí una extraña criatura, "una nata color de esperma," que podría ser interpretada como Víctor y André bajo otra forma, unidos y degenerados hasta convertirse en "dos fetos doblados sobre sí mismos y abrazados como siameses" (p. 213).

Estos eventos confusos del argumento adquieren, sin embargo, nueva luz cuando se aplican a la estructura de la novela algunos de los postulados semióticos de Jurij Lotman. Al estudiar la composición de la obra de arte verbal, Lotman presta particular atención al concepto del espacio artístico del texto que, para el teórico, resulta de--y refleja--el carácter espacial del argumento.¹¹ De aquí que *Una familia lejana* reúne los requisitos lotmanianos de contar con tres elementos esenciales, a saber: a) un campo semántico--que abarca el argumento del texto--dividido en dos subespacios no-tangenciales aunque mutuamente complementarios; b) una frontera que intersecta estos dos espacios y que, en circunstancias normales, es infranqueable; y, c) un héroe-agente que transgrede esta prohibición y que, consecuentemente, gana acceso a ambas subdivisiones del campo semántico.

El campo semántico de *Una familia lejana* es, literalmente, el mundo: México y Francia son dos subespacios no-tangenciales que dividen y constituyen el dominio de la novela. La frontera o límite que separa estos dos espacios es un océano, es decir una variación del motivo de la fuente y del espejo. Hay un cuerpo de agua que separa México y Francia como hay un añorado "espejo de agua", es decir una fuente, entre la casa de Víctor Heredia y todo lo que la rodea. En este esquema, Branly sería el héroe-agente que tiene derecho de cruzar la frontera--es decir el mar--que divide el campo semántico. De hecho, aún el momento más decisivo de la niñez de Branly es descrito en estos mismos términos. Relata la narración que, "[u]n día el niño encerrado *cruzó la frontera* entre su casa y el parque . . . y pasó, *vestido de marinero*, al espacio común de los niños (p. 80; énfasis mío). No obstante, este "rito de pasaje" no es completado con éxito debido a la incapacidad de Branly de reconocer a su otra mitad: otro niño solitario que incesantemente le observaba tras los cristales biselados de una ventana que daba al parque, el pequeño Víctor Heredia francés. Este episodio, como he advertido anteriormente, persigue a Branly en su vejez y lo llena de remordimiento, hasta el momento en que se le ofrece, como si fuera, una segunda oportunidad. La ocasión tiene lugar la noche en que Branly tiene un accidente en su Citroën que, literalmente, actúa como el "vehículo" que le transporta de un subespacio del campo semántico al otro. Es interesante observar que el choque del auto de Branly es descrito como una experiencia surrealista permeada con imágenes de agua:

las indicaciones le alejaron de Enghien, hacia las carreteras que temía recorrer de noche y en la cárcel de vidrios y luces que le rodeaba la visión de un accidente en el cual él perecía y la de un parque de niños que ya no le reconocían se confundieron *como dos ríos de cristal que fluyeron por mucho tiempo, paralelos, y al cabo se reunieron, esta noche, chocando sin ruido.* (p. 51; énfasis mío)

A partir de esta experiencia, Branly gana acceso a un territorio anteriormente vedado: ha llegado, como si se dijera, a la orilla opuesta del mar; ha penetrado el otro lado del espejo. Es allí, en este dominio alterno, en su encierro con Heredia, donde ocurre la revelación identificatoria y pavorosa: él y su cruel y perseguidor de por vida son, en realidad, hermanos. Resulta, pues, evidente que las superficies duplicantes que proliferan en la novela han logrado su cometido al develar, para los protagonistas y para los lectores, una insospechada identidad.

Vista las funciones del mar y del espejo en este drama de la identidad, sólo resta observar cómo el motivo de la fuente puede iluminar, de manera muy sutil, el argumento. Curiosamente, a través de toda la novela se van repitiendo los fragmentos de los versos de una antigua canción provenzal, el "Chante, rossignol, chante", donde un poeta, figura de Narciso, relata su trágico encuentro con una hermosa fuente de agua. Aunque aparecen fragmentados y dispersos a lo largo de la narración, al recoger estos versos se advierte que en cierta manera resumen la enigmática experiencia que motiva la confesión de Branly. Dice la canción:

Chante, rossignol, chante,
toi qui as le coeur gai.
A la claire fontaine
m'en allant promener.
J'ai trouvé l'eau belle,
que je m'y suis baigné.
J'ai trouvé l'eau si belle
que je m'y suis noyé.

Este "madrigal antiguo sobre la clara fuente y sus aguas tan bellas" (p. 45), aparece una y otra vez en la historia--tanto en México durante la visita inicial en que Branly conoció a los Heredia latinoamericanos como en Francia cuando fue huésped del francés Víctor Heredia--y esta reiteración arroja una vaga luz sobre algunos de los elementos y sucesos que constituyen el argumento: el ruiseñor que canta con el corazón alegre en esta tonadilla puede ser interpretado como símbolo de la juventud--Víctor y su amigo André la silban insistentemente--y aún de la niñez, cuando Branly posteriormente la reconoce como parte de sus recuerdos de infancia durante las rondas de niños en el Parc Monceau. El verso "à la claire fontaine/m'en allant promener", recuerda la visita de Branly a Clos des Renards, hogar de Víctor Heredia, y su constante insistencia en que faltaba allí una fuente, "ese elemento del orden que al duplicarlo acentúa la simetría: el espejo de agua" (p. 35). Finalmente, los versos "J'ai trouvé l'eau belle,/que je m'y suis baigné./ J'ai trouvé l'eau si belle/que je m'y suis noyé," nos remiten tanto a los gemelos siameses que aparecen ahogados en la piscina del Automobile Club, como al roce de Branly con la muerte en un accidente de tipo similar y en el mismo lugar, cuando por poco perece ahogado en esa moderna variación del estanque de

agua. Fuentes, autor y personaje, salva al viejo Branly de ahogarse al ofrecerle su mano: vale la pena subrayar la coincidencia de que el apellido de Fuentes duplica el motivo del agua de la vieja canción provenzal así como en su equivalente español, en el "Romance de La Fontefrida". Al igual que el trovador del antiguo madrigal, el lector de *Una familia lejana* es un nuevo Narciso peligrosamente atraído a la misteriosa superficie del texto y de la historia que duplica Fuentes.

Por sus connotaciones fatídicas para Narciso, la fuente, en efecto, es un signo nefasto. Así lo asegura Louise Vinge quien, al estudiar el desarrollo de este mito a lo largo de los siglos, ha encontrado una inevitable asociación entre la fuente y sus recurrentes connotaciones de engaño, temporalidad y muerte. En *Una familia lejana*, no sólo Branly casi muere como Narciso, sino que Víctor y André, aunque metamorfoseados bajo otra forma, al parecer fallecen ahogados. Al menos así justifica Hugo Heredia la súbita desaparición de su hijo:

¿Cómo fue explicada en México la desaparición del joven Víctor Heredia? Como una muerte accidental. ¿Cómo? Muerte por agua. ¿Dónde, en México en Francia? En Normandía, en la playa de Dives-sur-Mer al pie del acantilado y las piedras románicas que se derrumban hacia el barranco de un mar fuerte y frío. ¿No hubo testigos? No; Hugo Heredia vio a su hijo entrar al mar; nunca regresó. (p. 157)

En el agua del mar o de una piscina Víctor y André han muerto, pero algo se alcanza a cambio: auto-conocimiento y reconocimiento. En sus intentos por descifrar a Heredia, Branly acaba por reconocer que había estado adjudicándole al francés su propio sentir: "Me di cuenta" concluye Branly, "de que los sentimientos que he estado describiendo, inspirados todos ellos por la conducta zafia de Víctor Heredia, no eran más que *mis* sentimientos hacia Víctor Heredia" (p.78; énfasis mío). En cierta manera, se trata de un fenómeno de proyección y reflexión: como si las intenciones de Branly de llegar a conocer a Heredia revirtieran, sobre las superficies duplicantes que proliferan en el texto, la dirección de sus vectores y de su objetivo, llegando Branly, en cambio, a conocerse mejor a sí mismo. Cuando Fuentes le pregunta si hubiera preferido no haber conocido a los Heredia, Branly contesta de inmediato: "No, no conocí a los Heredia . . . Me conocí a mí mismo, ¿no se ha dado usted cuenta?" (p. 133). De la misma manera, al Fuentes heredar la narración de Branly, él también sufre una experiencia similar. Confrontado con la intrigante visión final de los siameses ahogados, el narrador finalmente confiesa: "Jamás los conocí. Pero la voz junto a mí me dice al oído, no quiénes son ellos, sino quién soy yo" (p. 213).

En resumen, en esta enigmática novela Fuentes describe como "una permanencia junto a un espejo vacío", el lento y a veces tortuoso examen de Branly en busca de sentido y significado a su encuentro con los Heredia. Esta espera de Branly frente a una superficie duplicante de alguna manera prefigura la labor de Fuentes, escritor, frente al texto de su novela: otro Narciso junto a una fuente que le refleja. Por la ganancia en conocimiento y en identidad que se logra a través del relato de esta historia plagada de superficies duplicantes es como si Fuentes retornara, por otro camino, al matiz didáctico que los antiguos atribufan a Narciso, cuyo mito subrayaba la importancia del auto-conocimiento y de las consecuencias letales que podría ocasionar la inhabilidad de reconocer la propia identidad. De modo semejante, *Una familia lejana* parece sugerir que a través de la necesaria reflexividad e

introspección provocadas por superficies como las del mar, la fuente, el espejo--y habría que añadir ahora también la superficie del texto y del acto mismo de narrar--el ser humano puede encontrar un camino hacia la sabiduría y, acaso lo que es más apremiante para Fuentes: hacia la identidad.

Notas

1. V. Marie-Lois von Franz, "Reflection", *Parabola* XI.2 (Summer 1989): 32.
2. Reina Roffé, ed., *Espejo de escritores* (Hanover: Ediciones del Norte, 1985): 82.
3. José Miguel Oviedo, "La experiencia de los novelistas", *Revista Iberoamericana* 116-117 (1981): 312.
4. Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1958) 232.
5. Fuentes, *La región*, 375.
6. Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962) 162.
7. Carlos Fuentes, *Aura* (21a. ed. México: Era, 1983) 20; 42.
8. Jeaijoy La Belle, *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass* (Ithaca: Cornell UP, 1988) 20. También Julien Eymard hace unas observaciones similares respecto a la historia del mito de Narciso y sus connotaciones afeminantes en *Ophélie ou le narcissisme au féminin* (Paris: Minard, 1977).
9. La Belle 21.
10. Carlos Fuentes, *Una familia lejana* (México: Era, 1980) 83.
11. Jurij Lotman, *The Structure of the Artistic Text* Trans. Gail Lebbhoff and Ronald Vroon. (Ann Arbor: U of Michigan, 1977).

Bibliografía

Eymard, Julien. *Ophélie ou le narcissisme au féminin*. Paris: Minard, 1977.

Franz, V. Marie Lois von. "Reflection". *Parabola* XI.2 (Summer 1989): 32-37.

Fuentes, Carlos. *Aura* 21a. ed. México: Era, 1983.

---. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

---. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

---. *Una familia lejana*. México: Era, 1980.

La Belle, Jenjjoy. *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell UP. 1988.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Trans. Gail Lebhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: U of Michigan, 1977.

Oviedo, José Miguel. "La experiencia de los novelistas". *Revista Iberoamericana* 116-117 (1981).

Roffé, Rcina, ed. *Espejo de escritores*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.

Oceano Nox: Victor Hugo and the Primeval Soup

Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes

Baudelaire

Pierre Etienne Cudmore
University of Puerto Rico
Mayagüez Campus

In lieu of an introduction, I would like to recount--if you will allow me the pun--three lobster tales. First, it is common knowledge that the British call the French the "Frogs;" it is perhaps not as widely known that the French often refer to the English as *les Homards* (the Lobsters)--amphibians on one side of the English channel; crustaceans on the other. Second, Théophile Gautier, the most flamboyant of French romantic poets was often seen walking his pet lobster on a leash in Paris' Luxembourg Gardens. Finally, several years ago, while browsing in a bookstore on Cape Cod in Massachusetts, I encountered a book entitled *One Hundred and One Ways to Cook a Lobster*. The text was a compendium of hyperbole and tautology, for as I see it, there are only four positions that one can assume when faced with the dilemma of a lobster and a pot of boiling water. (1) One can drop the subject into the pot. (2) One can squeamishly refrain from taking action, contemplating the potential results--the mournful squeals, the last, desperate flutters of the tail--while resisting the call of the abyss. (3) One can jump in with the lobster. (4) One can gently place it back into the sea.

Despite its apparent levity, this observation can serve as an allegory for the image of the sea as it manifests itself in modern French literature; and here I broaden my definition of *modern* to include the late seventeenth century. Indeed, from Racine, with the death of Hippolytus in his titanic struggle with a sea monster born of Phaedra's jealousy, to the warm, benevolent waters of the port in Camus' plague-infested Oran, by way of the existential anguish of Malraux's and Sartre's mollusk and crustacean-filled dreams, the poetics of the sea is structured by these four positions: defiance, anxiety, fascination, acceptance; humankind's choice of stances before what Victor Hugo referred to as a "desert of water" (824), "the pendulum of the globe" (827), "the mask of the abyss" (827), and what I choose to call the primeval soup.

As Hugo's taxonomy may suggest, it is with the nineteenth century that the sea became an important catalyst for the imagination of French poets. In fact, the Romantics are now largely credited with having discovered--or rather, rediscovered--and restructured

poetically the forces of nature along with the Middle Ages and Gothic art; each a coalescence of the sublime and the grotesque that, in the eyes of Hugo, form the cornerstones of both art and reality. Through René's melancholic reflections on the banks of the Mississippi, Chateaubriand, before, from and beyond his tomb facing the English channel, inspired the work of an entire generation: from Lamartine's elegiac on the Lac du Bourget (*Le Lac*) to Alfred de Vigny's *La Boutelle à la mer*, a paean to science and progress in a world imbued with the values of positivism. The Symbolists, firm believers in the material world as a *correspondence* of the Ideal and in the transmutational properties of language, would in turn adopt the ocean as a metaphor for their belief in the *au-delà*: their quest for mystery, beauty and an ideal beyond immediate reality. In poems such as *La Vie antérieure*, *Les Phares* and *Parfum exotique*, Baudelaire's synesthetic wanderings often culminate in vivid images of the sea. And finally, Rimbaud, having transformed himself into a seer by means of a "long, gigantic and rational derangement of all the senses"¹ forges, in his poem *Bateau ivre*, one of the most striking semiological figures in the repertoire of marine imagery:

And from then on I bathed in the Poem
Of the Sea, infused with stars and lactescent,
Devouring the green azure where, like a pale elated
Piece of flotsam, a pensive drowned figure sometimes sinks²

The reference to Rimbaud's semiological figure, that is to a trope--in this case a metaphor--that carries and resolves the dialectical opposition mimesis/poesis, serves as a fitting introduction to the topic at hand, for it is in the poems and novels of Victor Hugo, "the most powerful assembler of images and master of syntax in the French tradition,"³ as André Gide once called him, that the image of the sea appears with a frequency and a density that is unmatched in French literature. In fact, the omnipresence of the sea--and of its mirror images, the sky, darkness and light--has led one Hugo scholar to claim that by the time he had published *Les Travailleurs de la mer* (*The Toilers of the Sea*) in 1866, Hugo could no longer write a sentence that was not entirely tautological.⁴ There is a great deal of truth in this, due in large part to the fact that these images are poetic manifestations of Hugo's metaphysics: a progressive pantheism; a belief in the immanence of God and in the eventual reconstitution of the lost unity of the universe by means of scientific and moral progress. Immanence and unity do indeed imply repetition, but then again structure, be it poetic or architectural, is by definition a tautology. And as one critic has aptly pointed out, excess being an essential characteristic of creation, "it is always at the juncture of metaphysics and poetics that Hugo found the justification for his own immoderation."⁵ In any case, Hugo's talents as a visionary and as an alchemist of language towered over the relatively simplistic foundations of his metaphysical system; the reader need not worry about boredom when reading either his poems or his novels.

Although Hugo's predilection for sea imagery can be attributed to the age in which he lived and, to an even greater extent, to the nature of his imagination, it is also linked to his biography. The Ocean--Hugo often wrote *Océan* with a capital *o*--is present throughout his writings, yet it is between 1852 and 1870, the years of exile, that it appears with obsessive frequency.⁶ Banished from France for his vehement opposition to the regime of Louis-Napoléon, Hugo lived for eighteen years in the Channel islands of Jersey and Guernsey. It is from his study, the *lookout*, on the top floor of his house in St. Peter Port, Guernsey, facing

the open sea, that Hugo wrote some of his finest lyric poetry (*Les Contemplations*); a monumental series of epic poems (*La Légende des siècles*), the only project of its kind in French literature; two highly metaphysical poems of great length (*Dieu, La Fin de Satan*); and three of his seven novels (*Les Misérables, Les Travailleurs de la mer, L'Homme qui rit*).

Surrounded by a marine environment, Hugo will come to identify himself with it. He writes to a friend in 1856: "I dwell in this immense dream of the ocean; I am a sleepwalker of the sea."⁷ In another missive, he inscribes his now legendary address: Victor Hugo, *Océan*. And in his panegyric to the genius of visionary poets, *William Shakespeare* (1864), Hugo recalls a conversation with his son Charles:

Suddenly the son broke the silence and asked the father:

--What do you think of this exile?

--That it will be long.

--How do you intend to spend it?

The father answered:

--I will look at the sea.

After a while, the father continued:

--And you?

--I, said the son, I will translate Shakespeare.⁸

The identification of the sea with poetic creation and re-creation could hardly be more striking, yet Hugo follows this exchange with the words: "There are indeed men who are oceans."⁹

And so it is with books; and although the image of the sea is central to much of Hugo's poetry--in the poems *Océano nox, Pleine Mer* and *Dieu, l'océan d'en haut* for example--it is in *Les Travailleurs de la mer* that the marine world emerges as a full-blown semiotic system.

The thematic unity of the book can be found in the title itself: the novel is an ode to the labour of humans with and against a sometimes hostile, sometimes benevolent, usually indifferent but always present natural world, the sea, that is in constant flux; all in an epic attempt to achieve harmony with the universe. Yet, it is not so much the themes themselves but the means employed to make them palpable that give the work its luster. One may reject Hugo's facile metaphysics or even succumb to the ennui generated by the novel's contrived and ultimately melodramatic plot, but one can only be dazzled by the author's imagination, erudition and verbal wizardry. The text is indeed an ocean, a primeval soup--undoubtedly a bouillabaisse--beneath whose surface the reader finds an encyclopaedia and a poetics of the waves. *Les Travailleurs de la mer* is a marine biologist's dream, a navigator's challenge, a landlubber's nightmare.

Before discussing Hugo's portrayal of the sea, I would like to give some examples of what can be found between the pages of this novel. Although it does not contain digressions

on the order of those found in *Les Misérables* and *Notre-Dame de Paris*, the book is a compendium of social, political and religious observations and wry aphorisms, as well as an essay on language--French, English, Spanish-- and onomastics. Hugo writes:

To summarize the Channel islands' political status: "The Channel islands are pieces of France that have fallen into the sea and been gathered up by England." (578)

To criticize the closing of drinking establishments on the protestant Sabbath: "The tyrant of the English has the same name as Don Juan's creditor; he is called Dimanche (Sunday)." (604)

To extol the British penchant for a free press: "Imagine a desert island. The day after his arrival, Robinson establishes a newspaper and Friday becomes his first subscriber." (594)

To praise ignorance as a catalyst for curiosity and exploration: "Had Christopher Columbus been a good cosmographer, he would not have discovered America." (864)

To bemoan the scorn heaped upon Voltaire by numerous theologians: "The anathema to which Voltaire is subjected is the point of intersection of all varieties of Protestantism." (582)

To express his ambivalent and often misogynistic feelings concerning women and sexuality: "In certain places, at certain hours, to look at the sea is fatal; a poison. It is at times as if looking at a woman." (651)

The novel may also be read as a treatise on oceanography and meteorology, as it offers innumerable poetic, scientific and pseudo-scientific descriptions of the elements that constitute "this majestic geometry" (1022): winds, tides, waves, coasts, reefs, aquatic flora and fauna--Hugo tells us that the island of Guernsey "has in its waters two hundred varieties of testaceans and forty species of sponges" (592) --navigation instruments, fog in the Horse Latitudes, Saint Elmo's fire and even a phenomenon that one may experience in the waters of Puerto Rico, phosphorescence:

In this light, objects lose their reality. A spectral penetration makes them as if they were transparent. Rocks become no more than incandescent contours. Anchor cables glow like molten-white bars of iron. Fishing nets beneath the surface seem webs of fire. Part of the oar, above the water, is as dark as ebony; the other half, below the waves, has the glitter of silver. The water drips from the blades as stars upon the sea. Every boat tows a comet's tail. The wet and luminescent sailors are ablaze. If you plunge a hand into the water, you withdraw it gloved in fire; yet the flame is dead, it is not felt. Your arm is a glowing ember, and you observe, in the sea, forms rolling in waves of liquid fire. The fish are flaming tongues and bolts of lightning slithering in the paleness of the deep. (890-91)

Although this passage is not of central importance, it illustrates the transcendence of poetic discourse in its capacity for taking us beyond "the mask of the abyss" where "the somber vision of a latent possibility is hidden from man by the inevitable opacity of things." (897)

Through his use of antithetical constructions and oxymoronic marine imagery as metaphors for both the unity and the fragmentation of the universe, Hugo succeeds in forging what philosopher Gaston Bachelard has called *une image nourricière* (a nourishing image), that is, an image that by its sheer force absorbs and resolves, even in their contradictions, the images that surround it. As Bachelard writes in *La Terre et les rêveries de la volonté*: "The most beautiful image is a locus of ambivalence."¹⁰

From the opening phrase of what serves as a prelude to the novel, "The Channel Islands" --"L'Atlantique ronge nos côtes" ("The Atlantic is gnawing at our coasts" 563)-- to the last sentence-- "There was nothing left but the sea" (1017) --Hugo sustains and synthesizes this ambivalence. The polysemy of the verb *ronger* (to gnaw/to erode) and that of the noun *côtes* (ribs/coasts) foreshadows Hugo's subsequent portrayal of man as *rongeur* (gnawer) and the assimilation of humans and the sea into a natural world where all is "devouring and devoured" (937). Everything returns to the primeval soup: "There was nothing left but the sea."

That which takes place between these two events does so on land and on sea and, paralleling the erosive effects of the latter on the French littoral, Hugo fashions an immense verbal construct, *Les Travailleurs de la mer*, that uses the generative power of language to demonstrate the ultimate nullity of such an endeavor. This creative effacement, to borrow a term from Victor Brombert,¹² is perhaps the fundamental oxymoron, the figure that, on the level of metaphysics as well as of rhetoric, best defines the nature of Hugo's writing. And if *Les Misérables* is in essence the story of a tomb that lacks an epitaph --in keeping with the wishes of its occupant, Jean Valjean--*Les Travailleurs de la mer* may be read as the account of a name written in the snow.

"Two little footprints were clearly visible, and beside them he read this word, written by her in the snow: GILLIAT. It was his own name" (624-25). Thus begins the novel, on a Christmas day in the 1820's, on the island of Guernsey. As with the prelude, the plot unfolds under the sign of deliquescence. The transitory nature of snow--and Hugo makes a point of it: "In the Channel islands, a frosty winter is memorable, and a snowfall is an event." (623)--mirrors the equally ephemeral state of coastal lands; and although the opening has a banal intimacy that is lacking in the epic tone that characterizes the description of the Channel archipelago, its value should not be discounted. It constitutes a device by which Hugo presents his main character (Gilliatt) and the catalyst that will effect the fusion of rhetoric and metaphysics: a word, liquescent by virtue of the fundamental ambiguity of language and of the volatility of the surface upon which it is written, will be misinterpreted by the hero and lead to his voluntary disappearance by immersion in the sea. And here, the avoidance of the usual death paradigm is intentional; neither "suicide" nor "drowning" seem appropriate, for Gilliatt's final act is a deliberate one: he lets himself be reintegrated into the cosmic unity of which the sea is a terrestrial reflection.

Gilliatt's name is traced in the snow by a young woman named Déruchette. The reader will never know why she has done this, but it is evident that Déruchette is not well inclined towards Gilliatt; she knows of him only through his unmerited notoriety as a sorcerer and will not meet him until much later. Gilliatt, "still a young man" (623), fails to grasp the whimsical nature of the woman's gesture and misconstrues it as sign of interest: "He remained motionless for a long time, looking at the name, the little footsteps, the snow, and then went on his way in a pensive mood (625). This misconception incites Gilliatt to undertake the arduous task of salvaging the engine from a steamer, *Durande*,¹³ that has run aground on a reef on the open sea and is being slowly torn apart by the waves. The vessel belongs to Déruchette's uncle, Lethierry, a retired sea captain. In an age when steamships are still thought of as Fulton's Folly, the sailor turned businessman has made a fortune transporting passengers and merchandise between Guernsey and the Breton port of Saint-Malo. Déruchette, in an attempt to assuage her uncle's despair, promises her hand to whoever can salvage the engine. Gilliatt, only one of the many individuals present at the time the promise is made, leaves without a word and embarks upon what Hugo's grandiloquence will transform into a "one-man *Iliad*" (953).

Lethierry, cast in the role of Menelaus and ostensibly more concerned with the fate of his ship than that of his niece, accepts the young woman's sacrifice and affirms his reputation as a "formidable sailor" (652) whose "entire existence, save two or three years, had been devoted to the ocean" (653). Armed with a knowledge gleaned from a lifetime of navigation, the shipowner refuses to admit the triumph of nature over the forces of progress symbolized by the steamer. He is fully a product of the positivist age in which he lives; a conqueror, "a refined savage" (654). In his defiant and proprietary attitude toward the sea, Lethierry exhibits a Xérxes complex, a phrase coined by Gaston Bachelard to illustrate Herodotus' account of an incident in which the Persian king has the waves flogged for impeding his crossing of the Hellespont.¹⁴ Hugo writes of Lethierry: "The water belonged to him. He had a habit of saying that the fish lived in his home" (653). However, Lethierry's bravado is more apparent than real, as his age and physical condition preclude action on his part: "At sixty...he became a prisoner of rheumatism. Forced to give up the sea, he passed from the heroic to the patriarchal stage." (653)¹⁵

Gilliatt will step in to fill the void. Nevertheless, it is clear that the two men, both seasoned and intrepid sailors, are not of the same cast. Hugo's portrayal of Lethierry as a "refined savage" contrasts with that of Gilliatt who is simply "a savage" (654); a subtle yet telling distinction. Whereas the former character's knowledge is empirical, the latter's is primarily instinctive: "He [Gilliatt] was a born pilot. The true pilot is the sailor who navigates on the bottom of the ocean even more than on the surface [...] He knew everything and feared nothing" (644). Lethierry looms as a respected, powerful and loquacious individual of epic proportions, while Gilliatt is seen as a solitary and taciturn figure of ill repute, rejected by a society that mistrusts his inherent goodness and interprets his knowledge of nature as a sign of necromancy. "Of ordinary size and strength" (643), more Odyssean than Herculean, he plays everyman to Lethierry's *Übermensch*, and although Hugo elevates him to the level of a "Promethean Job" (873), Gilliatt never ceases to be more mystical than mythic: "Gilliatt was a man of dreams. Hence his daring, as well as his

timidity. He had his own ideas on many subjects. There was in his character something of the visionary. Hallucinations may haunt a peasant named Martin no less than a king like Henry IV" (647).

The identification of the plebeian with the mystic should not be interpreted as antithesis. What many Romantics would consider an oxymoron, the proletarian visionary, is a fully synthesized feature of Hugo's fictional universe. The reader who is familiar with *Les Misérables* can anticipate the denouement of *Les Travailleurs de la mer*. In Hugo's pantheistic vision, the masses, separated from God (unity) by accident of birth, are, by virtue of the anonymous humility of their condition, closer to nature and thus nearer salvation (reintegration into the cosmos) than the elite. Gilliatt can not fail; he can only die.

Yet, Gilliatt's Homeric quest proves to be more than a personal search for redemption. It serves above all as a pretext for orchestrating the principal movement of Hugo's Cosmic symphony: the apotheosis of the sea. While the author is quick to link the toils of humans to those of the ocean, tireless in accomplishing its "prodigious work" (563), he clearly establishes the preeminence of the nautical world; a tellurean complement to the creative ebb and flow of the universe: "It [the sea] is a quantity that decomposes and recomposes itself; a dilatable quantity that contains the infinite" (1023). Creation is described in identical terms: "A vast decomposition that is immediately recomposed" (1023). In developing this image as a metaphor for the totality of the universe, Hugo, underscores its paradoxical nature: the sea possesses at once unity (oneness/good) and ubiquity (multiplicity/evil): "It is composed of everything. Of all the forms of chaos, the ocean is the most indivisible and the most profound" (826). The fusion of unity and ubiquity being a plausible definition of the All, one may expand on the original formula and conclude that, in Hugo's conception of the cosmos, God is the ultimate ontological oxymoron. And the oxymoronic nature of Hugo's metaphysics is portentous. In essence, it implies that, for the poet, all is possible. We find ourselves once again at the juncture of poetics and metaphysics, and Hugo has posited the justification for the exuberance of the imagery that he uses to depict Gilliatt's adventure on the sea: "The possible is a terrible matrix" (936).

Despite what he may believe initially, Gilliatt does not embark on a mission to reclaim a shipwreck but on a voyage of discovery, and although he ultimately succeeds in salvaging the engine, his greatest triumph is in the recognition of his precarious yet necessary position between the constructive and destructive forces of nature.⁶ He confronts the ferocity of the storm--"No wild beast can compare with the sea for dismembering its prey. The waves are full of claws. The wind bites, the currents devour, the waves are gaping jaws" (819)--while discovering the animistic virtues of the sea: "The wind mistreats the sea. One can hear the plaintive sobs of creation. The ocean is an immense mourner. It laments for all who suffer" (1021-22). First intuitively and then empirically, Gilliatt assimilates the nefarious benevolence of water. Tides, squalls and tempests impede his progress, but it is the rain, gathered in pools between the rocks, that allows Gilliatt to survive the two-month ordeal on the reef.

By dint of his dexterity and of an uncanny ability to improvise, Gilliatt realizes his vocation as *homo faber*, extracts the engine from the steamer and secures it in his yawl. Yet, the pride that he feels--"the pride of a cyclops; master of air, water and fire" (846)--is tempered by an apprehension of the inevitable futility of his accomplishment:

[...] he had around him, as far as the eye could see, the immense dream of work done in vain [...] Without realizing it, mechanically, imperiously, by the influence of external elements, and with no other result than a strange and unconscious bewilderment, Gilliatt the dreamer combined his own labors with the futile toils of the sea. (847)

This intimation of harmony--"Gilliatt did not know the words that express the ideas, but he perceived the ideas" (847)--is temporarily dissipated when a famished Gilliatt dives into the water in pursuit of a crab. Having experienced the vicissitudes of life on the surface he must now explore the depths:

On the surface, the ocean is liberty; it is also equality [...] A tranquil sea is a celebration [...] Nothing can match this serenity; its immensity is but a caress [...]; the water seems a nurturing presence, and the wave a lullaby, while the sun sheds the dazzling intensity of its light upon the formidable hypocrisies of the abyss. (1023)

Beneath the waves, Gilliatt encounters ubiquity in the form of a grotto; an amalgam of sublime and grotesque shapes "not made for the human eye" (759), for "to gaze into the sea, is to catch a glimpse of the imagination of the Unknown" (760).

Upon entering the cavern, Gilliatt beholds a vision reminiscent of the *Arabian Nights*: a profusion of aquatic plants and minerals, a "mass of azure and gold and mother-of-pearl" (853) that constitutes "the rarest gems of the ocean's jewelry case" (855). Hugo then heightens Gilliatt's wonderment by melding the sacred and the profane:

Beneath this crypt, upon this altar, one could not help but imagine an eternally pensive celestial nude [...]; the forms of a nymph, the gaze of a virgin, a Venus rising from the sea, Eve emerging from the chaos [...]; a naked woman... (858)

Yet, Gilliatt's oneiric beatitude before the wanton suggestiveness of this image is transformed into his worst nightmare: the nymph proves to be a giant octopus.

In what has become the most anthologized passage in the novel, Hugo unleashes his penchant for orgiastic baroque imagery. The lascivious promise of the grotto is in effect a rape:

It voraciously licked Gilliatt's naked torso, and then, suddenly stretching itself out, longer and thinner, it crept over his skin and wound itself around him [...] He felt as if countless lips had planted themselves upon his flesh and were about to drink his blood. (929)

The vampirism of this scene constitutes the psychological component of Hugo's evocation of a world where all is devouring and devoured, and it is significant that the author chooses this particular moment, when his imagination reaches an erotic intensity unequalled in his fiction, to have his main character exercise the greatest restraint. The octopus, undoubtedly the most formidable creature in Hugo's teratology, is unable to mesmerize his prey: Gilliatt resists the call of the abyss. On the contrary, anticipating Sartre's Roquentin, he is repulsed by the

flaccid viscosity of the cephalopod--portrayed as "a monstrous disease" (932) and "a glutinous mass endowed with willpower" (934)--and he refuses to sound the depths of his own psyche. Gilliatt, not unlike Hugo, is never at ease with his sexuality. By killing the octopus, he not only saves himself, he reaffirms his stature as a being who prefers "chaos organized" (843) to the ravages of passion; always a negative force in Hugo's fictional universe.

The encounter with the giant octopus completes the voyage of initiation; the return to Guernsey can only be anticlimactic. In Gilliatt's absence, Déruchette has fallen in love with a young English preacher, and rather than holding her to her promise, Gilliatt facilitates her marriage to the vicar. As the ship transporting the couple to England sails into the horizon, Gilliatt sits on a rock and lets the rising tide engulf him. This act should not be interpreted as an example of immolation but as one of self-fulfillment, a reaffirmation of what Gilliatt has learned on the reef, for, as Victor Brombert has pointed out: "Gilliatt's withdrawal from life is not a simple matter of generosity; it is a refusal of the violence of passion, perceived as a threat and a fundamental evil."¹⁷ However, this gesture is no less ambivalent than the other elements that compose the novel; it is magnanimous egoism. Gilliatt, having discovered a higher purpose, is no longer interested in Déruchette, but his decision assures her happiness. As such, it constitutes a moral progress that permits Gilliatt's reintegration into the cosmic flow: "Let us live; so be it. But let us endeavor to make our death a progress. Let us aspire to less tenebrous worlds by following the conscience that leads to them" (938).

The poetics of the text are not so neatly resolved. Gilliatt may learn that it is more eloquent to place a lobster back into the sea than to promenade it ostentatiously in the Luxembourg gardens, but he can not decipher the enigma of his name written in the snow. On a metaphysical level, his dissolution in the sea does indeed parallel the disappearance of his name as the snow melts, but, in the final account, the metaphysical dimension of the work is no more than a palimpsest for a poetic project that can only be open-ended: naming the unnamable; expressing the ineffable. The ultimate message of the novel is perhaps found in the superstitious admonition of a steamship captain: "Watch your words, Sir. We are on the open sea" (775).

Notes

N.B. Numbers in parentheses following quoted passages refer to the La Pléiade edition of *Les Travailleurs de la mer*.

1. Wallace Fowlic's translation, taken from his bilingual edition of the complete works and selected letters of Rimbaud. "Letter to Paul Demeny, 15 May 1871." p. 307.
2. Fowlic translation, "The Drunken Boat," p. 117.
3. Victor Brombert's translation, in *Victor Hugo and the Visionary Novel*, p. 4.
4. Yves Gohin, in "Notes et variantes" to the La Pléiade edition of *Les Travailleurs de la mer*, p. 1645. Unless otherwise indicated, all translations from the French are mine.
5. Gohin, "Notes et variantes," p. 1582.
6. It should also be noted that this exile was framed by two events related to the sea: (1) The death by drowning of Hugo's favorite daughter, Léopoldine, in 1843. (2) The gradual descent into folly of his youngest child, Adèle--who shared her father's exile--and her trip to Nova Scotia and Barbados in pursuit of an English officer who had spurned her; the episode that inspired François Truffaut's film, *Adèle H.*, in which the director masterfully uses the image of the ocean as a narrative device.
7. Letter to Belgian poet Franz Stevens (April 10, 1856) in the Jean Massin edition of *OEuvres complètes*, p. 1235.
8. *William Shakespeare*, p. 159.
9. It may be of interest to recall that this text was also written while Hugo was in exile on Guernsey, and that the manuscript of *Les Travailleurs de la mer* was completed only one year later.
10. Hugo's imagery lends itself particularly well to interpretation from the point of view of Bachelard's poetics of imagination and the elements.
11. This text is often omitted, especially from translations, on the grounds that it is not directly concerned with the plot; a serious omission on the order of removing the creation passages from *Genesis*.
12. Brombert also uses the terms "poem of effacement" and "creative decomposition."
13. Although beyond the scope of this paper, a study of the onomastics of the text, always significant in Hugo's fiction, would undoubtedly shed new light on the dynamics of the novel. See for example, Michel Grimaud.
14. *L'Eau et les rêves*, p. 241. In his "psychology of violent water," Bachelard, who called *Les Travailleurs de la mer* "an admirable psychology of the storm" (*L'Eau et les rêves*, p. 231), makes an interesting distinction between the "Swinburne complex" (masochistic) and the "Xérxes complex" (sadistic).
15. In this sense, Lethierry is more akin to Priam than to Menelaus.
16. Contingence is not a component of Hugo's metaphysics.
17. Brombert, Pp. 159-160.

Works Cited

- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948.
- Brombert, Victor. *Victor Hugo and the Visionary Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Grimaud, Michel. "De Victor Hugo à Homère Hugu: l'ononastique des *Misérables*." *L'Esprit Créateur* 16 (Fall 1976): 220-30.
- Hugo, Victor. *Les Travailleurs de la mer*. 1866. Ed. Jacques Seebacher et Yves Gohin. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1975.
- "Lettre à Franz Stevens. le 10 avril 1856." *OEuvres complètes*. Ed. Jean Massin. 18 vols. Paris: Le Club Français du Livre, 1967-1970). X. *William Shakespeare*. 1864. *OEuvres complètes*. Ed. Jean Massin. 12: 149-323.
- Rimbaud. *Complete Works and Selected Letters*. Wallace Fowlie translation. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

El Mar en la Asturias Mitológica, Legendaria y Popular

**Modesto González Cobas
M^a Teresa Cristina García Álvarez
Universidad de Oviedo
Oviedo, España**

Antes de entrar en materia, quisiéramos decir unas palabras que justifiquen el tema escogido y la forma de tratarlo.

Frente a ese título tan amplio de "El mar en la literatura y en la mitología", del Seminario, pensamos aplicarlo a nuestra patria chica, a nuestra Asturias natal; no sólo por el interés intrínseco que pudiera tener el tema en sí, sino por las mil vinculaciones de Puerto Rico con las Asturias de allende los mares. Sabíamos que aquí residen muchos asturianos y quizá les gustase abrir con nosotros el baúl de los recuerdos, navegar por su mitología marina y comprobar que los mitos de países distantes tienen elementos comunes y elementos diferenciadores que los individualizan.

Asturias es una pequeña región - o Comunidad autónoma - con 300 Kms. de costa. Era lógico que su literatura, su mitología, su historia, estuviesen condicionadas por esta situación.

Pues cuál no sería nuestra sorpresa al empezar a estudiar el tema y darnos cuenta de que los asturianos han vivido casi de espaldas al mar. Literatura, folklore, mitología y otros aspectos del arte, como la música o la pintura, apenas cuentan con la mar para inspirarse.

No es el momento de investigar las motivaciones históricas de esta carencia, sino de hacerla constar.

De todas formas, la mar ha inspirado la creación de algunos personajes míticos; de algunas leyendas de transmisión oral, que fueron posteriormente fijadas por escrito; de lo que podemos llamar sucesos peregrinos y sobre todo costumbres y tradicionales devociones marineras, en cuyo origen hay una raíz mítica o legendaria.

Introducción

Y dijo Dios: Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos y aparezca lo seco. Y a lo seco llamó Dios TIERRA y a la reunión de las aguas MARES...¹

Desde entonces el mar - la mar - es una constante en la vida del hombre: como presencia para los habitantes de la ribera o como nostalgia, añoranza, anhelo para los hombres de tierra adentro.

Unas veces se muestra mansa: mina inagotable de riquezas y formas de vida, "sendero innumerable" que une continentes. Otras, camino sin retorno, monstruo terrible, que exige vida y haciendas...

El mar tiene millones de años y es siempre igual a sí mismo. Para Séneca es "la madre de todas las cosas". Para un griego del siglo IV es "la cuna de Afrodita". "Corazón de pantera" en palabra de Paul Valery. Los cartógrafos de Enrique El Navegante la llamaban "lo tenebroso".

El mar ya estaba ahí cuando el hombre de las cavernas pintó la primera forma. Aquel ser prehistórico supo de conchas y espinas, de anzuelos y arponcillos (como el encontrado en el castro de Mohías - Coaña, al lado de Navia, en 1968). Pero cuando se puso a pintar en su lienzo rupestre, no pintó peces, sino bisontes, caballos, ciervos, rebecos... El mar es el gran ausente. Y no cabe duda de que este hombre se nutría en parte de él. En la dieta de este prehistórico *pintor*, negado para el tema marino, no faltaría el marisco y el pescado. En Asturias, los más importantes yacimientos prehistóricos están localizados en la zona costera oriental de la región.

Como ha sucedido en todas las culturas, también el primitivo astur tuvo que utilizar rudimentarias almadías y posteriormente troncos ahuecados. Luis Alfonso de Carvallo hace referencia a los navíos de cuero de los asturianos, con los que llegaban a Inglaterra: "Todos los Historiadores que hazen mención de esta jornada que los Asturianos hazían à Inglaterra, cuentan que pasavan en barcas de cuero; y algunos se maravillan, y aún les parece imposible, siendo el Mar que navegavan tan bravo, y terrible, que apenas bastavan Navios muy fuertes, y robustos à resistir las borrascas, y tempestades peligrosas que en él se levantan de ordinario."² Supone Carvallo que el cuero podría ser revestimiento del armazón de madera.

Curiosamente, al paso de tantos siglos, y siendo Asturias una provincia marítima, con más de 300 Kms. de costa, puede afirmarse - insistimos - que ha vivido casi casi de espaldas al mar. Esto se advierte en la literatura, en el folklore, en la pintura, en la música. Claro que si se nos apura, estas carencias se acusan en el ámbito nacional. Un país como el nuestro, cuyas mayores glorias le han venido por el mar, no ha podido crear una Mitología ni una Literatura del mar.

Abundando en esta idea son rotundas las palabras de Ignacio Aldecoa: "El hecho es que España no ha producido una Literatura de Mar, y que las muy escasas muestras que tenemos son evidentemente incomparables con los grandes libros de mar de la historia de la Literatura universal".³

En Asturias, los mitos campesinos - el *nuberu*, la *xana*, el *cuélebre*, el *trasgu*, la *güestia*, las *brujas* ... - están más arraigados que los del mar, y más o menos *definidos* en su aspecto externo, con sus vestimentas características, sus travesuras y encantamientos, y aparecen en algún cuento breve o mencionados de pasada en el teatro regional. El que ha dado más juego fue el de la *Xana*, que posee grandes riquezas, que teje madejas de oro y de oro son sus pollos y gallinas, los peines, los bolos, la rueca... Ahora mismo el desfiladero de Covallada (que se encuentra en los términos municipales de Santo Adriano y Quirós) se tiene por algunos como la garganta que abre las puertas del paraíso de las *Xanas*. Nuestros viejos pastores han sido los grandes transmisores orales de estos mitologemas.

Los mitos marítimos son también seres creados por el saber popular, imágenes "más o menos fabulosas de la naturaleza, del mundo, de los hombres, de las sociedades, que están fuertemente valorizados; es decir, que poseen el carácter de un bien o de un mal esencial, y que inspiran así la vida del grupo".⁴

No nos corresponde a nosotros entrar en el vidrioso tema de los orígenes del repertorio mitológico de Asturias. Los más opinan que proceden de Roma y, por tanto, también de Grecia, a los que algunos suman el ascendiente celta. Es decir, el politeísmo griego y romano por una parte, y por la otra el germánico que, "creyendo en la existencia de un Dios único autor de toda las cosas, diviniza además todas las fuerzas de la Naturaleza y las encarna y les da forma humana", en palabras de Jove y Bravo.⁵

Luciano Castañón ha dejado escrito que en Asturias abundan más los mitos bondadosos que los malignos; incluso los malignos no se exceden en su provocación de recelo y temor. Más: los mitos asturianos parece proceden más a lo sociológico que a lo religioso.⁶ Evidentemente, esta precisión de matiz le pone marchamo asturiano a sus mitos o los asturiana a través de un larguísimo proceso de reconversión, si es que alguno de esos mitos asturianos nos han venido de la lejana etapa pre-cristiana, prerromana y romana.

La Asturias Mítica del Mar

Veamos cómo son los seres fantásticos de la Asturias mítica de la mar, cómo se comportan y cómo han sido arropados por la pluma de los escritores: el *Espumeru*, el *Home Marín*, la *Serena*, los *Pataricos* y otras manifestaciones.

El *Espumeru*

En las Asturias de antaño, era el *Espumeru* una divinidad de tono menor. El personaje, literaturizado, viene a ser como un niño gracioso, pequeñito y juguetero, encaramándose sobre las rompientes crestas de las olas, vocinglero y retozón. Ciñe la frente con corona de ocle y tiene una caracola a modo de trompeta.

"Cabalga - afirma Cabal - sobre el filo de las olas, revolcándose en la espuma, y va sobre la estela de los buques jugueteando en el agua; pero nunca se aleja de la costa por miedo a la tempestad".⁷

De Rogelio Jove y Bravo son estas palabras: "Con la tempestad el *Espumeru* se acoge a las cavernas entre los cantiles o se esconde entre los peñascos de la playa. Las nieblas que avanzan hacia el acantilado no son, generalmente, tales nieblas, sino turbas de *Espumeros* que van a refugiarse en sus moradas".⁸

El escritor y novelista ovetense Oscar Muñiz viene a decirnos que los *Espumeros* son por excelencia de raza marina, bailan entre las espumas en las proximidades de las playas; cuando la mar se enfurece y se levantan olas gigantescas los *Espumeros* corren con gran griterío a buscar refugio en los cantiles. Con tiempo de bonanza y la mar bella o apenas rizada por un suave nordeste, desde lo alto del promontorio de peñas puede verse a los *Espumeros* en la lejanía entregados a sus inocentes juegos".⁹

En otras mitologías los *Espumeros* son como inquietos enanillos, como los que describe Paul Sebillot.

Aurelio de Llano cree que el simpático *Espumeru* no es un mito antiguo, sino moderna incorporación a nuestra mitología por parte de varios escritores".¹⁰ Pero ilustres miembros de la Sociedad Demológica Asturiana lo consideran tradicional: Juan Menéndez Pidal, Acevedo y Huelves, Balbín de Unquera, Ramiro Blanco, Faustino Menéndez Pidal; y posteriormente Jove y Bravo y Fermín Canella. Con anterioridad, Tomás Cipriano Agüero, en sus primeros trabajos dedicados a la Mitología Asturiana, ya habla de *Espumeros*, *Xanas*, *Lavanderas* y *Ventolines*".¹¹

El *Home Martín*

El *Home Martín* es de la familia de los tritones. Se le veía en las playas y se movía con la misma agilidad en el agua que en la tierra. Las gentes decían que abandonaban el mar y se escondían en las cuevas, y que acechaban a las mozas con la intención de apresarlas.¹²

Este linaje de los tritones, que encabeza Neptuno, pertenece a la raza divina de aquellos Tritones de la mitología grecolatina, que pervive en las aguas del litoral asturiano. Como los ejemplares de su estirpe, tiene figura de hombre desde la cabeza a la cintura, y de pez el resto del cuerpo. La tritónida sería la Sirena.

Antaño fueron pescadores *buenos* y acreditados de veraces los que dieron testimonio de su existencia. Lo que ocurrió con uno de esos tritones se hizo constar una vez en actas públicas, para constancia y conocimiento de venideras generaciones.

Cabal lo explicaría así: "... en un lugar las mozas iban por agua a una fuente cercana a la playa. Un *Home Martín* reparó en el punto y se dedicó a esconderse, a seguir las mozas, a acecharlas; y en cuanto alguna se quedaba sola la tomaba como presa. Pero los ribereños, cansados de estas fechorías que tanto pavor causaban, le tendieron trampas y le pusieron lazos. El *Home Martín* quedó prendido en uno de éstos. Lo llevaron al pueblo. El *Home Martín* se negó a comer en absoluto. Total, que a poco de cautivo, se murió".¹³

Para Casariego, el *Home Martín* era semejante al *Nuberu*, que dirigía las tempestades, como las *serenas* equivalían a las *xanas*.¹⁴

La Serena

Según Aurelio de Llano, en los pueblos costeros asturianos se cree en la *Sirena* o *Serena*: "de medio cuerpo hacia arriba es mujer, menudita y guapísima, y de medio cuerpo abajo es pescado". Señala como indicio de la pervivencia de tal mito la existencia de cantares populares:

En medio de la mar
oí cantar la serena;
¡válgame Dios, qué bien canta
una cosa tan pequeña!

Aquella coloradina
que vive junto a la peña,
bebe agua cristalina,
canta como una serena.

Es decir, a la que canta bien la ponderan como una *Serena*, ponderación parecida a la que hizo la reina mora, del Conde Olinos, cuando le oyó cantar desde las altas torres de su castillo:

Escuchadle, mis doncellas,
las que dormís, recordad,
y oiredes a la serena
cómo canta por el mar...

En Caravia (Asturias) según nos informa A. de Llano, era creencia que por la noche se acercaban las Sirenas a la costa columpiándose sobre las olas, y que desde el acantilado de Moracey se las oía cantar dulcemente al son del oleaje...¹⁵

La primera noticia que se tiene de la Sirena nos la da Homero en el canto XII de la *Odisea*, para advertir a Ulises que se guarde de la seducción de su canto.

Cabal recoge una coplilla que reza así:

La sirena de la mar
es una moza gallarda,
que por una maldición
la tiene Dios en el agua...

y que condensa la tradición de varios países, según la cual Serena es una linda joven demasiado aficionada a correr por los peñascos de la mar, a quien su madre, en un momento de furia desea: "¡Así permita Dios que te hagas pez!" Serena canta desde entonces dulcísimas canciones para atraer y engañar a los marineros, vengando de ese modo la maldición de su madre.¹⁶

Ya en la mitología clásica las Sirenas son ninfas marinas, busto de mujer y cola de pez. La asturiana peina cabellos de oro, como la *Xana*, con la que tiene relación de origen, y cuando se daba cuenta de que la estaban admirando, como la *Xana*, se metía de pronto entre las olas...¹⁷

Abundaron mucho en las Asturias de ayer. Los caballeros guerreros que pasaron el Cantábrico rumbo a las Cruzadas en Tierra Santa, las veían nadando en torno a sus naves.¹⁸

Marineros y pescadores asturianos han sabido de la existencia de las *Serenas*: mientras faenaban, las oían cantar embelesados. Incluso un pescador pescó un día una *Serena*, dice un cuento popular. Tan alabada es su hermosura - escribe Muñiz - que más de un marinero al calar las redes abriga la esperanza secreta de sacar una prendida entre las mallas.

Braulio Vigón¹⁹ nos ofrece estos cantares populares, donde también se mencionan a las *Serenas*:

Debajo del puente
te he visto lavar,
y me pareciste
serena del mar.

Serena del mar,
reina encantadora;
tú eres el encanto
de la reina mora.

De la reina mora
tú eres el encanto;
por eso te quiero
y te adoro tanto.

En un reciente libro de Ramón Sordo Sotres, el autor recoge historias de *Serenas*, con nombres y apellidos de los informantes que oyeron contar las leyendas: "... Eso era la leyenda de la sirena, que algunos pescadores relataban en Celoriu que seyos había presentau la sirena del mar..." "...Se me presentó y estuvo unos momentos frente a mí, ella sobre la mar y yo en el puestu de pesca; y después desapareció". "Pepe 'l Tarrau decía que vía la sirena del mar; salía a cantar, que la vía él. Era mitá pescáu y mitá mujer. El nos lo contaba a nos".²⁰

El *Diañú Burlón*

Este personaje, malicioso y socarrón, ha llenado la imaginación de las gentes de nuestras aldeas; acechaba a los caminantes para engañarlos y burlarse de ellos, pero escapaba en cuanto oía pronunciar "¡Jesús, María y José!"

Es Braulio Vigón quien nos descubre que el *Diañú Burlón* "frecuenta también los sitios pedregosos de la orilla del mar, persiguiendo a los pescadores de vara, cuya atención distrae, llamándolos o arrojando piedras al mar, a fin de hacer infructuoso su trabajo".²¹

Los *Pataricos*

Pertenecen a la estirpe de los cíclopes, parientes por tanto de Polifemo. Tienen un solo ojo situado en medio de la frente y practican la antropofagia, siendo la carne humana su manjar predilecto. Cuentan con un agudo sentido del olfato, percibiendo enseguida la presencia de cristianos en las playas, los capturan y se los comen.

En Asturias, quienes más saben de los *Pataricos*, son los habitantes de la zona occidental, el litoral comprendido entre la ría de Navia y la desembocadura del Eo. Se habla allí de gentes de mar que en sus intrépidas navegaciones llegaron hasta las misteriosas islas donde estaban los *Pataricos*, los vieron y trajeron noticias extraordinarias de estos seres.²²

El *Gaviluetu*

En la demosophía asturiana se cita el *Gaviluetu* como hijo de un capitán vikingo y de una *Serena*, que lo parió en una roca, y al que unas gaviotas (*gaviluetas*) llevaron a la parroquia para que lo recogiese y bautizase el cura. Y el *Gaviluetu* - sigue diciendo Casariego²³ - llegó a ser un arrogante capitán de mar en la guerra contra el moro y a casarse con una bellísima *Infantina* de Portugal:

Fuente *Gaviluetu*
venido del mar.
Con una infantina
casó en Portugal.
La niña tenía
boca de coral,
los cabellos rubios
como el sol que cae
y los ojos verdes
como verde mar...

Leyendas

La Mañana de San Juan y las Vírgenes Moras

Aurelio de LLANO en una poética página, que reproduce en dos de sus libros, nos habla de una danza de 12 hermosísimas doncellas moras al son de las olas en la playa de la Isla (Colunga, Asturias) en la mañana de San Juan.²⁴

Esta es su versión:

-La mañana de San Juan, después de pasear descalzas sobre la *rosada* que cubre la alfombra verdina del prado, tendida desde la fuente hasta la playa, se van a la orilla del mar, y allí danzan al son de las olas, dando al viento sus velos de oro, los cuales flotan alrededor de sus cuerpos flexibles, como una niebla luminosa; y las olas rompen con mimo para acercarse suavemente a las danzarinas y besarles los delicados pies.

Y las jóvenes dirigen la vista hacia el horizonte azul para ver si se acerca a la playa una lancha con el hombre que ha de liberarlas.

Y una *mañana de San Juan*, cuando las vírgenes moras retornaban al palacio saltando a la comba con sus velos sutiles, vieron que llegaba a la playa, empujada por la suave brisa, una lancha tripulada por un arrogante pescador.

Se le acercó una de las moras y le dijo:

-Si quieres ser rico y poderoso, el año que viene, la víspera de San Juan, al dar las doce de la noche, te presentas con doce panecillos de cuatro picos, al pie del ojo de la fuente Cambroña y dirás

-Can Cambroña: toma el pan que te envía tu Señora. Lo demás corre de nuestra cuenta.

Al año siguiente se presentó el pescador a la vista de la playa y mientras se acercaba la hora convenida, soltó los remos y dejó a la lancha jugar libre sobre las olas.

Cuando más abstraído estaba pensando en el poco tiempo que le faltaba para ser rico, vio que un pez enorme se dirigía veloz hacia su embarcación, y para ahuyentar tomó un panecillo, le quitó un pico y lo arrojó al pez, el cual desapareció debajo del agua.

Llegó el pescador al pie de la fuente, y al dar las doce de la noche dijo:

-Can Cambroña: toma el pan que te envía tu Señora.

Se rompió el cristal de la fuente y por entre burbujas de plata que brillaban al claror de la luna, salió una de las jóvenes encantadas; agitó su cuerpo un suave temblor y cayeron a sus pies, produciendo armónico sonido, gran cantidad de perlas y de brillantes.

En cuanto la mora tomó el panecillo en sus manos, le acercó a los labios, le besó, y se convirtió en un hermoso caballo.

Según iba el pescador repitiendo la fórmula convenida, iban saliendo las moras de la fuente y depositando a sus pies montones de riqueza. Ya estaban a caballo en disposición de huir en cuanto saliera la última, pero al faltarle un pico al panecillo le faltó un pie al caballo, por lo cual tuvieron que recoger las riquezas y volver a su encantamiento, no sin antes maldecir a los encantadores por haber sido culpables de la aparición del pez.

Y el pescador, lleno de tristeza, soltó la amarra de su lancha, remó con fuerza y se alejó de la playa para tender sus redes más allá del horizonte...

Los Navíos Cargados de Sal

Mezcla de tradición y leyenda y estrechamente relacionada con las salinas medievales que abundaron por toda la costa asturiana, la recoge el P. Luis Alfonso Carballo:

"...Sucedió que viniendo unos vecinos de Avilés por la mar en unos navíos cargados de sal, vinieron a poder de unos corsarios, los cuales pasaron también la sal a sus navíos, y queriendo pasar también cierta cantidad que traían para la santa iglesia de Oviedo, jamás la

podieron mover ni pasar; espantados los corsarios de este portentoso milagro, diciéndoles cómo era la sal de San Salvador de Oviedo, no la tocaron de temor y antes restituyeron la que habían pasado a sus naves".²⁵

Sucesos Peregrinos

El Hombre-Pez

Aunque el hecho se sitúa en Santander, lo traemos aquí porque desde Oviedo lo cuenta Feijóo y algunos afirmaron haberlo visto en un puerto asturiano.

Es en el Discurso Octavo de su "Theatro Crítico Universal", donde Feijóo hace el "Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos".²⁶ Suceso testificado por casi todos los moradores de una provincia, "de los cuales muchos, que fueron testigos oculares, y dignos de toda fé, aun viven".

La noticia era ésta: que un mozo, natural de las montañas de Burgos, se había arrojado al mar y vivido en él mucho tiempo, como pez, entre los peces. Se dijo que esto había sido efecto de una maldición de su madre, como ya había ocurrido con la maldición de la madre de la primera *Serena* asturiana. Pero Feijóo tuvo informaciones muy veraces, entre otras "una cabalissima descripción del suceso, remitida por el Señor Marqués de Balbuena, residente en la villa de Santander..."

Lugar: Liérganes (a 2 leguas de Santander)

Nombre del *hombre-pezo*: Francisco (hijo de Francisco de la Vega y de su mujer María del Casar).

Comienza la historia: María del Casar, viuda ya, envió a su hijo Francisco, de 15 años de edad, a la villa de Bilbao para aprender el oficio de carpintero. Llevaba dos años de aprendizaje, cuando la víspera de San Juan de 1674, Francisco fue con otros mozos a bañarse a la Ría. Observaron estos que desapareció nadando por debajo del agua, dejando la ropa con la de sus compañeros. Le estuvieron esperando hasta que la tardanza les hizo creer que se había ahogado, y así se lo dijeron al Maestro y éste a su madre, María del Casar, que lloró por muerto a su hijo Francisco. Cinco años después - 1679 - se apareció a los pescadores del mar de Cádiz. Al siguiente día volvieron a verlo. Le arrojaron pedazos de pan al agua, que él tomaba y comía. En seguimiento de ellos se acercó a uno de los barcos, que lo cercó con sus redes y lo pudo traer a tierra. Hallaron que se trataba de un hombre racional en su formación y partes. Hablándole en diversas lenguas a nada respondía, "no obstante haverle conjurado, por si le poseia algún Espíritu maligno, en el Convento de San Francisco donde paró". Pocos días después pronunció la palabra *Liérganes*. Fr. Juan Rosende, de la orden franciscana, llevó al *hombre-pezo* a Liérganes, el año 1680. A partir del monte de la Dehesa le pidió el fraile que fuese delante guiando. Y Francisco fue derecho a su casa. Su madre,

María del Casar, en cuanto le vio le conoció y abrazó, diciendo: "-Este es mi hijo Francisco, que perdí en Vilbao". Francisco no hizo ninguna demostración, se quedó como si fuera un tronco y así estuvo durante nueve años. Algunas veces pronunciaban las palabras *tabaco, pan, vino*.

Parece que entendía lo que se le decía, pero él por sí nada discurría; hacía recados, llevaba y traía papeles de un sitio a otro... En cierta ocasión un vecino de Liérganes lo envió a Santander con papel para otro. Siendo preciso pasar la ría, que tiene más de una legua de ancho, en vez de embarcarse en Pedreña, se tiró al agua y salió en el muelle de Santander, donde lo vieron muy mojado. Cumplió el encargo y volvió con la respuesta a Liérganes con su regular puntualidad. Cuando llegó a Liérganes tenía algunas escamas sobre el espinazo, y como una cinta de ellas desde la nuez al estómago, "pero al poco tiempo se le cayeron".

Lástima que nuestro nadante-hombre -en palabras de Feijóo -"perdiese el uso de la razón...pues si este hombre hubiese conservado el juicio y con él la memoria, ¡quantas noticias, en parte útiles, y en parte especiosas, nos daría, como fruto de sus marítimas peregrinaciones! ¡Quantas cosas, ignoradas hasta ahora de todos los Naturalistas, pertenecientes a la errante República de los Peces, podríamos saber por él! El sólo podía haver exactamente averiguado su forma de criar, su modo de vivir, sus pastos, sus transmigraciones, y las guerras o alianzas de especies distintas..."

¿Cómo se acomodó este hombre tan repentinamente a un género de vida en todo tan diverso del que en tierra había tenido? ¿Cómo se alimentaba en la mar? ¿Dormía algunos intervalos? ¿Hasta cuánto tiempo sufría la falta de respiración? ¿Cómo se evadía de la voracidad de algunas bestias marinas?

Después de nueve años de estancia en Liérganes, un buen día, Francisco, el *hombre-pez* desapareció del pueblo, sin que se haya sabido más de él. Se dijo que había sido visto en un puerto de Asturias, pero la noticia no fue confirmada. Feijóo dice que carecía de fundamento.

La existencia del *hombre-pez* llegó a todas partes. El que se haya ocupado de este suceso Feijóo, arropado por testimonios indubitados de primera mano, ha cerrado definitivamente el tema, aunque al paso de más de 300 años nadie pudo dar una explicación suficiente. El propio Feijóo nos habla de un caso parcialmente parecido: el de aquel siciliano, *Pesce Cola* o *Pez Nicolao*. Del *hombre-pez* de Liérganes, descarta Feijóo que hubiese en él "alguna seña positiva de que el caso había sido milagroso".

En este Discurso Octavo ahonda el fraile Benito en aspectos como la respiración, la privación del juicio, la pérdida de locución... Más adelante habla también Feijóo de Tritones y Nereidas o montruos "cuya figura es de medio arriba humana, y de medio abaxo de pez, puede conjeturarse que nacieron del enorme concubito de individuos de las dos especies...como sospechamos respectivamente de los Satyros".²⁷

El pleito de los Delfines

Año 1616

De curioso y anecdótico se vino calificando este *pleyto* puesto en circulación por el maestro Gil González Dávila, Cronista de Felipe IV, en su "Teatro Eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo".²⁸

La noticia, en efecto, no podía ser más sorprendente: se habría celebrado un juicio en plena mar de la costa de Candás, promovido por los pescadores, porque los delfines y *calderones* les rompían las redes y les *embayaban* (espantaban) la pesca, quitándoles el sustento de sus personas y casas.

El cura de Candás, D. Andrés García de Valdés, tomó cartas en el asunto y presentó demanda ante el Obispo, que admite la querrela y manda se diese las censuras contra los peces agresores, nombrando de oficio abogado de los delfines al Dr. D. Juan García Arias, catedrático de la Universidad de Oviedo, y abogado de los pescadores al Dr. D. Martín Vázquez, catedrático de Prima de Cánones de la misma Universidad. Como presidente del tribunal que juzgaría este singular pleito fue elegido otro catedrático de la Universidad ovetense, maestro de la Facultad de Arte, el dominico Fray Jacinto de Tineo. Todos ellos, acompañados de un notario y de conspicuos oidores, universitarios, se trasladaron a Candás embarcando en una lancha y haciéndose a la mar. Por mandamiento de Fray Jacinto, el notario lee las censuras a los delfines, conminándoles a retirarse y amenazándoles con penas canónicas y civiles si no obedecían el episcopal mandato. "Desde aquel día hasta los nuestros no se han visto en nuestras playas ni costas".²⁹

Este insólito acontecimiento se consideró fruto de la imaginación. El Padre Risco habló de él como de un suceso *fabuloso*. Casariego insiste en que "de tan extraño pleito no hay, naturalmente, antecedentes y documentos históricos. Nunca existieron y por tanto nadie pudo ver las *fojas* del proceso con los mandamientos de sus diligencias. Se conoce tan sólo por croniquillas y anotaciones con cierto sabor burlón, y por tradiciones orales que en Candás se contaban todavía a mediados del siglo XIX".³⁰

Apolinar Rato recogió esas versiones, cuyo extracto fue publicado por *La Ilustración Gallega y Asturiana* del 8 de marzo de 1881.

También Luciano Castañón dio una versión del tema en la *Gran Enciclopedia Asturiana*.³¹

De falta de espíritu científico y sobra de fanatismo acusaron algunos *aristarcos*³² que tomaron al pie de la letra esta tradición para apoyar la tópica *leyenda negra*, en este caso en base al fantasmagórico *pleyto de los delfines*, que "no fue nunca tal pleito y su relato es tan sólo una ficción, una sátira aguda para burlarse de la entonces recién inaugurada Universidad de Oviedo, que comenzó sus enseñanzas en 1608, es decir, ocho años antes del *pleyto*".³³

Las sátiras y burlas partieron, mayormente, de aspirantes a cátedras que no habían podido acceder a ellas, ridiculizando a universitarios y canónigos. Recordemos que D. Juan

García Arias fue Vicerrector en 1620. Que el Dr. Martín Vázquez además de catedrático, era Doctoral de la Catedral ovetense. Y que Fray Jacinto de Tineo era teólogo de mucha fama. En estos nombramientos había intervenido el Cabildo catedralicio.

Algunos llegaron a equiparar este pleito con otro también asturiano: el *pleyto de los ratones*, del año 1532, inventado para desacreditar al Previsor-gobernador de la Diócesis, Diego Pérez.

Hasta aquí, el rechazo absoluto del *pleyto de los delfines*.

Pero... En 1981 el Cronista Oficial de Carreño, Marino Busto, publica en el Boletín del IDEA un artículo bajo este título: "Pudiera no ser fabuloso el pleito de los delfines. Está basado en un hecho real y verdadero".³⁴

Se trata, viene a decir este Cronista, de un verdadero conjuro protagonizado por pescadores de Candás, Gijón, tal vez de Luanco y un clérigo del Santo Oficio, con constancia documental, hasta ahora inédita, que deja claro el acuerdo inicial para las diligencias contra "los peces bravos que llaman delfines, dichos calderones".³⁵

Este importante testimonio fue hallado por Marino Busto en el protocolo del notario D. Juan de Valdés, ejerciente en la villa marinera de Candás por los años del 1584 al 1635. Nos aclara Busto que el juicio no tuvo lugar en 1616, sino en 1624, fecha de la firma del escrito de los pescadores.

Por su interés ofrecemos fotocopia de este escrito, del protocolo del notario D. Juan de Valdés, con la transcripción correspondiente.³⁶

Transcripción del escrito ante el Notario de Candás, Don Juan de Valdés, para conjurar a los delfines o calderones que producían grandes daños en sus pesquerías y aparejos a los pescadores de Candás, Gijón y Luanco.

"En la villa de Candás que es del q^a de Carreño a ocho días del mes de septiembre de mil y seiscientos y veinte quatro años, ante mi escribano público e testigos de yusso escriptos parecieron por presentes Nicolás García de Cano, juez al presente en esta villa de la una parte, por sí y en nombre de los demás vecinos de esa villa pescadores por quienes presta caución de rrato, estable y baledero en forma; y Juan de Nicolás Cifuentes vecino del q^a de Gijón de la otra parte, por sí y en nombre de los demás vecinos pescadores de la villa de Gijón por quien prestaba e presta caucion estable y valedero y en virtud del poder que tiene de los demás vecinos segun passo, segun parece, ante Pedro García de Salas, escribano de número de la villa de Gijón, e dijeron que por quanto en la mar y comarca de esta villa los vecinos circunves de ella no pueden entrar en ella con sus pesquerias por los grandes daños que les açen los peces bravos que llaman delfines dichos calderones, no solamente en las pesquerías sino a sus aparejos que de ordinario les açen notorios daños; para obviar los daños y considerando el bien de la rrepublica en la mejor bia que de derecho aya lugar, son

conformes, concertados, convenidos e igualados, por sí y cada una de sus partes debajo de en dicha caución que por ser como son ynformados que en el lugar de Beberinos, treyno de León ay un clerigo Comisario del Santo Oficio que en rraçon de los animales y peçes bravos save conjuros on los quales les ynvia de la tierra y comarca dondne azen daño para que venga a estos puertos. Y Comarcas a açer las dichas diligencias, debajo de la dicha conformidad se obligan con sus personas y bienes muebles y rrayçes avidas y por aver por sí y los demás vecinos a quien obligan en forma, de que el gasto de la persona o personas que fueren y enviasen desta villa a lo buscar y el gasto que hicieren en venida y vuelta y estada y lo demás que se le ofriere por su ttrabajo y ocupación, todo ello lo pagarán entranvos a dos medio a medio por cada uno su lugar, sin que por pte. de cada lugar de los dichos ayan de pagar mas el uno que el otro, con declaración que si del puerto de Luanco sacaren alguna cosa para lo susodicho, ansimismo lo an de partir m^o a m^o, y de todo azer quantas de lo que se montare pagar cada lugar la mitad luego como el susodicho Comisario diga si ubiere de partir.= y para la persona que a de ir a buscar al dicho clerigo comisario referido para gasto de su persona y el del clérigo de yda, vuelta y estada alla, le an de dar y de cada uno de los dichos dos lugares cien reales pagados quando se aya de partir. El qual no pueda ni este obligado a pedir ni se le den mas reales, pero de que el gasto que ygiere en estos lugares en la asistencia que yçiere le an de azer los dichos lugares mitad por mitad según dicho es enttranbas partes cada una por lo que les toca; para que lo cumplan por si y por sus partes, se obligan y bligaron sus personas y pienes muebles y rrayçes avidas y por aver, donan e dieron poder a las justicias del rey otro. Señor a las que en derecho se deben de someter para que se lo agan cumplir como sentencia definitiva de juez competente segun dellos pedida e consentida, sin remisión, apelación, suplicación y sobre lo que renunciaron las leies a su favor y todas leies en general y cada una en especial y la ley en lo que dize que general rrenunciacion de leyes fecha non bala; y ansi lo otorgaron estando presentes por testigos Fernando de Valdés el Moço y E^a de Donares, sastre, y Luis del Busto, vecinos de esta villa otorgantes que yo escribano doy fe conocer; firma dicho Juan de Nicolás por si y el dicho Nicolás de Cano que no supo. Juan Nicolás Cifuentes. Ante Juan de Valdés.

Busto hace notar la semejanza del lenguaje empleado tanto por Gil González Dávila como por el escribano de Candás. Esto hace pensar que González Dávila conocía el documento en cuestión y la realidad de las *diligencias* hechas en alta mar, pero él las narró a su manera y escenificó el acto con los personajes oportunos, aunque todos ellos existentes.

En resumidas cuentas, el insólito *pleyto de los delfines* no fue un simple episodio *fabuloso*. Hay un documento que lo recoge ante notario. El día menos pensado puede aparecer otro confirmando otro pleito: el *pleito de los ratones*, que también cuenta González Dávila, dando como real la espantada de los roedores por tierras de Quirós, hacia las montañas de la Babia.

No podía dejar de terciar en este pleito el peculiarísimo asturianista Julio Somoza, en: *El carácter asturiano...* A pie de página³⁷ tanto el pleito de los ratones como el de los delfines se dice que es una tomadura de pelo del canónigo candasín González Posada.

Costumbres y Devociones Marineras Tradicionales

Las Saleas o Saleos

Saleas o *saleos*, según estemos hablando desde Llanes o desde Luarca: en ambos casos se trata de fiestas en la mar, de paseos en lancha para entretenimiento y regocijo popular, con canciones de sabor marinero. Las lanchas empleadas se engalanaban con ramajes y flores.³⁸

Los *saleos* fueron cosa corriente en nuestros puertos, se efectuaban de noche, por San Juan y San Pedro, y eran "en tiempos de paganía actos veneradores de las aguas".³⁹

De este antiguo y general culto a la mar, sólo Llanes y Luarca, a oriente y occidente de Asturias, mantienen las *Saleas* y los *Saleos*.

González Cobas en Luarca y Antonio Cea en Llanes estudian el posible origen, itinerarios, fechas en que se celebraban y sobre todo, los textos de las canciones que acompañaban estos festejos.

Elviro Martínez cita los inéditos "Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus Hombres", en los que D. Manuel García Mijares asegura que "en el año 1330, para solemnizar la inauguración de la Hospedería de San Roque, y en tiempos de los Reyes Católicos, con motivo de la consagración de la iglesia parroquial, se celebraron *Saleas* de grandes *corros*".⁴⁰

Las noticias documentadas son, sin embargo, muy posteriores. La primera -dice E. Martínez- data del siglo XIX y se refiere a la *Salea* que en honor del Infante D. Francisco de Paula, en sus desposorios, se realizó en Llanes el 24.6.1819.⁴¹

De esta *Salea* dejó constancia el bando de la Magdalena:

En el año diez y nueve,
celebró La Magdalena,
en honor del Rey de España
una animada *Salea*.

DEVOCIONES MARINERAS

Las tradicionales devociones marineras están vivas y vigentes en toda la región costera. Son muchas y variadas las creencias y costumbres nacidas al calor de la fe de un viejo pueblo cristiano, con el Credo en la boca y Dios por delante, ya que la mar enseña a rezar.

En efecto: la vida del hombre de la mar cántabra está cuajada de súplicas y gratitudes, con la vista puesta en la Capilla o Ermita, dónde se venera la imagen del Cristo o

de la Virgen, a veces pequeña, incluso tosca, de la que se ignora quién la hizo, cuándo llegó al lugar y de qué punto... y a cuya aparición se le atribuye un origen milagroso.

Las historias que más devoción despiertan son las de los Cristos y las Vírgenes náufragos, los que han sido recogidos flotando sobre las aguas o aparecieron en alguna gruta bañada por el mar. Y aunque podrían darse algunas explicaciones históricas sobre el origen de estas imágenes, el pueblo ya ha dado la suya: el milagro.

EL SANTISIMO CRISTO DE CANDAS - Flotaba sobre las aguas, en el mar de Irlanda y fue recogido por unos balleneros candasinos en el siglo XVI.

La imagen es fervorosamente venerada y respetada por todos, creyentes o ateos. Se dice que el Santísimo Cristo de Candás es la imagen, después de la Santina de Covadonga, que más *tirón* tiene. "Durante los siglos XVII, XVIII, Y XIX fue la más visitada de la región, hecho que está rigurosamente comprobado", en palabras de D. Valeriano Muñoz, párroco de Candás y estudioso del tema. En su iglesia de San Félix se halla el camerino del Santísimo Cristo. La veneración alcanza tales extremos, que la escalera de caracol que lleva hasta la imagen, presenta hendiduras en sus losas de piedra caliza, producidas por los miles y miles de personas que la subieron de rodillas, para pedirle algún favor o agradecerle otros... Y siempre para rezar a sus pies y pedirle fortuna para los pescadores que deben salir a la mar cada día. En la mar está su pan. En la mar también puede estar su sepultura.

A su lado nació la Cofradía del Alba, para rendir tributo a los que hallaron su sepultura en las aguas de los océanos.

El 14 de setiembre se celebra la Alborada del Cristo, en la que los hombres de la Cofradía arrojan coronas de laurel a la mar, rezan una oración y mezclan las aguas de los cinco continentes en un misterioso sentimiento de hermandad... Y entonan canciones marineras "que hablan de singladuras, repletas de ternura, de añoranzas, de llantos y alegrías, de barcos que van en busca del pan de cada día, y de barcos que se desencuadernan y escapan al fondo de las aguas salobres, de las aguas amargas de los océanos, llenos de lágrimas que parecen perlas..."⁴²

Es explicable que los cantares de la Danza Prima, tan arraigada en el pueblo (43), hagan referencia al Cristo:

-Santo Cristo de Candás,
¿para quién estás mirando?
-Miro pa los míos romeros
cómo vienen caminando.

-¿Qué llevas en esa saya
que tanto vuelo le das?
-Llevo rosas y claveles
para el Cristo de Candás.

¡Santo Cristo de Candás!
la espalda te estoy voltiando,
aunque mi cara va alegre
el corazón va llorando...

EL SANTISIMO CRISTO DEL SOCORRO DE LUANCO - Según el historiador local, Ignacio Pando, el Cristo del Socorro tenía su propio altar en el templo parroquial a partir de 1667, como acredita documentalmente.

Se le atribuyen hechos milagrosos, referidos ya a los siglos XVIII y XIX y lo que es indudable es la devoción de los marineros luanquinos a *su Cristo*.

LOS CRISTOS DE CUDILLERO - Cudillero es el pueblo pescador por antonomasia de Asturias, y el único que sigue viviendo de la mar. Como los viejos pueblos que viven de la mar y para la mar y que en ella han fundado sus tradiciones, Cudillero también tiene imágenes que han venido por mar...

El Cristo de Piñera fue encontrado por los marineros en una pequeña playa cercana. Donde el Cristo tenía la mano derecha brotó una fuente: *la fuente del Cristo*, a la que, naturalmente, le atribufan propiedades medicinales.

El Cristo de la Bonanza fue encontrado por pescadores de Cudillero en medio de una gran tempestad. Cuenta la leyenda que costó un gran trabajo subirlo a bordo, pero que en cuanto lo lograron, cesó la tormenta.

NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN DEL CARMEN - La festividad de la Virgen del Carmen es de las más celebradas en Asturias, tanto en los pueblos del interior como en los de la costa. Se trata de una devoción tardía, mediado el siglo XVIII, cuando se incorpora a las costumbres de nuestra gente de mar, cuando los padres Carmelitas, en 1737, "añadieron un convento al hospital que tenían en la isla gaditana, para sus hermanos que venían enfermos de las Indias".

El Patronazgo oficial del Carmen en la Marina de Guerra fue establecido por decreto en el año 1901, que se extendió también a la Mercante, al reconocer que lo es de hecho de todos los navegantes.

La Virgen del Carmen figuraba ya en algunos navíos de Trafalgar, en algunas fragatas de guerra del Pacífico y en los cruceros y destructores de aquellas gloriosas y tristes jornadas de Cavite y Santiago de Cuba por el 1898.

Asturias sigue fiel a la tradición marinera, honrando a su Patrona, la Virgen del Carmen, con procesiones marineras en Luanco, San Juan de Nieva, Tapia de Casariego, Avilés ...

NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN DEL ROSARIO - Fue la más venerada por los antiguos mareantes; la llevaba en su galera el príncipe Don Juan en la batalla de Lepanto, "la más alta ocasión que vieron los siglos", al decir de Cervantes.

Bien puede decirse que San Telmo es la devoción medieval; la Virgen del Rosario, la de los siglos XVI, XVII y XVIII y la del Carmen, la del XIX.

La fiesta de Nuestra Señora del Rosario fue establecida en 1573 como acción de gracias por la batalla de Lepanto y el Gremio del Mar, de Luarca, celebra el 15 de agosto su día grande, en el que pasea la imagen de la Virgen, a bordo de un pesquero, por el puerto y la concha, seguida en procesión por gran número de embarcaciones empavesadas con banderas y ramajes, mientras dan al aire sus sirenas y las campanas de la parroquial de Santa Eulalia repican alegremente, hasta que la procesión entre de nuevo en la iglesia.

En la fiesta profana, los cantares de la Danza Prima también son en honor de la Virgen del Rosario:⁴⁴

-¡Oh! mi Virgen del Rosario,
coloradina del rostro,
hoy se celebra tu día
el quince del mes de agosto.

-A la Virgen del Rosario
su patrona y protectora,
suplica salud y pesca
para honrarla como ahora.

-¡Oh! mi Virgen del Rosario
ruega por los marineros,
que pesquen mucha langosta
y que llenen los viveros.

-A la Virgen del Rosario
nuestra Patrona divina,
el gremio de marineros
le canta la danza prima...

NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN DE LA BLANCA - El Gremio del Mar, de Luarca, tenía su propio templo en el promontorio de la Atalaya. Hay noticias de que ya existía en el siglo XIV. Sirvió de faro de navegantes hasta 1850, en que el Estado levantó uno de aceite en una torre de forma circular.

De esta capilla o ermita de la Atalaya o de la Blanca, partía antaño la piadosa ceremonia de bendecir la mar los días de tormenta, cuando las embarcaciones de la matrícula local se hallaban fuera. Un sacerdote revestido llevaba la Custodia y una anhelante multitud le seguía con teas de viento encendidas. Todos cantaban la vieja "Salve Stella Maris". Daban vuelta al campo del Calvario, a lo largo y ancho de la Atalaya, y al llegar a su extremo norte, frente al abismo rugiente, se hincaban de rodillas y el sacerdote bendecía las olas, rogando por los cristianos que "andaban por la mar". La procesión de aquella muchedumbre dolorida, azotada por el temporal y la lluvia, debía ser realmente impresionante.

Una de las imágenes que se veneran en esta capilla de la Atalaya es la de la Virgen de la Blanca. Debajo mismo del promontorio de la Atalaya, en una cueva o gruta horadada por la mar, apareció, en noviembre de 1530, una imagen de la Virgen, que llamaron "de la Blanca", igual que a la cueva. La imagen fue muy venerada por la marinería luarquesa, que atribuyó carácter milagroso a este hallazgo. Es muy posible que se tratase de una de las tallas arrojadas por los iconoclastas del Norte, que mutilaban las sagradas imágenes o las

echaban a las aguas, y flotando sobre las olas "vinieron a encender la fe y la esperanza de nuestros recios y devotos marineros".⁴⁵ En algunos casos hasta podría tratarse del mascarón de proa de alguna nave naufragada.

Esta advocación también ha dejado su huella en los cantos de danza prima:⁴⁶

-Vamos armar una danza
danza de los marineros,
por nuestra excelsa patrona
la danza prima dancemos.

-¡Oh! mi Virgen de la Blanca
cómo estás ancha y serena,
quién te regaló el vestido
que pareces una reina.

-Las flores para la Virgen
a su altar las llevaremos,
antes que las pongan mustias
los rayos del sol moreno.

-¡Oh! mi Virgen de la Blanca
te pedimos muy de veras,
que nos defiendas los frutos
por la mar y por la tierra.

NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN DE LA GUÍA - La ermita de la Virgen de la Guía, en Llanes, fue fundada el 2 de setiembre de 1515 por el beneficiado de Llanes, D. Fernando Salas, mediante un breve de León X, pero su devoción es mucho más antigua.

Ya en el siglo XII - nos recuerda Florentino Fernández Alvarez - los famosos gremios acostumbraban a tomar por patrona y especial abogada a la Virgen María, bajo diversas advocaciones. Así, los encargados de llevar el correo se cobijaron al amparo de Nuestra Señora de la Guía.⁴⁷

Según la leyenda, la talla de la Virgen de La Guía fue recogida por los marineros flotando a la deriva en alta mar, acompañada de una paloma. La imagen se encontraba envuelta en unos paños y dentro de un arcón. Esta historia tendría su base en que durante la edad media muchas imágenes religiosas fueron arrojadas al mar en Irlanda, para que no cayesen en manos de los anglicanos, durante la persecución sufrida por los católicos.

Otra tradición afirma que la Virgen eligió el lugar dónde debía levantarse su ermita, apareciéndose tres veces en La Atalaya.

También en honor de la Virgen de La Guía existe una danza y sus correspondientes cantares:

Virgen de Guía
Protege al pueblo de Llanes
siendo de Llanes la Guía.

Cuando tus hijos navegan
a la Habana y Veracruz
a tí invocan y a tí ruegan
faro de divina luz.

Virgen de Guía...

Desde tu hermosa capilla
vemos cruzar a la naves
en ellas van nuestros hijos,
Madre, no los desampares.

Virgen de Guía...

A tí siempre invocarán
como su amparo y su guía
los que hacia América van
cruzando la mar bravía.

Virgen de Guía...

Tus hijos que tristes fueron
cruzando la mar bravía,
no llevaban otra madre
más que a la Virgen de Guía.

Virgen de Guía...

Final

Los grandes mitos suelen ser universales, como universales son las inquietudes, las dudas y los misterios que se le plantean al hombre y cuya contestación se hace, desde los más remotos tiempos, por la vía del mito. Pero cada pueblo crea su propia mitología, porque los representa de manera diferente, según sea su forma peculiar de enfrentarse a ellos. Los distintos sustratos que configuran su historia, van dejando su poso mítico en él, llegando a constituir una parte importantísima de su cultura. Cada grupo humano, al lado de su lengua y de su folklore, tiene sus mitos, y sería un pecado imperdonable olvidarse de ellos, en nombre de un progreso y una forma de vivir, dónde ya tienen muy poca o ninguna cabida.

En este momento histórico en que España ha quedado constituida como un Estado de 17 autonomías, dónde cada una de ellas busca sus señas de identidad, Asturias no puede olvidar lo que la convierte en una Comunidad diferenciada, dentro del concierto de los pueblos de España, de Europa y del mundo. Porque debemos recordar que la mejor forma de universalismo es la que parte del conocimiento, defensa y divulgación de lo que cada pueblo tiene de peculiar, de su patrimonio cultural; y está claro que la mitología del mar, el folklore del mar y las costumbres con el mar relacionadas, forman parte de ese patrimonio.

Notas

1. Génesis, cap. 1, versículo 9.
2. Luis Alfonso de Carvallo: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Madrid 1695. Impresor, Julián de Paredes. (Edición facsímil de Ayalga Ediciones. Salinas - Asturias 1977, pg. 25-26).
3. Ignacio Aldecoa: *Un mar de historias*. Oficema N° 77. Diciembre 1961., Madrid, pág. 8.
4. Maurice Duverger: *Sociología política*. Barcelona 1972, pág. 133.
5. Rogelio Jove y Bravo: *Mitos y supersticiones de Asturias* (En *Asturias de Canella y Bellmunt*, T. II. Gijón, 1897).
6. Luciano Castañón: *Supersticiones y creencias de Asturias*. Ayalga. Salinas 1976, pág. 82.
7. Constantino Cabal: *La mitología asturiana*. Oviedo 1972, pág. 226.
8. Rogelio Jove y Bravo: *Mitos y supersticiones de Asturias*. Oviedo 1903, pág. 20.

9. Oscar Muñiz: Art. en *El Correo de Asturias*. Oviedo 5-4, 1987, pág. 20, *Los seres fantásticos de la Asturias mítica*.
10. Aurelio de Llano: *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones y costumbres*. Madrid 1922, pág. 5. En el Prólogo de la obra (pág. XI) Ramón Menéndez Pidal también atribuye la invención del Espumeru a Laverde Ruiz.
11. Tomás Cipriano Agüero: En la revista *Album de la juventud*, Oviedo, 1835, publica varios artículos dedicados a la mitología asturiana.
12. Oscar Muñiz. art. cit.
13. C. Cabal: Ob. cit. pág. 230.
14. Jesús Evaristo Casariego: *Asturias y la mar*. Ayalga Ediciones. Asturias. 1976, pág. 76.
15. A. de Llano: *Del folklore...* citado, pág. 51. También en *El libro de Caravia*. Oviedo 1919, p. 181, donde en Nota dice: En Portugal y en Cataluña también hay cantos alusivos a la Sirena: Ovi canta la sercia'/a'no meio d'esse mar/muito navío se perdé/ao son d'aquelle cantar. Y en el *Romancerillo catalán de Milá*, pág. 108, leemos: Desperteu, vos, vida mia/Si voleu sentir cantar,/Sentireu cant de sirena..."
16. Constantino Cabal: Ob. cit. pág. 228. En Portugal, por ejemplo, lo que la madre grita es: "Em peixe sejas tu feita"...!
17. C. Cabal: Ob. cit. pág. 229.
18. Lope de Vega: *San Diego de Alcalá*. Obras publicadas por la Real Academia Española. V, 49.
19. Braulio Vigón: *Folklore del mar - Juegos infantiles - Poesía popular y otros estudios asturianos*. Reeditados por la Biblioteca Popular Asturiana en 1980, pág. 26.
20. Ramón Sordo Sotres: *Mitología de Asturias y Cantabria. (Entre los ríos Sella y Nansa)*. Gijón 1991, pág. 81.
21. Braulio Vigón: Ob. cit. pág. 27.
22. Oscar Muñiz: Art. cit.
23. J.E. Casariego: Ob. cit. págs. 76-77.
24. Aurelio de Llano: *El libro de Caravia*. Oviedo, 1919, pág. 184 y ss. _____: *Del folklore asturiano: Mitos, supersticiones, costumbres*. Madrid, 1922.
25. L. A. Carballo: Ob. cit. pág. 440.
26. Fray Benito J. Feijóo: *Theatro Crítico Universal*, Ed. Blas Román, 1781. T. VI. ps. 326 y ss.
27. Feijóo: Op. cit. pág. 358.
28. Gil González Dávila: *Teatro Eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo*, Madrid, 1635.

29. Gil González Dávila: Op. cit. Ed. facsimil. Ed. José Porrúa Toranzas. Madrid, 1959, págs. 90-91.
30. J. E. Casariego: Ob. cit. *Asturias y la mar*, pág. 164.
31. También Luciano Castañón dio una versión del tema en la *Gran Enciclopedia Asturiana*.
31. Luciano Castañón: *Gran Enciclopedia Asturiana*, T.V. pág. 282.
32. Del periódico *El Aristarco*. Oviedo 1821-22.
33. J.E. Casariego: Ob. cit. pág. 165.
34. Marino Busto: *Pudiera no ser fabuloso el pleito de los delfines. Está basado en un hecho real y verdadero*. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, Nº 102. Oviedo, enero-abril 1981, págs. 367 y ss.
35. M. Busto: Art. cit. pág. 368.
36. Juan de Valdés: Protocolo de este notario. Archivo Histórico Provincial. Monasterio de S. Pelayo de Oviedo. Protocolo, caja Nº 2160.
37. Julio Somoza de Montsoriu y G.S: *El carácter asturiano*. Ed. patrocinada por la Caja de Ahorros de Asturias. Monumenta Histórica Asturiensis. Gijón, 1979, p. 64.
38. M. González Cobas: *Guía turística, histórico-descriptiva de Luarca y su antiguo concejo de Valdés**, Oviedo, 1960, pág. 62. Ved también, del mismo autor *De Musicología Asturiana. La Canción Tradicional*. IDEA, Oviedo, 1974.
39. C. Cabal: *La mitología...* ob. cit. pág. 232.
40. Elviro Martínez: *Gran Enciclopedia Asturiana*, T. 12, pág. 311.
41. *La Gaceta de Madrid*, Nº 88, jueves 22 de julio de 1819.
42. J.A. Alonso Jesús: *Candás, la mar y la alborada*, en el periódico *La Nueva España*. Oviedo 13.9.81., pág. 29.
43. Jovellanos llegó a ver en Candás en 1792 la más magnífica danza de hombres de toda su vida.
44. M. González Cobas: *Las Asturias Popular*. Programa Nº 1273, de Radio Nacional de España. Oviedo 1971.
45. J.E. Casariego: *Asturias y la mar*. Ob. cit. pág. 72.
46. M. González Cobas: *Las Asturias Popular*. RNE. Oviedo 1967. Programa Nº 315.
47. Florentino Fernández Álvarez: *Ermita de Nuestra Señora de la Gula, perla del Cantábrico*. Art. en el *El Correo de Asturias*, 17.1.88, pág. 18. Oviedo.

**"El mar: símbolo que se construye y se
desconstruye en 'El otoño del patriarca'
de Gabriel García Márquez"**

Magda Graniela
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez

El otoño del patriarca, del escritor colombiano Gabriel García Márquez, fue una de las novelas más esperadas por la crítica.¹ Años antes de su aparición, ya el ganador del Premio Nobel en Literatura en 1982, había comunicado a sus seguidores y a los historiadores de la literatura que laboraba afanosamente en un texto que pretendía convertirse, no en una "novela del dictador", sino en "la novela del dictador"; es decir, que trabajaba en la creación de un discurso alegórico sobre un personaje mítico que encarnara todos los dictadores y todas las dictaduras que había padecido la América Latina hasta entonces. La empresa era ciertamente ambiciosa y el producto final, tal vez por las expectativas que alrededor de él se formaron, sorprendió a muchos y provocó múltiples y contradictorias reacciones. Para algunos, era su mejor novela; según otros, no estaba a la altura de los mejores textos garciamarquianos.

El argumento de *El otoño del patriarca*, tan surrealista como mágico, podría resumirse como sigue. El discurso nos cuenta,

"la historia de cómo un día el pueblo de un paradigmático país latinoamericano encontró muerto al dictador en el interior del palacio de gobierno. Desde el momento del hallazgo hasta la terminación de los preparativos para enterrarlo transcurre un día solar completo Durante ese lapso de tiempo, el pueblo evoca reflexivamente los largos años de tiranía, a la vez que no logra asumir enteramente la muerte del sempiterno dictador. En el principio, el proceso de evocación tiene como propósito inmediato la identificación del cadáver como ... perteneciente al patriarca. Se ponen entonces a rescatar su historia personal a partir de la memoria colectiva que de él se tiene. Pero al hacerlo, están contando también la historia de la patria, es decir, de ellos mismos. El contradictorio retrato que va surgiendo de la evocación es también el autorretrato de la colectividad en cuya memoria el cadáver sigue vivo".²

Más que discurrir, de forma concreta, sobre la tragedia de la política latinoamericana, *El otoño del patriarca* relata artísticamente la génesis y transformación de un concepto.

En estudios recientes sobre este texto se ha dicho que la figura arquetípica del patriarca, o padre de la patria, surge en la fábula novelesca como respuesta a una necesidad comunal. De hecho en una tesis recientemente defendida por la joven Katzmín Feliciano, precisamente sobre este tema, se afirma que,

"[a] través de todos los tiempos, en todas las culturas y organizaciones humanas, siempre ha existido el concepto de esta figura patriarcal. Esto es así porque los pueblos necesitan de un ser que les infunda seguridad, que les dirija y les ayude a conducir sus destinos. Esta urgencia se concreta en la elección de un líder y, de hecho, ninguna institución social, ya sea la familia, la religión, el gobierno, o el ejército, podría establecerse sin ese núcleo esencial de liderazgo que se constituye sobre las bases del arquetipo del patriarca, o padre de la comunidad".³

A este respecto también comenta Martha Canfield en su ensayo "El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano" que,

"en la imaginación colectiva latinoamericana, después de que los españoles destruyeron los viejos ídolos indígenas, la necesidad de contar con la protección de héroes sobrenaturales o semidioses encarnó en los caudillos"⁴

Los caudillos de la Federación son, efectivamente, quienes proclaman al General "comandante supremo de las tres armas y presidente de la república por tanto tiempo cuanto fuera necesario para el restablecimiento del orden y el equilibrio económico de la nación ... " (254).

Admirado y seguido inicialmente por el pueblo, el General termina imponiéndose ante todos a través de la fuerza y convirtiéndose en la personificación misma del despotismo. Aunque con el devenir de los años va perdiendo las riendas del gobierno nacional, hasta el final de sus días conserva una aureola que le señala como "el poder encarnado". Así lo perciben la mayoría de los estudiosos que se han interesado en esta enigmática figura.

Sin embargo, entre todas las conclusiones deducidas de los diversos métodos analíticos a que se ha sometido *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, nos parece una omisión imperdonable lo poco que se ha estudiado la función simbólica del mar en la novela en relación con la persona del General; sobre todo si tomamos en cuenta que el mar es el escenario al que en todo momento se asocia la figura arquetípica del "padre de la patria". Es importante además el puntualizar que, a juicio nuestro, el mar es un símbolo que se construye y se desconstruye a lo largo de las cerca de trescientas páginas que componen este discurso narrativo y que este complejo proceso contribuye a las particularidades semióticas y paródicas del texto.

El mar es, valga señalarlo, el único paisaje que observa el General desde las ventanas de la insulsa y decadente fortaleza que habita. Por su condición de incuestionable solitario, dedica innumerables horas a la contemplación de las aguas de Caribe y desde su terraza se dice, hiperbólicamente, que ha visto y cito:

"el reguero de islas alucinadas de las Antillas que alguien le iba mostrando con el dedo en la vitrina del mar, había visto el volcán perfumado de la Martinica ... había

visto el mercado infernal de Paramaribo ... había visto el agosto abrasante de Trinidad ... los hindúes verdes ... la pesadilla de Haití ... había visto renacer los tulipanes holandeses en los tanques de gasolina de Curacao ... podía verse otra vez el universo completo de las Antillas desde Barbados hasta Veracruz ..." (43-44).

Podría decirse inclusive que la fuerza y la identidad misma del patriarca parecen provenir del mar. Este argumento adquiere mayor validez al considerar el hecho de que la figura del General se nos presenta como una, esencialmente, mesiánica. No solamente se le endiosa, sino que sus rasgos físicos subrayan su condición de "elegido". La naturaleza sobrehumana que dentro de esta concepción se le adjudica, se erige precisamente sobre la construcción simbólica del signo mar.

El mar, según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, representa la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él. El mar es,

"[e]l lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio entre todos los posibles aun informales y las realidades formales, [representa] una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluir bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte Por el mar llegan los dioses ... y por el mar se va también al otro mundo El mar goza de la propiedad divina de dar y quitar la vida".⁵

He aquí una similitud que es necesario subrayar. El General, como el mar, es un dios en cuyas manos se inscribe el destino de las gentes de la patria.

Conviene insistir, por lo tanto, en que el símbolo del mar contribuye a la concepción arquetípica del patriarca y que, al mismo tiempo, la relación del dictador con el mar aparece ligada a la estructura jungiana del arquetipo del renacer o, en inglés, *the rebirth*.⁶ Se comprende así su capacidad para reaparecer y para transformarse en el interminable transcurso de su existencia terrenal. Incluso se explica su capacidad para transgredir el universo de lo concreto.

Paradójicamente, este ser sobrenatural de cuyos designios dependían tantas vidas y que en un principio fue visto por todos como un héroe del federalismo, confiesa abiertamente que el mar es la motivación esencial tras todos sus actos. En una de las repetidas visitas de Mr. Wilson, el embajador norteamericano, este último, utilizando dos poderosas armas (los chocolates de Baltimore y las revistas de mujeres desnudas, por las que el General desfallece), trata una vez más de convencerlo de que le venda las aguas territoriales, a cambio de anularle la deuda externa al país. El patriarca se niega a su pedido argumentando que,

"podía llevarse todo lo que quisiera menos el mar de mis ventanas, imagínese, qué haría yo solo en esta casa tan grande si no pudiera verlo ahora como siempre a esta hora como una ciénaga en llamas, que haría sin los vientos de diciembre que se meten ladrando por los vidrios rotos, cómo podría vivir sin las ráfagas verdes del faro, yo que abandoné mis páramos de niebla y me enrolé agonizando de calenturas en el tumulto de la guerra federal, y no crea usted que lo hice por el patriotismo que dice

el diccionario, ni por el espíritu de aventura, ni menos porque me importaran un carajo los principios federalistas que Dios tenga en su santo reino, no mi querido Wilson, todo eso lo hice por conocer el mar" (201-202).

Para el General en *El otoño del patriarca*, el mar es, verdaderamente, la única posesión necesaria. Está dispuesto a eliminar la mitad de los pobladores de su territorio y a prescindir de los niños, el futuro de la patria, para preservar su poder. Está dispuesto a permitir que los regímenes imperialistas extranjeros jueguen una función determinante en la política de su país, siempre y cuando le dejen representar su papel de "regente absoluto", pero no está dispuesto a vender el mar para solucionar la quiebra nacional.

Una y otra vez se niega a aceptar las ofertas de los embajadores norteamericanos. Su obsesión con el mar se manifiesta inclusive a través de sus sueños. En ellos constantemente se hayan presentes las aguas del Caribe, así como también el signo del pez, con toda la carga semántica que este nuevo símbolo añade a los rasgos de identidad del actante. Se nos dice, por ejemplo, que el General,

"hacía la siesta a la sombra de los tamarindos, sin escolta, soñando con los peces erráticos que navegaban en las aguas de color de los dormitorios, la patria es lo mejor que se ha inventado, madre, suspiraba, pero nunca esperaba la réplica de la única persona en el mundo que se atrevió a reprenderlo por el olor a cebollas rancias de sus axilas, sino que regresaba a la casa presidencial por la puerta grande exaltado con aquella estación de milagro del Caribe en enero ..." (22).

Específicamente discuriendo sobre el símbolo del pez nos dice Chevalier que éste reafirma las particularidades del contexto aquífero en el que se mueve y cito:

"[e]l pez está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica Es a la vez Salvador e instrumento de la Revelación Cristo está simbolizado por el pez Por otra parte, el pez es también símbolo de vida y de fecundidad Es símbolo fálico"⁷

Queda explícito nuevamente el enlace conceptual que se establece en el discurso, entre la figura del patriarca y el símbolo del mar, y la función que cumple ese enlace dentro de la configuración total del texto.

No debe obviarse tampoco el hecho de que la importancia del mar en *El otoño del patriarca* apunta a un dato concreto. El país del relato forma parte de la región caribeña, geografía dentro de la cual el mar funciona como apertura, como posibilidad, como medio de sobrevivencia y como rasgo de identidad. Pero tampoco puede negarse que prácticamente todos los elementos integrantes de la fábula novelesca proceden del mar. Por ejemplo:

- "los primeros gallinazos que se alzaron de donde estaban siempre adormilados en la cornisa del hospital de pobres, ...vinieron en oleadas sucesivas desde el horizonte del mar ..." (20).

- se dice igualmente que todos los familiares de Bendición Alvarado, madre del patriarca, llegaron del mar, así como también los líderes destronados de países vecinos (20).

- e inclusive la relación entre el General y su doble, Patricio Aragonés, se describe totalmente en términos marinos, y cito:

"se había aferrado a Patricio Aragonés como si fuera él mismo ... y andaban como fugitivos por aposentos olvidados, caminando sobre las alfombras para que nadie conociera sus pasos furtivos de elefantes siameses, navegando juntos en la claridad interminable del faro que se metía por las ventanas e inundaba de verde cada treinta segundos los aposentos de la casa a través del humo ... y los adioses lúgubres de los barcos nocturnos en los mares dormidos ..." (24).

Pero si el mar, tal y como lo hemos visto hasta aquí, se constituyó en el *logos* que sostenía la naturaleza mesiánica y mítica de este "padre de la patria", aunque sólo fuese con la intención irónica de cuestionarla, progresivamente en el discurso, el mar como símbolo y centro organizador de significados fijos, se *disemina*.⁸ Este fenómeno, sin embargo, requiere detenimiento explicativo.

La diseminación, término desconstruccionista, se refiere a la dispersión del significado en posibilidades infinitas. Difiere, lógicamente de la ambigüedad, que sólo admite varias interpretaciones, por lo que la estabilidad del significado se mantiene. Como signo textual, el mar no es meramente un símbolo ambiguo y no puede entenderse exclusivamente en la novela ni siquiera desde una concepción arquetípica que le otorgue un aspecto positivo y uno negativo dentro del proceso de su significación. La semiótica del mar en *El otoño del patriarca* de García Márquez constituye un escenario de ilimitadas posibilidades.

Al igual que sucumbe la esperanza comunal ante la realidad del déspota, el mar, como símbolo discursivo, nos revela su inautenticidad. La "alta traición" (como diría Derridá), es mutua, pues con la decisión del General de, finalmente, vender el mar para impedir el afrentoso desembarco de la marina norteamericana, se desconstruye hasta la desmitificación de su persona, por lo que el mar, que le otorgaba una naturaleza heroica y un poder en la representación y defensa de la patria de los que supuestamente carecía, al ausentarse de la relación, termina otorgándole rasgos que sólo a nivel irónico le habían sido atribuidos. De forma similar a cómo en torno a la figura del General en *El otoño del patriarca* se genera un mito, sólo para ser desmitificado y esta desmitificación termina, a su vez, desconstruyéndose, asimismo el mar, como símbolo textual, sufre desconstrucciones *ad infinitum*, lo que provoca que su significado se encuentre totalmente diseminado.

Al carácter simbólico del signo mar, se impone, por consiguiente, la paradoja desmanteladora. El General, padre de la patria, el héroe impuesto, la encarnación misma del poder, no es otra cosa que un anciano decrepito y olvidado en un palacio de vacas, donde la putrefacción condecora su máximo acto de conciencia patriótica: vender las aguas territoriales, el mar, para salvaguardar el honor nacional. Y el mar, símbolo de identidad personal y patria, termina convertido en una irónica pieza de trueque, cuando el rudo embajador Mac Queen, con voz imponente le indica que,

"ya no estamos en condiciones de discutir excelencia ... o vienen los infantes o nos llevamos el mar ... de modo que se llevaron el Caribe en abril, se lo llevaron en piezas numeradas los ingenieros náuticos del embajador Ewing ... se lo llevaron con todo lo que tenía dentro ... a pesar de que él había apelado a los requisitos más audaces de su astucia milenaria tratando de promover una convulsión nacional de protesta contra el despojo ... pero nadie hizo caso ... y tuve que cargar con el peso de este castigo ... se llevaron todo cuanto había sido la razón de mis guerras y el motivo de su poder y sólo dejaron la llanura desierta de áspero polvo lunar que él veía pasar por las ventanas con el corazón oprimido ... pues en aquellas noches de postrimerías lo despertaba el espanto de que los muertos de la patria se incorporaban en sus tumbas para pedirle cuentas del mar ..." (247-249).

Vemos, por consiguiente, que la última decisión del patriarca rescata las cualidades heroicas atribuidas a esta figura. Si bien el plenipotente "redentor de la patria" no había sido otra cosa que un déspota insensible, es esa misma entidad quien lo sacrifica todo, incluyendo un elemento esencial a su identidad y existencia, "su mar", para salvaguardar el honor patrio. Con la diseminación del signo *mar*, el héroe desmitificado termina adquiriendo cierta dignidad.

En conclusión, el mar en *El otoño del patriarca* es un símbolo que se construye y se desconstruye en función de la entidad protagónica. Se enfrenta así al lector a una contradictoria figura: la de un dictador cuyo paradójico y paródico retrato, de alguna forma "es también autorretrato de la colectividad en cuya memoria el cadáver sigue vivo". Este recurso literario, creemos, le ha permitido al escritor colombiano discurrir sobre el controvertible tema del dictador y explorar sus múltiples facetas, sin esas limitaciones maniqueas que resultan, sobre todo en Hispanoamérica, totalmente inoperantes.

Notas

1. Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975). Todas las citas corresponden a esta edición y la página en que aparecen se indica entre paréntesis al final de cada cita. Valga señalar que García Márquez anunció que trabajaba en este texto desde 1967, pero el mismo se publicó por primera vez ocho años después.
2. Kalman Barys, *La estructura dialéctica de 'El otoño del patriarca'* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989) 15.
3. Katzmin Feliciano, "El arquetipo patriarcal en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez", MA diss., Universidad de Puerto Rico - Mayagüez, 1991, 81.
4. Martha Canfield, "El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano", *Revista iberoamericana* 50 (1984): 1017.
5. Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1988) 689.
6. Carl Gustav Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* (New Jersey: Princeton U.P., 1973) 45-81.

7. Chevalier 823-825.

8. Aunque el término *diseminación* fue inicialmente utilizado en los trabajos críticos de Roland Barthes, ha sido Derridá quien ha difundido este concepto y lo ha hecho parte esencial de sus teorías desconstruccionistas. Véase, entre otros textos, Jacques Derridá, *Dissemination* (Londres: Athlone Press, 1981).

Mar y Mito en la Poesía de Rosalía de Castro

Angel Manuel Aguirre
Universidad Interamericana de Puerto Rico
Recinto Metropolitano de San Juan

A pesar de que Juan Ramón Jiménez incluía siempre el nombre de Rosalía de Castro al hablar sobre los poetas importantes del litoral de España, la gran poeta gallega no nació junto al mar, sino tierra adentro, en Santiago de Compostela. Tal parece que comenzó a escribir versos a los once años y luego cursó algunos estudios de francés, piano, guitarra y dibujo en la "Sociedad Económica de Amigos del País". Además, participó en las fiestas y actividades culturales del "Liceo de la Juventud"¹, lugar donde se reunían poetas y literatos jóvenes - liberales e idealistas del momento como Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal, Manuel Murguía, Rodríguez Seoane y Juan Manuel Paz.² Algunos de los versos de Rosalía se leyeron "con elogiosa simpatía en el Liceo de San Agustín de Santiago".³ Aurelio Aguirre, poeta popular y populista, fino, discreto, casi aristocrático de espíritu y amigo de Rosalía, ejerció gran influencia en su primer libro de versos titulado *La flor*. Considerado por todos como un genio precoz de la lírica gallega, era, según Eugenia Montero, "hombre de tierra adentro" (que) "amaba con pasión el mar, al que dedicó sentidos poemas, uno de los cuales, el titulado "El murmullo de las oías", posee una musicalidad semejante al famoso poema de Rosalía de Castro titulado *Negra sombra*".⁴ A continuación recogemos algunos versos del poema de Aurelio Aguirre:

.....
Dime tú, ser misterioso
que en mi ser oculto moras
sin que adivinar consiga
si eres realidad o sombra,
ángel, mujer o delirio
que bajo distintas formas
a mis ojos apareces
con la noche y con la aurora,
y a todas partes me sigues
solicita y cariñosa,
y en todas partes me buscas
y en todas partes me nombras,
y estás conmigo, si velo
y si duermo, en mí reposas,
y si suspiro, suspiras,
y si triste lloro, lloras.....

¡Oh! dímelo...tú lo sabes....
dime, visión tentadora,
¿qué les dice a los que sufren
el murmullo de las olas?⁵

En 1853, Rosalía, adolescente de dieciséis años, contempla por primera vez el mar al ir a la Costa da Morte para asistir a la romería de la Virgen de la Barca en Muxía, Corcubión (La Coruña). El recuerdo de la impresión que le causó el paisaje del mar se recoge en el ambiente que sirve de marco a su primera novela, titulada *La hija del mar*, y en la composición sexta del poemario *Cantares gallegos*, titulada *A Romería de Barca*. Es interesante el hecho de que en ese poema al referirse a las jóvenes del lugar, Rosalía de Castro las llama "descendientes das airoas fillas da pagana Grecia" (que) "griegas estatuas semellan", siguiendo lo que Ricardo Carballo Calero llama "una infundada tradición (que) supone la colonización griega de la comarca de Muros".⁶

Ya en la prosa juvenil de la novela *La hija del mar*, pues Rosalía contaba 22 años para la fecha de su publicación en 1859, encontramos el tema del mar y referencias al mundo y a la mitología helénicos. En el primer capítulo, titulado "¡Buena pesca!" abundan las descripciones de paisajes marítimos:

La mar se agitaba sordamente, revolviéndose en su profundo lecho; las olas empezaban a estrellarse contra las rocas y salpicaban las camisetas azules de los marineros...
Cubriase el cielo poco a poco de nubes plomizas, y los relámpagos, reflejándose en las olas que empezaban a rugir sordamente, prestaban un aspecto desolador a aquel vasto Océano que parecía extenderse hasta la inmensidad...
Las olas, cada vez más gruesas, llegaban irritadas hasta sus orillas y estrellándose contra las peñas formaban una armonía lúgubre, mezclándose al rugido de la tempestad...
...aquellas ráfagas brillantes que, iluminando cuanto la rodeaba mostraban la grandeza del Océano con sus abismos profundos y con su cólera que recuerda la de otro Ser más poderoso que nosotros.⁷

En ese primer capítulo aparecen dos alusiones mitológicas: la de Júpiter - al comparar la voz de un marinero que ordena silencio a sus compañeros con la del padre de los dioses, de quien dice Homero, el poeta divino, que serenaba las "tempestades"⁸ y la de Hércules al describir a los marineros dispuestos a combatir contra los elementos. El capítulo segundo contiene un extenso y poético recuento de la peligrosa lucha entre los marineros y el "huracán eterno" del mar, con reminiscencias del mito del canto de las Sirenas y de las creencias de la superstición popular:

El mar se divisa desde allí más irritado y soberbio; las olas se estrellan bramadoras contra las rompientes y los bajíos, formando torrente de espuma, que saltan a una altura inmensa, cayendo después como una lluvia de perlas.

Cuando los vientos se cruzan, entonces las olas chocan con violencia las unas con las otras, y se arremolinan y crecen de un modo prodigioso, formando vistosos campanarios (llaman así, en aquellos sitios, a las olas que, cuando hay tormentas, se levantan del seno del mar, especie de mangas de agua a las que por su forma les dio el vulgo ese nombre) de un verde claro, que viene a deshacerse sobre la arena como torres que se derrumban.

Otras veces hierve y se agita en un punto solo, semejando un abismo profundo o un sumidero que amenaza absorber toda el agua que encierran los mares del Universo.

Aquello es una lucha sin término, una ira que no se calma, unos aullidos que nunca cesan, una Babel, en fin, de lenguajes desgarradores que lastiman y no se comprenden.

Los buques se alejan de aquel huracán eterno, y al divisarlo, ponen todas sus fuerzas para no ser arrastrados hacia él, y huir la atracción fatal de aquel infierno, en donde se perece entre bramidos que amedentran, lleno de terror el espíritu, como si todas las iras del Cielo conspiraran para darle fin horrible contra aquellos negros y elevados peñascos.

Numerosas embarcaciones han sido allí juguete de las olas irritadas, y como ligera pluma desaparecieron en un instante de la superficie de las aguas, sin que el mar arrojase a la playa el más pequeño resto que indicase más tarde la pasada tormenta y el triste naufragio.

En otros tiempos se creía, y aún hoy se cree, que aquellos lugares están malditos de Dios, y en verdad que jamás la conseja popular tuvo más razones de vida que en esta ocasión, en que todo parece indicar al alma atribulada que una maldición pesa sobre aquellas playas tan desiertas, pero también tan poéticas y hermosas en medio de su desnudez.⁹

Al describir la belleza de Esperanza, la joven protagonista de la novela y para quien "el mar es su elemento, su felicidad, el sueño de sus sueños y la ilusión que embellece las horas de su infancia"¹⁰, la autora parece recordar la pintura del nacimiento de Venus de Botticelli o, por lo menos, la representación de alguna mítica ninfa o náyade griega:

Tal vez de aquellas nieblas del Sur, de aquellas algas verdes y transparentes que flotan en las aguas en formas diversas y caprichosos festones, tal vez de las blancas espumas, y del tornasol que forman las olas, y de las gotas brillantes que esparcen en torno como lluvia de plata cuando un viento fuerte las desparrama, y de las perlas que encierran las conchas, y de las esencias, en fin, de todo lo bello que esconde el mar, se formó aquella hermosa criatura, que el ocaso trajo a la tierra, cuando era quizá su destino ser diosa de silenciosas grutas y reina de ocultos misterios.

...(Esperanza)... saltaba ligera y alegre de peñasco en peñasco, y jugueteando con aquellas olas que amaba y que parecían respetarla cual si la reconocieran por una de

sus hermanas, asemejaba una vaporosa ondina próxima a lanzarse en las frías ondas del Océano y desaparecer como una ilusión del pensamiento para no volver jamás.¹¹

En la descripción de Fausto, el joven enamorado de Esperanza, quien es para él "una maga salvadora, la sílfide misteriosa que, con la alegría retratada en el semblante, le conduce a sus ignorados retiros para regalarle en ellos la felicidad y el amor de su alma"¹², Rosalía de Castro se vale del mito griego para establecer un parangón con personajes del mito helénico:

Su semblante hermoso y triste y su aire desdenguado al mismo tiempo que afligido, le daban el aspecto de alguno de esos dioses mitológicos que, convertidos en pastores, buscaban su ninfa sonriente de hermosura por las orillas solitarias de los mares o los bosques de la Tracia.¹³

Es verdaderamente asombroso que a esa edad, Rosalía, con sus escasos estudios primarios, revele en esta novela primeriza y juvenil una sólida formación humanística, evidente sobre todo en la personificación del embravecido mar de Finisterre, que aparece humanizado y caracterizado mediante una técnica poética de imágenes y símiles reminiscentes de las páginas de Homero:

Tan solo el mar, majestuoso y medio dormido, suelta a los vientos su melena de espumas, que la rizan, y los brazos extendidos lánguidamente sobre la playa, como león que se despereza o lame tranquilamente sus garras después de hartado, es lo que presta vida a aquella desnuda y árida Naturaleza.

... los rugidos del mar, la cólera de las olas...

... La mar se adelantaba rugiendo...

... solo el mar lanzaba sus largos bramidos, y sobre las olas turbulentas volaban las gaviotas como indiferentes a tan importante cólera...

... al compás del murmurar de las olas, que entonces más que nunca parecían apaciguadas y dormidas...

... Tú no sabes cuán hermosas estaban (las olas); parecían querer alzarse hasta mí y llevarme en sus brazos hasta el fondo de sus abismos ... Después que se apaciguaron, si vieras cuán cansadas parecían...¹⁴

Rosalía de Castro es más famosa por su poesía que por su prosa y Jesús Alonso Montero la ha denominado "el poeta más profundo y más importante de todo el siglo XIX peninsular".¹⁵ Salvador de Madariaga considera a Rosalía "el alma poética más sincera y espontánea que ha dado España" y "una de las primeras figuras del Parnaso español, quizá la más alta del siglo XIX" pues sentía como jamás se sintió ni tan hondo ni tan de verdad, la tragedia y la miseria del pueblo gallego. Su último poemario, un libro trágico - un tratado de desolación - publicado en 1844, un año antes de su muerte, se titula *En las orillas del Sar* y consta exclusivamente de poemas en castellano. Es un libro capital, excepcional, soberbio, magnífico, con versos maravillosos, exquisitos, producto de una sensibilidad delicadísima que pasó inadvertido en España aunque luego había de formar época en la historia de la literatura española como punto de partida de la evolución moderna de la lírica española. Según Elvira Martín, "no es un libro escrito en el momento en que se publicó, sino una recopilación de poesías escritas y rescatadas a través de muchos años, que sólo se animó a dar a la publicidad

en el final de su vida".¹⁶ De ese libro hemos escogido el siguiente poema sin título, donde el mar, personificado, se asocia al omnipresente tema de la Muerte, y a otros dos temas relacionados con ésta, el de la atracción fatal de las Sirenas y el de la diosa Fortuna:

Del mar azul las transparentes olas
mientras blandas murmuran
sobre la arena, hasta mis pies rodando,
tentadoras me besan y me buscan.

Inquietas lamen de mi planta el borde;
lánzanme airosas su nevada espuma,
y pienso que me llaman, que me atraen
hacia sus salas húmedas
Mas cuando ansiosa, quiero
seguirlas por la líquida llanura,
se hunde mi pie en la linfa transparente
y ellas de mí se burlan.

Y huyen, abandonándome en la playa
a la terrena, inacabable lucha,
como en las tristes playas de la vida
me abandonó, inconstante la fortuna.¹⁷

En una nota al calce a este poema, Arcadio López-Casanova explica que

En el prólogo a *En las orillas del Sar* (1909) señala Murguía (que Rosalía): "Quería ver el mar antes de morir: el mar, que había sido siempre, en la Naturaleza, su amor predilecto". En efecto, es una clara fijación rosaliana el sentirse atraída por el mar o por las aguas, identificado a veces con lo infinito o lo Absoluto, y atracción que, también en ocasiones, se asocia al motivo del suicidio. Esta misma fijación aparecerá luego en Unamuno, tanto en su poesía como en su prosa. Véanse, en este sentido, estos versos de *Follas novas*:

Co seu xordo e constante mormorio
atráime o oleaxen dese mar bravío,
cal atrái das serenas o cantar.
"Neste meu leito misterioso e frío
-dime-, ven brandamente a descansar".¹⁸

Otro poema, también sin título, relaciona el paisaje marítimo al mito de Tántalo, rey de Lidia, "que hizo servir como comida a los dioses en una visita que recibió de ellos a su propio hijo y, como castigo, Zeus le precipitó en el Tártaro condenado a sufrir sed y hambre horribles teniendo el agua a la altura de su barbilla y las ramas cargadas de fruta al alcance de su brazo, pero ambas cosas se retiraban si intentaba alcanzarlas."¹⁹:

Sedientas las arenas en la playa
sienten del sol los besos abrasados,
y no lejos, las ondas, siempre frescas,
ruedan pausadamente murmurando.

Pobres arenas, de mi suerte imagen:
no sé lo que me pasa al contemplaros,
pues como yo sufrís, secas y mudas,
el suplicio sin término de Tántalo.

Pero, ¿quién sabe?... Acaso luzca un día
en que, salvando misteriosos límites,
avance el mar y hasta vosotras llegue
a apagar vuestra sed inextinguible.

¡Y quién sabe también, si tras de tantos
siglos de ansias y anhelos imposibles
saciará al fin su sed el alma ardiente
donde beben su amor los serafines!²⁰

Encontramos también una alusión mitológica en la sección séptima del extenso poema titulado "Los tristes". En el último verso se menciona el Leteo, "uno de los ríos del Averno, de curso muy lento, por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas, que les hacían olvidarse del pasado".²¹ En la nota al calce a este poema Arcadio López-Casanova señala que el Leteo es el río del olvido en el reino de Hades, el invisible dios de los muertos y del mundo subterráneo de los Infiernos, y añade que

A "la agua fría" del Leteo y a la "ley severa" del olvido (muerte) alude Quevedo en este cuarteto de amor de "Amor constante más allá de la Muerte":

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi alma la agua fría,
y perder el respeto a la ley severa.²²

El poema de Rosalía termina con un apóstrofe a los que no son tristes:

Dichosos mortales a quien la fortuna
fue siempre propicia... ¡Silencio! ¡silencio!,
si veis tantos seres que corren buscando
las negras corrientes del hondo Leteo.²³

Una breve composición de tono pesimista nos recuerda implícitamente el mito de Icaro, hijo de Dédalo con quien huyó de su prisión en la isla de Creta mediante unas alas hechas de plumas que se sujetaron con cera, pero al Icaro aproximarse demasiado al Sol, la cera se derritió y cayó al mar:

No subas tan alto, pensamiento loco,
que el que más alto sube más hondo cae:
ni puede el alma gozar del cielo
mientras que vive envuelta en la carne.
Por eso las grandes dichas de la tierra
tienen siempre por término grandes catástrofes.²⁴

Otra composición se nos antoja como una tétrica re-creación poética del mito de la Parca, "nombre latino de las divinidades del destino que en Grecia se llaman "Moiras", cada una de las cuales hilaba, devanaba y cortaba respectivamente el hilo de la vida de los hombres"²⁵:

Mientras el hielo las cubre
con sus hilos brillantes de plata,
todas las plantas están ateridas,
ateridas como mi alma.
Esos hielos para ellas
son promesa de flores tempranas,
son para mí silenciosos obreros
que están tejiéndome la mortaja.²⁶

Sin lugar a dudas en el poema titulado "A la luna" donde se llama al astro satélite de la Tierra "casta virgen solitaria" hay una clara referencia a la diosa Artemisa, hija de Júpiter y Latona. Artemisa, que en la mitología romana recibía el nombre de Diana, había obtenido permiso de su patria para no casarse, y así como el dios Apolo se asociaba al Sol, Artemisa se relacionaba a la Luna.

En otro poema encontramos una referencia al mito de Ulises y su esposa Penélope, aquí con trágica variante y asociado al tema filosófico del misterioso destino final de los mortales, al de la insatisfacción esencial de los humanos y al de los altibajos de la fe de los creyentes ante el enigma del más Allá:

.....
Pero yo en el rincón más escondido
y también más hermoso de la tierra,
sin esperar a Ulises
(que el nuestro ha naufragado en la tormenta)
semejante a Penélope,
tejo y destejo sin cesar mi tela,

pensando que ésta es del destino humano
la incansable tarea;
y que ahora subiendo, ahora bajando,
unas veces con luz, otras a ciegas,
cumplimos nuestros días y llegamos
más tarde o más temprano a la ribera.²⁷

Entre todos los poemas del libro, uno de los que presenta más alusiones helénicas es una breve composición sin título - de tono paradójico y pesimista-:

Si al festín de los dioses llegas tarde,
ya del néctar celeste
que rebose en las ánforas divinas
sólo, alma triste, encontrarás las heces.

Mas aun así, de su amargor dulcísimo
conservarás tan íntimos recuerdos,
que bastarán a consolar tus penas
de la vida en el áspero desierto.²⁸

En el último poemario de Rosalía, como se vislumbraba en la prosa de la novela *La hija del mar*, aparece el mar asociado a la imagen del suicida. Los siguientes versos -de corte esproncediano y con atisbos nihilistas- recuerdan escenas descritas en esa novela:

¡Ea!, ¡aprisa subamos de la vida
la cada vez más empinada cuesta!
Empújame, dolor, y hálleme luego
en su cima fantástica y desierta.

No, ni amante ni amigo
allí podrá seguirme;
¡avancemos!... ¡Yo ansío de la muerte
la soledad terrible!

Mas, ¿para qué subir? Fatiga inútil
¡cuando es la vida fatigosa llama,
y podemos, ¡poder desventurado!,
con un soplo levísimo apagarla!

Ruge a mis pies el mar, ¡soberbia tumba!
La onda encrespada estréllase imponente
contra la roca, y triste muere el día
como en el hombre la esperanza muere.

¡Morir! Esto es lo cierto,
y todo lo demás mentira y humo...
Y del abismo inmenso,
un cuerpo sepultóse en lo profundo.

Lo que encontró después posible y cierto
el suicida infeliz, ¿quién lo adivina?
¡Dichoso aquel que espera
tras de esta vida hallarse en mejor vida!²⁹

Según Arcadio López-Casanova en la poesía de Rosalía de Castro el mar es

símbolo de fusión con lo Absoluto, del abismo - lo profundo - en el que se aniquila la vida.

En este plano, valórese el poema alexandrino de *Sombra del paraíso*, parte 1, titulado "Destino trágico, con el mismo motivo - claro que desde otra clave cosmovisionaria - que el rosaliano. Véanse estos versos:

y desde lo alto de una roca instantánea
presenció vuestro cuerpo herir los aires
y caer espumante en los senos del agua;
vi dos brazos largos surgir de la negra presencia
y vi vuestra blancura, oí el último grito,
cubierto rápidamente por los trinos alegres de los
ruiseñores del fondo.³⁰

Poco antes de morir consumida por el cáncer y cumpliendo su deseo de estar a la orilla del mar para volver a verlo, Rosalía había pasado una breve temporada en un pequeño pueblo pesquero, O Carril (Ría de Arousa). Allí observaba desde el malecón el viejo puerto de pescadores, el mar y la isla de Cortegada. Sería la última vez que Rosalía contemplaría el mar. La mañana del 15 de julio de 1885, enferma de gravedad en su casa de Padrón, y cuando los postigos de la ventana estaban aún cerrados, Rosalía, que había sentido siempre una atracción especial por el mar como fuente de inspiración para su obra en verso y prosa, murmura sus últimas palabras: "Abre la ventana, que quiero ver el mar". Elvira Martín, biógrafa de la poeta, apunta que el mar "no se veía desde su casa de Padrón, pero lo presentía su alma en vuelo hacia lo infinito".³¹ Aurelio Aguirre, el poeta amigo y quizá el primer amor imposible y juvenil de Rosalía, había sido rescatado - ahogado - del mar en que se había hundido. Rosalía había escrito un poema titulado "A la memoria del poeta gallego Aurelio Aguirre", y lo cerraba con estos versos: "¡y es manantial fecundo el llanto mío/para verter sobre un sepulcro amado/ de mil recuerdos caudaloso río"! Si es cierto el juicio crítico de Elvira Martín, quien afirma que en el poemario *En las orillas del Sar* "se percibe una revelación más explícita de sentimientos personales que (la poeta) no manifestó antes"³², podríamos sugerir que Rosalía estaba pensando en ese amor "constante más allá de la muerte" que sintió por Aurelio Aguirre, ahogado en el mismo mar gallego que la gran poeta de la saudade galacia deseaba ver desde su lecho de muerte:

Algo ha quedado tuyo en mis entrañas
que no morirá jamás
y que Dios, porque es justo y porque es bueno
a desunir ya nunca volverá.
En el cielo, en la tierra, en lo insondable
yo te hallaré y me hallarás.
No, no puede acabar lo que es eterno,
ni puede tener fin la inmensidad.

Notas

1. Sociedad fundada en 1847 con el objeto - así lo puntualiza el artículo segundo del reglamento - de "instruir por medio de la literatura y Bellas Artes".
2. Arcadio López-Casanova, "Estudio Preliminar", *Antología poética de Rosalía de Castro*, Madrid: Editorial Alhambra, 1985.
3. Elvira Martín, *Tres mujeres gallegas del siglo XIX: Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán*, Barcelona: Editorial Aedos, 1977, pág. 104.
4. Eugenia Montero, *Rosalía de Castro: la luz de la negra sombra*, España: Silex, 1985, pág. 47.
5. Aurelio Aguirre, *Poesías selectas*, La Coruña: Andrés Martínez, Editor, 1901, págs. 62-63.
6. Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*, Edición de Ricardo Carballo Calero, Madrid: Cátedra, 1984, pág. 65.
7. Rosalía de Castro, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1966, págs. 664; 666-667; 668. Todas las citas de la novela *La hija del mar* provienen de esta edición.
8. *La hija del mar*, en *Obras completas* de Rosalía de Castro, pág. 664.
9. *La hija del mar*, págs. 676-677.
10. *La hija del mar*, pág. 704.
11. *La hija del mar*, págs. 685-686; 701
12. *La hija del mar*, pág. 710.
13. *La hija del mar*, pág. 706.
14. *La hija del mar*, págs. 688; 670; 699; 709.
15. J. Alonso Montero, "Prólogo", *En las orillas del Sar*, Madrid: Ediciones Anaya, 1969, pág. 7.
16. Elvira Martín, pág. 140.
17. Rosalía de Castro, *Obras completas*, pág. 628.
18. Rosalía de Castro, *Antología poética*, Edición de Arcadio López-Casanova, Madrid: Alhambra, 1985, pág. 193.
19. María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos, 1982, pág. 1260.
20. Rosalía de Castro, *Obras completas*, pág. 584.
21. María Moliner, págs. 242-243.
22. Arcadio López-Casanova, pág. 179.
23. Rosalía de Castro, *Obras completas*, pág. 587

24. Rosalía de Castro, *Obras completas*, pág. 593.
25. María Moliner, págs. 638-639.
26. Rosalía de Castro, *Obras completas*, págs. 633-634.
27. Rosalía de Castro, *Obras completas*, pág. 649.
28. Rosalía de Castro, *Obras completas*, págs. 640-641.
29. Rosalía de Castro, *Obras completas*, págs. 653-654.
30. Arcadio López-Casanova, págs. 200-201.
31. Elvira Martín, pág. 150.
32. Elvira Martín, pág. 138.

Poesía y Mediterraneidad

Antonio Porpetta
Madrid, España

Queridos amigos:

Aunque el título de mi intervención sea "Poesía y Mediterraneidad", no teman ustedes: no voy a descubrirles el Mediterráneo. El Mediterráneo ya fue descubierto hace tiempo, poéticamente, por un americano a cuya altísima voz tanto debemos los poetas hispanos contemporáneos. Me refiero al gran Rubén Darío cuando proclamaba:

*Aquí, junto al mar latino,
Digo la verdad:
Siento en roca, aceite y vino
Yo mi antigüedad.*

Pero, aunque no les descubra nada, permítanme recordarles algunas cosas sobre aquella entrañable parte del mundo de la que, más o menos directamente, todos procedemos, y en especial quienes de una u otra manera, nos dedicamos al pensamiento y a la palabra.

Para los egipcios y sumerios, el Mediterráneo fue el "Mar superior": en la Biblia es llamado "Ultimo Mar", o simplemente "el Mar"; Herodoto, y también los fenicios, le denominaron "el gran Mar"; los griegos "Mar nuestro", el "Mare nostrum" de la traducción latina; y finalmente, los romanos, Mar Mediterráneo, mar interno, entre tierras, en contraposición al "mar externo", el océano grande, ignoto y amenazador, el mar de "más allá", "mare tenebrosum", lleno de peligros y dominado por las divinidades del mal.

Decimos Mediterráneo, e inmediatamente pensamos en Italia, en Grecia o en España, olvidando países de tan honda significación histórica y cultural como Egipto, Siria, Israel, o algunos de los que componen la Yugoslavia actual. No hay que poner puertas al Mediterráneo, ni fronteras a la realidad.

Tres continentes bañan sus aguas: Europa, Africa y Asia. Un total de quince países, además del Principado de Mónaco y de las islas-Estado de Chipre y Malta, conforman hoy su perfil geopolítico. Seis mares internos le designan los geógrafos, con nombres tan bellos y evocadores como: mar Balear, mar Ligur, Egeo, Jónico, Tirreno, Adriático.

Desde los hititas, en la vieja oscuridad de la historia, hasta nuestros días, gran parte de la cultura occidental, en su punto de unión con la próxima y medio-oriental, ha pasado por sus aguas o ha nacido junto a ellas. Surcado por los navíos egipcios y fenicios, por las

barcazas griegas y romanas, los esquifes normandos, los galeones aragoneses, los bajales otomanos, las galeras cruzadas, las goletas genovesas y venecianas... un vaivén de siglos trajo y llevó por sus puertos y riberas el comercio, la guerra y la cultura. Y, entre calmas y tempestades, por él fueron deslizándose ánforas de vino, pomos de perfumes, telas de púrpura y brocado, especias, armas, lucernas, metales, lacrimatorios, copas de alabastro, monedas, pieles, ex-votos vidrios, espejos... pero además, y sobre todo, palabras. Porque con el hombre, como un don espléndido de los dioses, viajaban las palabras. Y con las palabras, los descubrimientos científicos o filosóficos, la belleza hecha mármol o bronce, o renacida de nuevo en más palabras, en palabras usuales o distintas, antiguas o recién creadas, en palabras siempre sugerentes y decidoras. El Mediterráneo es el mar de las palabras. Por eso es nuestro mar.

Para las gentes nacidas junto al Atlántico o el Pacífico, que son mares de distancias, de inmensidades, quizás no es fácil comprender la sensación de vecindad, de intimidad, que transmite el mar Mediterráneo. Todo es cercano en él, no en sentido geográfico, sino en el paisajístico, en el folklórico, en el artístico, en el cultural. A pesar de las distintas civilizaciones que en él conviven, a pesar de tan diversos trayectos históricos que lo cruzan, o de las diferentes religiones que en él desembocan, su innegable realidad de encrucijada, de encuentro y mezcla de culturas, lo hacen particularmente cotidiano, próximo, vecinal.

Las mismas arenas doradas contemplan las mismas casas blancas, a veces decoradas con un inconfundible -y vibrante- azul añil; las mismas tejas árabes de barro cocido llameando su fulgor al sol, junto al alto ciprés de vocación celeste, la higuera clamorosa, el pino sensato y patriarcal. Campos de viñas y de olivos, de pedregal ardiente oloroso de adelfa y albahaca, de romero y jazmín. Viejas gentes morenas, vestidas de lutos inmemoriales, talladas de arrugas y de vientos, con una lejana sabiduría en sus ojos -la profunda "cultura de la sangre" de que hablara Federico-, ojos llenos de humildad y de altivez, las mismas en Palermo, en Tarragona, en Bizerta, en Ibiza, en Esmirna, en Nicosia, en la Grecia isleña de los mitos antiguos, vivos e imperecederos. Intima fusión del mar, el campo y la montaña. Campesinos que guisan sus pescados a la sombra de oliveras; pescadores que despliegan sus redes en las playas y marchan a sus huertos al cuidado del frutal. Raíces musicales similares en Menorca, en Cerdeña, en Nápoles, en Argel, en Duvrovnik, en Corfú, con sus canciones largas, llenas de una extraña melancolía, canciones que hablan de amores perdidos, de campanas, de muchachas libres como los peces, tristes como la noche, felices como la sal. Y siempre el mar, el viejo mar amparador y amigo, derramando su extensa voz de siglos por calas y arrecifes, por islotes y ensenadas donde cada gaviota es un ancho grito azul.

"Mar humano. Mar viejo, pero siempre recién creado", le llamaba Gabriel Miró, ese inmenso escritor mediterráneo tan olvidado, al que hay que acercarse de cuando en cuando para redescubrir la verdad de nuestro idioma. Mar humano y humanizante, que nos une y nos identifica, realidad y utopía al mismo tiempo, mar que humaniza cuanto toca, pues no en vano a sus orillas nació hace ya muchos siglos, el concepto humanista de la existencia. Humanismo del sur, que apuesta por la vida, por vivir la vida en todas sus palpitantes dimensiones, sobre todas las cosas. Gentes del sur -en Europa, los mediterráneos somos a veces llamados despectivamente por nuestros "civilizados" vecinos del norte "las gentes del sur" -, que gustan de improvisar antes que planificar, que discuten, lloran, ríen, rezan, aman,

apasionadamente; que celebran sus fiestas entre pólvora y fuego, enamoradas de todo lo que es color, música, gentío, sol, amistad, belleza, libertad. Gentes que, entre trago de vino y siesta bajo los árboles, entre atardeceres gloriosos y largas charlas bajo las estrellas, han ido cimentando durante largos milenios, lentamente, casi sin darse cuenta, buena parte de la cultura universal.

"Los lunáticos y chiflados del sur difieren de los individuos estafalarios y pródigos del norte. No se trata sólo de diferencia de clima: en el Mediterráneo hasta los prodigios han sido distintos", afirma el croata Predrag Matvejevic en su obra "Breviario mediterráneo". Efectivamente, si cada rincón prodigioso del mundo tiene su magia propia e intransferible -hay magias brumosas, magias de acento telúrico, magias solemnes, magias insomnes, magias desconocidas y sin clasificar-, la magia mediterránea es la magia de la claridad, la magia diáfana y pura de las islas dormidas al sol, de los pulcros veleros que siempre volverán, de las olas que hablan idiomas inmortales, del cielo tan limpio y verdadero que casi no se puede creer.

Yo comprendo que es tamaña osadía venir a Puerto Rico y hablarles a ustedes de claridad, de mar azul, de cielo verdadero. Pero también aquello es así. Y pienso que no es en lo único en que puertorriqueños y mediterráneos coincidimos, por supuesto.

Si hablamos al mismo tiempo de herencias históricas y de raíces culturales, de realidades paisajísticas, de coincidencias artísticas y de rasgos humanos similares, dentro de la enorme variedad que nos ofrecen las diferentes etnias y regiones de la cuenca mediterránea, estamos hablando de *mediterraneidad*. Pero mediterraneidad más como concepto diferenciante que como concepto homogeneizador. Porque ningún pueblo como tal posee en su totalidad las características mediterráneas que hemos apuntado: las tienen sus individuos, esparcidos por todo el Mediterráneo. La mediterraneidad, por tanto, es un concepto individual con multitud de facetas de muy diverso valor. Dicho de otra manera: es una forma de ser ética y estética condicionada por las plurales características de aquella zona geográfica y cultural.

¿Hasta qué punto los factores ambientales influyen y se reflejan en la obra literaria? Es indudable que esa influencia es, en algunos autores, decisiva: Blasco Ibáñez, a pesar de su cosmopolitismo, es inconcebible sin su Valencia natal, como lo es Valle Inclán sin sus tierras gallegas, Delibes sin su Castilla, o Josep Pla sin sus campiñas catalanas. Esta influencia todavía es más notoria, aunque por vías más subliminales, en los poetas, pudiéndose hablar de una "geopoética" como teoría del influjo geográfico-ambiental en la labor creadora. Y es lógico que así sea: todo poema, querámoslo o no, seamos o no conscientes de ello, es una parte de nuestra vida, contiene unas gotas de nuestra autobiografía. Y gran parte de la autobiografía del poeta radica, nace y se remansa en su propia infancia. Y la infancia es primer paisaje, entorno social, casa, familia; como también es memoria, asombro, descubrimiento, esplendor o miseria inolvidables. Antes nos hemos referido a narradores, pero lo mismo podemos decir de poetas: García Lorca no puede imaginarse sin su Granada al fondo, como León Felipe sin su Castilla zamorana, o Antonio Machado sin su Sevilla inicial. Juan Ramón Jiménez, del que tanto se sabe en esta isla, no comprendió del todo la

poesía de Neruda -al que incluso llegó, a llamar "el gran mal poeta"- hasta que conoció, tierras americanas y pudo entender, entre la emoción y el deslumbramiento, toda la visión cósmica que se encerraba en los poemas del chileno universal.

Esta "geopoética" de que hablamos no quiere decir que, conociendo ciertas claves, y dejando aparte la poesía puramente regionalista o racionalista, podamos decir con seriedad: "esto es poesía mediterránea", o "esto es poesía báltica", o "esto es poesía del Océano Glacial Artico", aunque la poesía glacial abunde en algunos de nuestros poetas contemporáneos. No, no hay "poesía mediterránea": hay poetas mediterráneos con mayores o menores dosis de mediterraneidad en sus poemas. Una vez más, lo humano difiere, influye, orienta y determina el sentimiento de lo poético.

En cuanto al aspecto formal se refiere, esa mediterraneidad se manifiesta en una marcada sensualidad idiomática, en una luminosidad descriptiva y metafórica, en una amplia sonoridad versal. Hablábamos de la "magia de la claridad mediterránea"; también esa claridad se encuentra transparente y diáfana en la poesía, independientemente del tema o motivo de que se trate. En el Mediterráneo todo entra por los sentidos antes que por la razón y esa "sensitividad" se transfiere también a la poesía, sin caer en colorismos ni en preciosismos carentes de contenido, ausentes de mensaje humano o trascendental.

Porque si en el Mediterráneo, en palabras del poeta cordobés Jiménez Martos, "se unen la tragedia y la burla, la complacencia sensual y la pasión por las ideas", ese mismo espíritu contradictorio o polivalente, que no es más que el resultado existencial de una viejísima suma de culturas, también aparece en la poesía. De todas maneras, la mediterraneidad, en lo que a poesía se refiere, quizá sea más una cuestión de forma que de fondo.

No puede hablarse de una "temática mediterránea" o de una "poética mediterránea". Los temas en la poesía permanecen invariables desde Homero (un mediterráneo, por cierto), y son universales; y muy pocos, además: la vida, la muerte, el amor, el dolor, la memoria y el tiempo, cada uno con sus ramificaciones y derivaciones según individualidades y entornos socio-culturales. El poeta sabe que ya está todo dicho. Pero su obligación es intentar decirlo de una forma distinta, quizás para ver si la gente se entera de una vez de lo que los poetas de todos los tiempos intentamos decir.

A pesar de todo, sin referirnos a temas concretos, sí podríamos apuntar ciertas líneas generales que subyacen en la poesía de algunos poetas mediterráneos, y que en el fondo no son más que un reflejo de la vertiente humana de la mediterraneidad. En este sentido señalaríamos, junto a una intensa alegría de vivir -manifestada en un claro sensualismo que a veces alcanza intensidades epicúreas-, un sentimiento hondamente participativo en el dolor universal del hombre, como parte integrante de su ser; junto a la vivencia más hedonista del instante, una percepción segura de la fugacidad del tiempo, con su carga de destrucción y deterioro; junto a la visión irónica y satírica del mundo, su trascendencia y sublimación; junto a la contemplación interrogante del universo exterior, la introspección meditativa del propio yo; junto a la duda, la irrefutable constatación. Como verán ustedes, es amplio el juego de

contradicciones que la trascendencia y sublimación; junto a la contemplación interrogante del universo exterior, la introspección meditativa del propio yo; junto a la duda, la irrefutable constatación.

Como verán ustedes, es amplio el juego de contradicciones que la mediterraneidad puede plantear, como contradictoria, a pesar de sus coincidencias, es la encrucijada geográfica sobre la que se asienta; como contradicciones del hombre, sometido a tan diversas presiones físicas y morales, obligado a tan inesperadas reacciones en la guerra o en la paz; como contradictoria es la misma poesía: raíz y vuelo, piedra y nube, clamor y susurro, axioma y enigma, arroyo y volcán.

A veces pienso si la mediterraneidad, más que un "certificado de origen", es, independientemente del lugar del mundo en que se haya nacido, una postura ante la vida, una forma de ver y de sentir, una manera de entender, un modo de expresar. Es posible. Al fin y al cabo, la herencia más importante que nos dejaron los antiguos pensadores y poetas del Mediterráneo fue su capacidad para universalizar. Por otra parte, estoy hablando de mediterraneidad, y estoy hablando de poesía. Porque también la poesía es una postura ante la vida, una forma de ver y de sentir, una manera de entender, un modo de expresar.

Para terminar mi intervención, quisiera leerles cinco poemas de otros tantos poetas españoles mediterráneos. Son poetas muy distintos entre sí, de diferentes edades y generaciones, de diferentes tonos poéticos y muy distinta voz. Su único nexo común es haber nacido junto al Mediterráneo. Quizás cada uno, a su manera, pueda darnos una muestra personal de esa múltiple, profusa y variopinta mediterraneidad que he tratado de plasmar ante ustedes.

De José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928), y de su libro *Bajo tolerancia*, el poema titulado **Así son:**

Su profesión se sabe es muy antigua
Y ha perdurado hasta ahora sin variar
a través de los siglos y civilizaciones.

No conocen vergüenza ni reposo
se empuerran en su oficio a pesar de las críticas
unas veces cantando
otras sufriendo el odio y la persecución
mas casi siempre bajo tolerancia.

Platón no les dio sitio en su República.

Creen en el amor
a pesar de sus muchas corrupciones y vicios
suelen mitificar bastante la niñez
y poseen medallones o retratos
que miran en silencio cuando se ponen tristes.

Ah curiosas personas que en ocasiones yacen
en lechos lujosísimos y enormes
pero que no desdeñan revolcarse
en los sucios jergones de la concupiscencia
sólo por un capricho.

Le piden a la vida más de lo que ésta ofrece.

Difícilmente llegan a reunir dinero
la previsión no es su característica
y se van marchitando poco a poco
de un modo algo ridículo
sin antes no les dan muerte por quién sabe qué cosas.

Así son pues los poetas
las viejas prostitutas de la Historia.

De Alfonso Canales (Málaga, 1923), y de su libro *Glosa*, el poema titulado *El Arbol*:

Lentamente se alza, como un vínculo
entre el cielo y la tierra y en el aire
pone un gran borrón verde que respira.
Al dictado del viento, parece decir algo
oscuro, y si es herido
llora indelebiles lágrimas
tronco abajo. Se presta a corazones,
fechas y siglas, pero no se sabe que albergue
dolor. Mustia el veneno su ostentosa alegría
vegetal, y prescinde
de su decoración cuando se acerca
su fin, o si es de aquellos que al otoño se rinden
omitiendo su fronda. Tiene a pájaros
la cabeza, y a agua
los pies. Arde con vivo
fuego. Si lo derriban, con golpe serio cae.
Los hay que dan olores obscenamente dulces,
flores incomprensiblemente tintadas (otros
disimulan la flor, para ir derechos,
casi sin embarazo, a la ofrenda del fruto).
Mas no está demostrado que el árbol sienta amor
por nada: leves gestos, pequeñas retracciones,
demuestran que está vivo, pero sin darse cuenta
del ambiguo regalo que supone la vida.
Alguien mueve su savia
por él, alguien le muda la forma y el plumaje,
lo ácicala o lo escombra, alguien lo esquilma o tala:
ante su indiferencia, hace de él ornato,
sustento o ataúd. Dichoso el árbol,
apenas sensitivo.

De Guillermo Carnero (Valencia, 1947), y de su libro *Dibujo de la muerte*, el poema titulado **Capricho en Aranjuez**:

Raso amarillo a cambio de mi vida.
Los bordados doseles, la nevada
palidez de las sedas. Amarillos
y azules y rosados terciopelos y tules,
y ocultos por las telas recamadas
plata, jade y sutil marquetería.
Fuera brevivir. Fuera una sombra
o una fugaz constelación alada.
Geométricos jardines. Aletea
el hondo transminar de las magnolias.
Difumine el balcón, ocúlteme
la bóveda de umbría enredadera.
Fuera hermoso morir. Inflorescencias
de mármol en la reja encadenada:
perpetua floración en las columnas
y un niño ciego juega con la muerte.
Fresquísimo silencio gorgotea
de las corolas de la balaustrada.
Cielo de plata gris. Frío granito
y un oculto arcaduz iluminado.
Deserten los bruñidos candelabros
entre calientes pétalos y plumas.
Trípodes de caoba, pebeteros
o delgado cristal. Doce relojes
tintinean las horas al unísono.
Juego de piedra y agua. Desenlacen
sus cendales los faunos. En la caja
de fragante peral están brotando
punzantes y argentinas pinceladas.
Músicas en la tarde. Crucería,
polícromo cristal. Dejad, dejadme
en la luz de esta cúpula que riegan
las transparentes brasas de la tarde.
Poblada soledad, raso amarillo
a cambio de mi vida.

De Eloy Sánchez Rosillo (Murcia, 1948), y de su libro *Maneras de estar solo*, el poema titulado **EL Viajero**:

A veces me pregunto qué habría sido de mí
sin los recuerdos que tan celosamente guardo :
aquella callejuela que olía a madera y a fruta
en un húmedo barrio de París,
los árboles dormidos bajo el sol
en una plaza antigua de Florencia,
el órgano que hacía vibrar la catedral de Orvieto
en un amanecer lejano,
la lluvia golpeando en la ventana
de una habitación en la que yo sufrí,
los ojos oscuros que me miraron
en un crepúsculo de no sé dónde...

Cuando la inmediatez de los oficios cotidianos
se filtra hasta mis huesos y me impide
respirar con amor los olores espesos.
fríos, sin luz, de la costumbre,
cierro los ojos, regreso lentamente
a las tierras que en otro tiempo recorrí,
a los lugares en los que el olvido no impuso su silencio.
Acaricio los días que pasaron,
las horas que brillan en la distancia
como ciudades recostadas a la orilla de la noche.

Y pienso con tristeza que fue hermoso andar tantos
caminos.
aunque sepa que ya sólo podré pisarlos
con una pobre ayuda: la memoria.

**El motivo del mar en dos cuentos de Gabriel García Márquez:
"El mar del tiempo perdido" y "El ahogado más hermoso del mundo"**

Carmen Ivette Pérez Marín
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

El origen del mar aparece descrito de un modo maravilloso en uno de los primeros textos del período colonial americano. Por encomienda de Cristóbal Colón el fraile Jerónimo Ramón Pané, recoge de boca de los primeros pobladores de las Antillas algunos de sus mitos más significativos y los transcribe para conservarlos. El mito que explica el origen y principio del mar se destaca por su belleza, aparente simplicidad y ambigüedad. El propio compilador reconoce tácitamente la importancia del mar como fuente de vida para los taínos al excusarse por no haber colocado este mito al comienzo de su relación.¹

Este mito de origen de los taínos comparte con las cosmogonías de los egipcios, los chinos, los vedas, los babilonios, los mesopotamios y otras culturas antiguas la creencia de que el océano primordial es la fuente y la finalidad de todo lo existente. Situado entre la vida y la muerte, corresponde al principio femenino y constituye la sede del conocimiento.

En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot apunta que: "las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, fons et origo, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación". También señala que sirven como elemento de transición: "mediador entre la vida y la muerte con una doble corriente positiva y negativa de creación y de destrucción" y que: "la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal".²

Esta concepción general del mar como fuente y fin de la creación ciertamente sirve de base a los relatos de García Márquez que estudiamos, pero se precisa en la visión muy concreta del Mar Caribe que aparece en éstos. Si bien el Caribe representa para García Márquez un espacio mágico y mítico donde la imaginación ocupa una posición destacada, no es menos cierto que es un lugar profundamente americano con una historia particular. El espacio caribeño para García Márquez es único y maravilloso y se caracteriza por la heterogeneidad étnica, cultural y lingüística, la naturaleza extraordinaria y desmesurada, la sensualidad e intensa vitalidad de sus habitantes, el calor insoportable, la musicalidad, el colorido, los olores -- "todo el enigma del trópico reducido a la fragancia de una guayaba podrida".³ Pero es también una región geográfica con una historia accidentada configurada por el colonialismo, la esclavitud, la explotación económica, la inestabilidad política, la violencia y el saqueo.

Este Caribe complejo, contradictorio, ciertamente problemático, pero a la vez entrañable, aparece en toda la obra de García Márquez aún en aquéllos textos en los que no se menciona de manera directa. No creo que resulte demasiado arriesgado afirmar que son pocos los narradores hispanoamericanos en cuyos textos figura el mar con mayor preeminencia que en los de este autor, donde el Caribe siempre se deja sentir aunque sea por su ausencia.

En más de una ocasión García Márquez ha dicho que considera que: "el Caribe es un país"⁴ y que es el país al cual pertenece, por derecho propio, ya que nació en un pequeño pueblo de la costa colombiana. Señala que más que un área geográfica es un área cultural cuya unidad es importante y además que es la única región donde no se siente extranjero.⁵ En una entrevista reciente ha expresado lo siguiente: "...mi manía principal es el Caribe. Ese es el único lugar en el mundo donde yo verdaderamente respiro mi aire, entiendo mi idioma, no sólo el idioma que se habla sino todas las señales de la naturaleza, los gestos. Son los mismos, los gestos de los puertorriqueños, de los cubanos, de los venezolanos de la costa, de los colombianos".⁶ También afirma que es el lugar que guarda las claves de su escritura:

"En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos pre-colombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil. (...)

Yo creo que el Caribe me enseñó a ver la realidad de otra manera, a captar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana. El Caribe es un mundo distinto cuya primera obra de literatura mágica es el *Diario* de Cristóbal Colón, libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos. Sí, la historia del Caribe está llena de magia, una magia traída por los esclavos negros del Africa, pero también por los piratas suecos, holandeses e ingleses, que eran capaces de montar un teatro de ópera en Nueva Orleans y llenar de diamantes las dentaduras de las mujeres. La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo".⁷

Incluso una de las influencias que la crítica con mayor frecuencia ha observado en la obra de García Márquez, la del novelista norteamericano William Faulkner, es explicada por aquél en términos de la manera peculiar de ver el mundo que el Caribe les imprime a sus habitantes. Lo que *justifica* su parentesco con Faulkner es el hecho de que ambos son escritores caribeños. De acuerdo con García Márquez: "no se me olvida que el Condado de Yoknapatawpa tiene riberas en el Mar Caribe; así que de alguna manera Faulkner es un escritor del Caribe, de alguna manera es un escritor latinoamericano".⁸ De este modo, mediante el empleo de una geografía asistida por la imaginación y el deseo conjuga dos influencias fundamentales. El Mar Caribe le permite inclusión de este escritor en su mundo afectivo. Le sirve de puente y de elemento de unión.

No es necesario insistir demasiado en la enorme importancia de las coordenadas espaciales en la obra de García Márquez. Algunos críticos, entre los cuales se destaca Zunilda Gertel, consideran que García Márquez es fundamentalmente un novelista del espacio.⁹ Observa Ernesto Volkening en su conocido ensayo *Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado*: "las creaciones de GGM no se conciben sin aquel fondo, y su perfil,

más que su estilo (...) es el de un novelista nato del trópico. Lo es, sólo en cuanto atañe al tema fundamental y a la sensibilidad peculiar, sino también físicamente". Según este crítico, en los textos de GGM la "participación mágica del lector en la substancia del cuento" se debe precisamente a la fascinación que le causa la creación del ambiente y al hecho de que se siente "atraído y absorbido por el medio envolvente".¹⁰

El interés que suscita el libro en que se insertan los cuentos que estudiamos se debe, en parte, al hecho de que representa una ruptura con el espacio bien definido de las obras anteriores de García Márquez o más bien constituye un ensanchamiento de éste. Como sabemos, la elección del escenario de una obra literaria nunca es casual y en el caso de estos relatos es evidente que se trata de un acto deliberado.

En las obras de García Márquez que preceden la publicación del volumen de relatos que lleva por título *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) el mar nunca había aparecido como escenario. De hecho, una de las transformaciones más notables con respecto a los textos anteriores es precisamente la desaparición de Macondo y mudanza a la *localidad marina*¹¹ donde se desarrollan casi todos los relatos que componen el libro. Recordemos que las obras anteriores tienen lugar o bien en Macondo, o en un lugar que se le asemeja y que se conoce como *el pueblo*, aunque algunos críticos afirman que todos ocurren en un espacio único. Macondo es el espacio de su primera novela, *La hojarasca* (1955), de *Cien años de soledad* (1967) y de algunos de los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). El resto de los cuentos de esta colección así como *La mala hora* (1962) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) transcurren en *el pueblo*. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* marca una transición en términos espaciales. Se desarrolla en un lugar intermedio, costero; entre *Cien años de soledad*, donde el mundo de Macondo llega a su máximo de definición y desarrollo, y el lugar innominado, pero desde el cual se divisa todo el Caribe (desde Barbados hasta Veracruz), de *El otoño del patriarca* (1975).

La crítica se ha encargado de estudiar estos espacios (Macondo y *el pueblo*) y sus implicaciones por lo que sólo les dedicaremos un breve comentario a los mismos que nos permita establecer las nuevas coordenadas espaciales de los relatos.¹² Como sabemos, Macondo es el pueblo que funda José Arcadio Buendía en tiempos remotos. Era: "la tierra que nadie les había prometido".¹³ Se encuentra en territorio colombiano, al otro lado de la sierra, en dirección opuesta a Riohacha, en medio de los pantanos, cerca de la ciénaga grande y en las márgenes de un río pedregoso pero lejos del *mar*. A pesar de que "las huestes de José Arcadio Buendía" habían salido a buscar el mar, y que en el momento de escoger el lugar de la fundación del poblado, después de veintiséis meses de búsqueda infructuosa, "tenían un aspecto de naufragos sin escapatoria", erigen el pueblo asistidos por la convicción de que "nunca encontrarían el mar" (28). Macondo existe entonces como parte de un intento frustrado de llegar al mar. Es un lugar enclavado en tierra adentro y una de sus características más notables es, indudablemente, su aislamiento. La expedición emprendida por José Arcadio Buendía para ponerse en contacto con los grandes inventos de la ciencia se verá frustrada precisamente por el encuentro con el mar. Este hallazgo fortuito se convertirá en un impedimento para realizar sus sueños. El mar le cierra el paso a sus ilusiones y marca el límite de sus posibilidades. Su frustración se recoge en las palabras que exclama al verlo":

"Carajo--gritó--. Macondo está rodeado de agua por todas partes" (18) y a la arbitrariedad y mala fe con que trazó el mapa de la región exagerando la dificultad de establecer algún tipo de comunicación con el resto del mundo.

De otra parte, *el pueblo*", como señala Vargas Llosa es el altaer-ego de Macondo. Según el escritor peruano, resulta muy difícil establecer diferencias entre ambos ya que le parece que "son dos nombres de una misma cosa".¹⁴ Pero de acuerdo con José Miguel Oviedo a pesar del parecido que guardan, es posible distinguirlos:

"Macondo es un lugar ardiente, cenagoso, fuera del tiempo, arruinado y lleno de historias fantásticas, cuya única comunicación con el mundo depende de un trencito amarillo, aunque no se sabe adónde conduce; *el pueblo* es más real, está infestado por los odios políticos y el chismorreo perverso, y tiene un apestoso río por donde llega el correo dos veces por semana"¹⁵

El espacio marítimo donde se desarrollan los relatos que estudiamos comparte algunas características con los escenarios de las obras anteriores, que apunta a la coherencia del mundo de García Márquez. No obstante, la presencia del mar introduce diferencias básicas respecto a los espacios que acabamos de delimitar. A pesar de ello, algunos críticos afirman la perdurabilidad de Macondo. Así Eduardo Gudíño Kieffer quien insiste que: "pese a lo que sostenga la solapa del libro, los relatos de la Eréndira se ubican en un "hiper-espacio (que) sigue siendo Macondo". Dice además que: "Macondo no ha desaparecido; Macondo se encuentra presente, más o menos visible, audible, tangible, gustable u olfateable en las 193 páginas de estos siete cuentos indudablemente magistrales pero con la impronta ¿inevitable? de la gran novela de Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*. Añade que: "lo que importa es, con la permanencia de Macondo, la permanencia de los valores de la obra de García Márquez considerada en su totalidad ..."¹⁶ Por su parte, Hernán del Solar expresa una posición un tanto más conciliadora respecto al tema: "en este libro de cuentos no aparece Macondo. Sin embargo, se presiente su cercanía, porque la naturaleza sigue hostil, la aridez de las tierras perdura; pero ahí está el mar, ese mar extraordinario al que somete el escritor a las más sorprendentes transformaciones".¹⁷

En efecto, en estos relatos el mar sufre transformaciones, pero más que nada las propicia. El Caribe, en la mayoría de estas narraciones, más que un telón de fondo, es el agente de cambio, representa el mundo alterno a la realidad cotidiana, el ámbito regido por la imaginación, el recinto de la libertad y del conocimiento intuitivo y, en términos estructurales sirve como elemento de unión dentro de los relatos.¹⁸

La colección de relatos que examinamos fue publicada en 1972 después del enorme éxito editorial de *Cien años de soledad* y previo a la publicación de *El otoño del patriarca* (1975). Incluye textos cuya composición data de 1961, "El mar del tiempo perdido" junto con otros, como el guión cinematográfico que da título al volumen, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de 1972. Algunos de estos relatos fueron originalmente concebidos como cuentos para niños aunque más tarde fueron revisados. La crítica se encuentra dividida en la apreciación de este libro. Mientras para unos representa meramente una etapa intermedia en la obra de García Márquez; cuentos para divertirse ya que el propio autor los califica de *purgantes*, o de *ejercicios de piano*, para otros, entre los cuales

se encuentra Vargas Llosa (uno de sus primeros comentadores) marca un paso de avance en la trayectoria de este escritor hacia la "hegemonía de lo imaginario." De acuerdo con el escritor y crítico peruano, a pesar de que estos relatos de localidad marina constituyen "ampliaciones, profundizaciones y correcciones" del mismo mundo narrativo de *Cien años*, en ellos se observa una intensificación del elemento imaginativo que prima sobre: "lo real objetivo que queda reducido a algo muy secundario cuando no es totalmente eliminado".¹⁹ No obstante unos y otros coinciden en que la localización de estos relatos cerca del mar constituyen uno de sus mayores aciertos. Podríamos incluso afirmar que la apoteosis del Caribe que observamos en *El otoño del patriarca* tiene sus gérmenes en este libro.

El primero de los cuentos que examinaremos, "El mar del tiempo perdido," apareció por primera vez en la *Revista mexicana de literatura* en 1962. Por la fecha de su composición se sitúa entre *La mala hora* y *Cien años de soledad*. El mar en este relato se presenta de un modo tan completo que logra que sea incluido entre los lugares imaginarios creados por García Márquez junto con Macondo.

De primera intención aparece un *mar cruel* cuya transformación cíclica anual, en lugar de representar una renovación en el pueblo, parece únicamente servir para llenarlo de basura y pestilencia y para marcar el paso implacable del tiempo recordándoles a sus habitantes la monotonía y la repetición estéril de sus vidas. Cito el inicio del relato: "Hacia el final de enero el mar se iba volviendo áspero, empezaba a vaciar sobre el pueblo una basura espesa, y pocas semanas después todo estaba contaminado de su humor insoportable. Desde entonces el mundo no valía la pena, al menos hasta el otro diciembre".²⁰ Nótese el hecho de que el efecto nocivo y destructivo del mar dura casi todo el año de enero a diciembre.

Este mar también está asociado en el relato a imágenes de muerte. Es el lugar de enterramiento de los habitantes y el aborrecimiento que le profesan algunos de ellos queda ejemplificado en el deseo de uno de los personajes, Petra, la esposa del viejo Jacob, de que la entierren viva para de este modo cerciorarse de que no será echada al mar al morir y que será puesta "bajo tierra como a la gente decente" (25). Este deseo no se cumple y sufre la misma suerte de todos los muertos del pueblo. El mar no sólo trae basura y mal olor al pueblo sino pescados muertos y cangrejos que resultan una plaga para los habitantes. Parece ser además el causante de la aridez del pueblo ya que el salitre cuarteja su suelo duro donde no crecen flores. Este mar "espumoso y sucio" al que Tobías vio "lanzar sus eructos cargados de desperdicios cuando las grandes lluvias revolviéron su digestión tormentosa" (28) es el mismo mar "color de ceniza, espumoso y sucio" que le cerró el paso a los sueños de José Arcadio Buendía y que "no merecía los riesgos y suplicios de su aventura" (18). También es el mar del comienzo del relato con el que abre el libro "Un señor muy viejo con unas alas enormes", un mar que se confundía con el cielo por ser ambos "una misma cosa de ceniza" y que además de producir una plaga de cangrejos y ser un foco de pestilencia había convertido las arenas de la playa "en un caldo de lodo y de mariscos podridos" (11).

A pesar de estas asociaciones, en el relato se introduce una ruptura al ciclo habitual del mar que acabamos de reseñar. En lugar de estar alterado y sucio, como de costumbre, al comienzo del cuento: el mar "se hizo cada vez más liso y fosforescente" (23) y algunos de los habitantes del pueblo creyeron sentir una fragancia de rosas que provenía de él. El cambio en el mar es lo que introduce el elemento de maravilla en el cuento.

Uno de los primeros personajes en notar el olor a rosas es Tobías y desde ese momento dedica su vida a vigilar cualquier cambio que pueda operarse en el mar. De acuerdo con el narrador, esta espera es tan prolongada e intensa que "se convirtió en su manera de ser" (28). Es decir, el personaje sufre una transformación permanente. El olor a rosas regresa y es sentido por muchos otros habitantes. Con él regresan la música, los recuerdos y las ilusiones de algunos. También llega al pueblo un ambiente de carnaval, un cura y un personaje que reaparecerá en *Cien años de soledad*, ligado a la fiebre del banano, el norteamericano, Mr. Herbert quien prometía resolver los problemas de todos ya que era el "hombre más rico de la tierra" y a quien el narrador había relacionado al comienzo del relato con la alteración de la naturaleza.

Mr. Herbert no sólo no resuelve los problemas de la gente del pueblo, sino incluso, de un modo oportunista se queda con la casa del viejo Jacob, y al despertar de un sueño que parece durar siglos, el pueblo se encuentra en la misma situación del principio: se muere de hambre. Es entonces que le propone a Tobías que bajen al fondo del mar para buscar tortugas para comer.

En este punto del relato el mar cambia de signo. El mar en el que se sumergen los personajes no es el mar opaco y pestilente del comienzo sino un ámbito totalmente distinto y maravilloso que se asemeja al mundo de los sueños. A medida que van efectuando el descenso se alejan de la fealdad y aridez del pueblo y entran en un espacio privilegiado poblado de música, colorido, olores, juventud y tranquilidad. En la descripción de este mundo submarino priman las imágenes de belleza. El hecho de que se señale que "miró hacia la superficie y vio todo el mar al revés" (44) resalta la noción de que se trata de un mundo alterno que representa el reverso del mundo conocido. Es el mundo regido por los sueños, la imaginación e intemporalidad de la muerte.

Mr. Herbert al notar que Tobías está profundamente impresionado por esta experiencia le previene de no compartirla con nadie: "Por tu propio bien (...) no se lo cuentes a nadie. Imagínate el desorden que habría en el mundo si la gente se enterara de estas cosas" (44).

Es como si el mundo de la imaginación pudiera preservarse únicamente a condición de ser privado y secreto. Como señala Michael Palencia Roth: "la gente en el mundo cotidiano seguramente no podría entender este mundo extraño en el mar. Lo marítimo es, por tanto, hermético, oculto, cerrado a todos los que no han sido iniciados propiamente".²¹

Al regresar, Tobías intenta hacer parte a Clotilde, su mujer, de su experiencia reciente, pero a ella no le interesa escucharlo. Ambos mundos, el de la realidad cotidiana y el de la imaginación, permanecen separados. Las posibilidades de liberación y de integración que presenta el mar son rechazadas. El conocimiento adquirido por Tobías no le sirve para cambiar su vida. El símbolo del mar como síntesis de la creación y de la destrucción queda anulado. El final del cuento representa la vuelta al mundo de la realidad. Como ha apuntado Vargas Llosa:

"En este relato vemos a lo imaginario recién independizado, tomando posesión de la realidad ficticia de manera todavía insegura; la fantasía del narrador se dispara audazmente, pero luego como asustada de sí misma, retorna hacia zonas humildes de lo real objetivo"²²

Lo único que queda del viaje maravilloso es la comilona (lo mundano) y quizá el recuerdo de Tobías. La maravilla del mar únicamente ha servido para satisfacer el hambre por un momento. Por lo demás, el pueblo sigue tal y como apareció al principio.²³

En el segundo cuento que examinamos: "El ahogado más hermoso del mundo" la violación del orden del pueblo también proviene del mar, pero en este caso, el cambio tiene carácter de permanencia. El ahogado que encalla en las playas de este olvidado pueblo llega por el mar y por el mar se va. Pero en su corta estadía consigue transformar totalmente la vida de los habitantes del pueblo en lo que toca a su capacidad imaginativa. Como bien ha señalado Rosalba Campra: "por una especie de contagio con la belleza del ahogado, la realidad entera del pueblo se superlativiza aunque sea en la imaginación".²⁴

Es el contacto con el ahogado (un ente básicamente pasivo) lo que despierta la facultad imaginativa del pueblo y esto se traduce en cambios concretos: deciden modificar la apariencia física del pueblo - ensanchar las puertas de sus casas, hacer los techos más altos y los pisos más firmes, pintar las fachadas de colores alegres y "romper(se) el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados" (56). Deciden además, estrechar los lazos personales entre ellos; a partir de la adopción del ahogado y del parentesco que le asignan: "todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí" (55). Es importante destacar que la única acción que Esteban lleva a cabo en el relato después de llegar, es hacer saltar los botones de la camisa que las mujeres del pueblo le cosen. Se dice que ésta obedece a "las fuerzas ocultas de su corazón" (52). A lo largo de la narración contrasta la falta de actividad de este personaje con el revuelo que provoca a su alrededor. Las *fuerzas ocultas* en el interior del ahogado despiertan las correspondientes fuerzas ocultas en el interior de las conciencias de los demás y sacan a flote lo mejor de ellos. La importancia del cuento no descansa en las acciones del héroe (reales o, en este caso, inventadas por los habitantes del pueblo) sino en la actividad de la colectividad que se da en torno a él. El descubrimiento de la belleza y de la solidaridad son propiciados por el encuentro con el ahogado, pero era algo que ya estaba en ellos mismos. Sólo les faltaba una chispa que los pusiera en marcha.

En este relato como en el anterior el mar es el punto de partida y de llegada de la narración. En cambio, el mar en este cuento se representa como *manso y pródigo* y constituye además la fuente de trabajo de los hombres del pueblo. Este mar generoso les hace a los habitantes del anónimo pueblo a orillas del Caribe el regalo maravilloso de su identidad. A partir de la llegada del extraño visitante, la presencia del pueblo se haría notar y desde entonces sería conocido como el pueblo de Esteban.

El ahogado en este cuento no sólo viene por el mar sino que es el mar. Toda su descripción física se relaciona con elementos marinos: Al principio parecía un barco, luego una ballena, después un sábalo; al verlo de cerca notaron que estaba cubierto de "matorrales de sargazos, filamentos de medusas y restos de cardúmenes y naufragios" (49); su peso extraordinario se justificaba ante los que lo cargaron porque "el agua se le había metido dentro

de los huesos"; su olor era el del mar; su piel estaba cubierta de rémoras y su cabello enredado con abrojos submarinos: su ropa desgarrada denunciaba su paso por arrecifes de corales. El mar parece ser su elemento natural ya que conserva su cadáver incorrupto. Al final, su poder sobre el mar parece ser imaginado o intuitivo por las mujeres del pueblo mientras lo velaban: "les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto (...) Pensaban que habría tenido tanto autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres" (51).

Lida Aronne-Amestoy confirma la identificación entre el ahogado y su medio:

"La analogía entre el mar y Esteban no es rebuscada (...) posee una fuerza magnética semejante a la de una pulsión natural (...) Tres propiedades simbólicas del mar -- unidad, potencia y vida -- son los valores que el ahogado transfiere al pueblo".²⁵

La adopción de Esteban por parte de los habitantes del pueblo constituye, a mi modo de ver una integración de los elementos del mar (lo maravilloso, la imaginación) al mundo de la tierra (lo cotidiano, lo real) y configura una imagen de totalidad. En él se conjugan las fuerzas de la muerte (Esteban es después de todo un ahogado y el mar es el cementerio del pueblo) y de la vida (por su intercesión el pueblo renace, podríamos decir que funda el pueblo al darle nombre). Como apunta Benson:

"los principales motivos encontrados en estos relatos reflejan el carácter total del mundo fictivo y también la naturaleza circular de ese mundo (...) El mar también aparece como motivo importante en muchos relatos. Siempre con la función de destacar la naturaleza universal del mundo (...) El mar es tan grande, tan completo que comprende mundos enteros".²⁶

En este relato los habitantes del pueblo de Esteban logran como los taínos explicar su origen a través del mar. No se sirven de él como Mr. Herbert sino que lo hacen parte de sus vidas a un nivel más profundo y duradero.

Como hemos notado al comienzo, el mar en estos relatos no es mero escenario o telón de fondo. El Caribe está presente en ellos de modo ostensible y constituye una fuerza que impulsa la narración. Para concluir este estudio citaré una vez más a García Márquez: "Bueno, si empiezo a hablar del Caribe no hay manera de parar".²⁷

Notas

1. A continuación citamos un fragmento de este mito y remitimos al lector interesado a consultar el texto de Pané anotado por José Juan Arrom, *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, México: Siglo XXI, 1985. "Hubo un hombre llamado Yaya, del que no se sabe el nombre; y su hijo se llamaba Yayael, que quiere

decir hijo de Yaya. El cual Yayael, queriendo matar a su padre, éste lo desterró, y así estuvo desterrado cuatro meses; y después su padre lo mató y puso los huesos en una calabaza, y la colgó del techo de su casa de donde estuvo colgada algún tiempo. Sucedió que un día, con deseo de ver a su hijo, Yaya dijo a su mujer: 'Quiero ver a nuestro hijo Yayael'. Y ella se alegró, y bajando la calabaza, la volcó para ver los huesos de su hijo. De la cual salieron muchos peces grandes y chicos. De donde, viendo que aquellos huesos se habían transformado en peces resolvieron comerlos".

Luego los cuatro hijos gemelos de Itiba Cahubaba decidieron aprovechar la ocasión de que Yaya había salido a sus comucos y comer de sus peces: "Y mientras comían, sintieron que venía Yaya de sus posesiones, y queriendo en aquel apuro colgar la calabaza, no la colgaron bien, de modo que cayó en la tierra y se rompió. Dicen que fue tanta el agua que salió de aquella calabaza, que llenó toda la tierra, y con ella salieron muchos peces; y de aquí dicen que haya tenido origen el mar". (28-30)

2. Para una definición más completa de las diversas representaciones del océano, del agua y del mar debe consultarse el trabajo de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1982.

3. Así lo ha resumido en la entrevista que le hiciera un amigo suyo. Véase Gabriel García Márquez, *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza: el olor de la guayaba*, Colombia: La oveja negra, 1982, 32.

4. Antonio Gudiño, "García Márquez y nosotros", *Claridad*, 10 de enero de 1971, 22.

5. Gabriel García Márquez, *Conversaciones...55*.

6. "García Márquez: espejismo con Puerto Rico," entrevista hecha por Josean Ramos. *El mundo*, 6 de octubre de 1985, 37.

7. *Conversaciones...55*.

8. Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, Lima: Universidad nacional de Ingeniería. ¿1967?

9. Zuzilda Gertel, *La novela hispanoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Ed. Columba, 1970.

10. El ensayo de Volkering está recogido en la *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana: Casa de las Américas, 1969, 154.

11. El término es empleado por Mario Vargas Llosa en su libro fundamental *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Barral Editores, 1971.

12. Algunos de los estudios más conocidos sobre este tema son los siguientes: José Miguel Oviedo, "Macondo: un territorio mágico y americano", Mario Benedetti, "La vigilia dentro del sueño," Mario Vargas Llosa, "El Amadís en América" y Carlos Fuentes, "Macondo, sede del tiempo" todos incluidos en la *Recopilación* citada. También puede consultarse el libro Olga Carreras González, *El mundo de Macondo en la obra de GGM*, Miami: Ed. Universal, 1971.

13. Todas las citas de *Cien años de soledad* corresponden a la edición de la Editorial Sudamericana, mayo 1972. En lo sucesivo el número de página se indicará entre paréntesis (27).

14. Véase Vargas Llosa en el *Diálogo* citado, 54.

15. Oviedo, ensayo citado, 52.

16. Eduardo Gudiño Kieffer, "Variaciones magistrales sobre un mismo tema: Macondo", *Visión* 15/29 de julio de 1972, 80.

17. Hernán del Solar, "Incansable imaginación abre rutas hacia nuevas hazañas perdurables" *Visión* 15/29 de julio de 1972, 81.
18. Resulta de interés particular para el estudio de este tema la tesis doctoral de John William Benson titulada: *Estructura de los cuentos de GGM* (U Wisconsin, 1977).
19. Vargas Llosa, *Historia...*
20. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*; siete cuentos, México, Editorial Hermes, 1972. Todas las citas corresponden a esta edición y de aquí en adelante el número de página se indicará entre paréntesis (23).
21. Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid: Gredos, 1983, 53.
22. *Historia...*, 457.
23. Valdría la pena señalar que la apropiación que hace Mr. Herbert de la tortuga traída de la profundidad-la degüella para hervirla -- contrasta significativamente con la cosmogonía taíno recogida por Pané: los taínos fundan su origen en una enorme tortuga que crían y alimentan. Para los taínos el elemento marino sirve de fundación. En el cuento de García Márquez la falta de integración de ambos mundos queda clara cuando el norteamericano arranca un elemento de su medio (la tortuga cuyo corazón salta por el patio y es necesario perseguirlo y matarlo) y lo emplea de modo pragmático.
24. Rosalba Campra, "Las técnicas de sentido en los cuentos de Gabriel García Márquez", *Revista Iberoamericana*, núms. 128-129, julio-diciembre 1984, 941.
25. Lida Aronne-Amestoy, *Utopía, paraiso e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, 36.
26. Benson, *op. cit.*, 202.
27. *Conversación...*, 55.

El Mar y el Amor en las Cantigas de la Tradición Gallico-Portuguesa

**Manuel Figueroa-Meléndez
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras**

Galicia, encantada tierra ibérica, es una de las esquinas de Europa que eternamente vive y sueña sintiendo los besos de las olas del mar. Esta, conjuga en su marco vital las delicadezas de la naturaleza y la difícil geografía de sus montañas con las enigmáticas corrientes del Miño o con las ondas enamoradas del Atlántico que acaricia sus playas o retumba como deidad en las orillas rocosas. En la antigüedad Galicia era el "FINIS TERRAE", donde acababa la tierra y comenzaba el mundo del infinito y misterioso mar. De esos tiempos todavía hay vestigios que nos hacen recordar a los celtas en alguna costumbre o en alguna creencia anímica en la que se le daba a la naturaleza o algunos objetos, cualidades humanas. Los romanos rompieron el mito que impidió por mucho tiempo traspasar las riberas del Miño; desde entonces, las floridas montañas y los encantados valles gallegos se integraron al mundo de la antigüedad, abriendo -posteriormente- el camino a la cristiandad y sumándole a ésta los mitos y creencias de su pasado inmediato. Durante la Edad Media, esta región fue cantón vedado para los musulmanes y bastión religioso de la cristiandad de la Europa occidental.

Finalmente, el mundo gallego abrió sus puertas al continente gracias al nacimiento del culto a Santiago Apóstol en Compostela, éste trajo cambios enriquecedores no sólo para el cultivo del espíritu, sino también para el comercio; ayudando de esta manera al intercambio socio-cultural entre la península y el otro lado de los Pirineos. Estas innovaciones fueron producto del movimiento de las continuas peregrinaciones desde el mundo occitano - que para la época era uno de los focos culturales más importantes de Europa - a Santiago, ciudad que experimentó un extraordinario florecimiento cultural debido a su centro de religiosidad cristiana que funcionaba como tercer punto de peregrinación en la trilogía: Vaticano, Tierra Santa y Santiago. Este acercamiento le dio a Galicia una nueva dimensión en el cultivo del verso; creando, los trovadores, una lírica gallego-portuguesa de primer orden en suelo ibérico. Según Francisco Luis Bernández en el prólogo del *Cancionero Vaticano*

"El tesoro de cultura que las seculares peregrinaciones al sepulcro apostólico habían acumulado en Compostela (ciudad que durante la época del obispo Gelmírez llegó a ser una especie de capital intelectual de la Península) hizo de Galicia, por espacio de dos siglos, el centro indiscutido de la naciente civilización hispánica..."¹

A pesar de que el mundo occitano influyó en la tradición poética galaico-portuguesa coincidimos con Menéndez Pidal en que

"...durante los primeros siglos generadores de las lenguas neolatinas, existió necesariamente en éstas una elemental poesía recreativa de la que formaba parte principal la canción, género esencialmente indocto, poesía consustancial al idioma, que, a la par que el idioma, se reforma y conforma siguiendo el mismo proceso evolutivo".²

Las canciones, producto del ingenio de los trovadores medievales, fueron transmitidas por la habilidad de los juglares, quienes las cantaban en diversos lugares, acompañándolas de instrumentos musicales. Según H.J. Chaytor en la Edad Media se

"apreciaba la habilidad en el oficio por encima de todas las cosas. La poesía se componía para ser oída, no para ser leída; su objeto era proporcionar placer al oído".³

Las cantigas de amigo se caracterizaban por la voz del que expresa el sentimiento amoroso; dominando, casi siempre, el lirismo de la voz protagonista femenina; de esta manera se retrata en muchas ocasiones, la psicología de una mujer enamorada. Hay homogeneidad en la composición de estas cantigas; tienen forma inmóvil y presentan un fondo social conservador; se le da valor especial al sentimiento por la naturaleza, la cual aparece en un ambiente rural y doméstico desvestido - aparentemente - de imágenes poéticas. Las cantigas de amigo tienen un carácter sincrético e intercala, a lo lírico, lo dramático y lo narrativo. Además, tienen un carácter subjetivo y en cierto modo monótono, el vocabulario es pobre, debido a la estructura que posee. Entre los detalles que destacan las cantigas de amigo, encontramos la presencia del paralelismo y el refrán. Eugenio Asensio sostiene que

"La poesía de puño popular maneja preferentemente formas de paralelismo abierto. El núcleo simplísimo o estrofa de cabeza engendra nuevas estrofas empalmadas mediante la anáfora de la frase inicial y caracterizadas por la reiteración de los giros emocionalmente cargados".⁴

En muchos casos estas cantigas son el reverso de las cantigas de amor de la tradición provenzal, en las que la voz masculina es la voz protagonista de la composición. En las cantigas es importante el ritmo y la musicalidad, estos elementos las hacen ideales para el canto y el baile.

Martín Codax, conocido trovador nacido posiblemente en Vigo y quien fuese juglar de Fernando II nos pinta en sus cantigas interesantísimos cuadros del paisaje gallego. Según Francisco Luis Bernández,

"Su dramática humanización del contorno natural o, por mejor decir, su utilización de la naturaleza y, en especial, del mar, como medio de transmitir su propio sentimiento... ()... nos lo presenta, hasta cierto punto, como un remoto precursor del romanticismo".⁵

La cantiga "Mia irmana fremosa, treyde comigo" de Martín Codax, pertenece al género de las cantigas "Mariñas o barcarolas", ya que la presencia del mar es uno de sus ejes fundamentales. Según Vicente Beltrán las cantigas <<marifias ou barcarolas>>

"Son aquelas cantigas, tan características de noso lirismo medieval, nas que atopámo-la presenza do mar".⁶

Vigo, ciudad frente al Atlántico, fue uno de los escenarios más usados en las cantigas medievales de temas marinos. El mar pasa a la cantiga con diversos niveles interpretativos y se transforma en símbolo de la figura del amado. En muchos casos, éste sirve para establecer un paralelismo entre el amado y la fuerza lírica que sugiere el mar. Vicente Beltrán destaca que el mar

"non aparece unicamente como escenario, senón que está personalizado".⁷

Esta personificación se advierte, en esta cantiga de Codax, en la metamorfosis interpretativa que sufre el mar y en las connotaciones sobrenaturales que el amado adquiere. El mar es la fuente de vida y de posición social en esta región gallega; allí se depende de él para sustentar la casa y para la prosperidad de los negocios. El amado adquiere connotaciones enigmáticas al compararlo con el mar, creándose, de esta manera, una yuxtaposición de realidades y símbolos, y se hace del sentimiento amoroso uno que alcanza dimensiones no imaginadas.

El personaje protagónico de esta composición es una mujer enamorada que le pide a su hermana que la acompañe a la iglesia de Vigo; lugar donde se encuentra su amado. La doncella trasmuta la imagen de su ser amado al mar, de tal forma que las aguas aparecen como personaje en la composición. Es evidente que la cantiga está cargada de connotaciones eróticas y éstas se proyectan - al mar personificado - para difuminar los valores sensuales. Se señala que el mar está "salido" o "levado" en la iglesia, cuando realmente el que está (salido) en la iglesia es el amado. El templo sugiere la unión de los enamorados tanto física como espiritualmente, esta unión no sólo es aprobada por la madre de la joven, sino también por las normas morales.

Uno de los rasgos más representativos de las cantigas de amigo es el paralelismo, con ellos "se enlazan las estrofas de dos en dos, haciendo que los versos de la segunda estrofa sean una pequeña variante de los versos de la primera".⁸ Las únicas variantes que presenta el paralelismo de la cantiga que analizamos son: las palabras "salido" y "levado" por "conmigo" y "grado". El significado de estas palabras juega un papel importantísimo dentro de la perspectiva del amor erótico que se permea: el mar está salido, y está conmigo, que es lo mismo decir que el amado está con la amada. Por otro lado, levado y grado se corresponden, ya que el amor se va a consumir y esto significa la felicidad de la amada. La repetición de los versos que hacen referencia a la iglesia de Vigo cumple la función de confirmar la unión amorosa bajo las normas eclesiásticas.

En esta composición poética se observa "o leixaprén" que consiste en la repetición de los dos segundos versos de un par de estrofas como primeros versos del par siguiente. En la cantiga el "leixaprén" está presente en la repetición en la estrofa tercera del verso "A la igreja de Vig", u é o mar salido" y en la repetición del verso "A la igreja de Vig', u é o mar

levado". En esta repetición podemos ver que se ha alterado la última palabra del verso, sin embargo la rima se conserva. El "leixaprén" ayuda a mantener la musicalidad de los versos y agiliza el movimiento del ritmo en cada estrofa. La musicalidad y el ritmo de esta cantiga, está en concordancia con el tema amoroso en el que hay una correspondencia mutua entre los amantes y marca, además, el movimiento rítmico y constante de las olas del mar, que sugiere a la vez, un movimiento sensual.

Mendinho, oriundo de Vigo o de sus alrededores, compuso la cantiga "Estaba yo en la ermita de San Simón" que según Menéndez Pidal

"por lo menos una vez fue inspiradísimo poeta".⁹

Esta canción recoge el ambiente marino y el sentimiento amoroso en los que se confunden melancólicamente dulcísimos versos para ofrecer una pieza de mágica sugestión rítmica y de profunda entonación sentimental.¹⁰

El cuadro de esta composición nos presenta a una doncella ante el altar de la ermita de San Simón esperando a su amigo. Durante la espera, el mar inunda - metafóricamente - el lugar y ella es cercada por las olas. La joven se lamenta porque éstas le anuncian la muerte que se avecina cuando aún ella está en la flor de la juventud.

La visión que nos muestra del mar es altamente sugestiva y, a pesar de que vemos las olas entrar a tierra firme, hasta inundar la iglesia donde se encuentra el personaje protagónico de la cantiga, otro cuadro se superpone a la realidad plástica inicial; éste se advierte gracias al poder simbólico de las imágenes y los lugares comunes que se encuentran por la magia del movimiento y la melodía. El mar adquiere dimensiones que se van a revelar ante los ojos y ante la imaginación del lector o del oyente como debió haber sido en el siglo XIII y el XIV. La subida de las olas es el efecto de una tormenta en alta mar y el foco de atención de esta tempestad se centra en la iglesia, a donde las olas van a atrapar a la doncella. Es evidente la atmósfera negativa que se descubre en este primer plano de la canción: la muerte rodea a la doncella, pero esta muerte, inicialmente no es física, sino sentimental. Ella no está en la iglesia para protegerse de las olas, está allí porque espera a su amado frente al altar como si estuviese rogándole a Dios por su regreso.

Otro plano se nos devela al asociar la iglesia y específicamente el altar con la espera, revelándonos la nostalgia de ésta por el amor no consumado, por el amor no bendecido por la iglesia. El mar adquiere la dimensión del amor no correspondido que causa la pena, el dolor e incluso advierte la muerte de la doncella; éste se presenta amenazante y rodea a la joven haciendo desaparecer mágicamente la iglesia donde se encontraba y envolviendo como un torbellino a la doncella tanto físicamente como sentimentalmente. Ese amor no correspondido, ese amor que no llega es el verdadero motivo de esta cantiga. El mar se convierte, en esta ocasión, en tempestad amorosa que hace sufrir a la hermosa doncella.

Estas dimensiones interpretativas se entretajan en nuestra imaginación gracias al movimiento rápido y melódico de la cantiga que se logra mediante la repetición de palabras, del leixaprén y del estribillo final de cada una de las estrofas.

Roy Fernandes nos muestra una interesantísima canción de amigo en la que el personaje protagónico no es una mujer, sino el poeta mismo. A pesar de que la voz protagónica es la del varón como aparece en las cantigas de amor de la tradición occitana, esta cantiga responde a las cantigas de amigo por su forma y tema. El paisaje marino que nos presenta Fernandes en "Cuando veo las ondas" se percibe por la imagen y la sensación melancólica que ésta produce; es como si se inscrustasen dardos en el pecho debido a un desengaño amoroso.

La cantiga está compuesta por tres estrofas en las que observamos un estribillo de dos versos: "¡Maldito sea el mar,/que me hace tanto mal". El estribillo es el eje central de la composición en el que se nos revela, mediante una hermosa metáfora, el recuerdo nostálgico y trágico del poeta hacia la amada. El vaivén de las olas le hace revivir con tristeza su amor y al chocar éstas en el acantilado "alzadas rocas" devuelven a la fantasía poética la cruda y traumática realidad. Las olas traspasan el marco geográfico real y se adentran en el pecho del poeta.

La corriente de amor fluye del mar hacia los sentidos del amante. A través de la imagen visual percibimos el paisaje; mediante el movimiento de las olas por la fuerza que ejerce el viento, advertimos, aunque de manera omnisciente, el sonido de las olas y el olor a mar. Sin embargo, cuando el poeta, estaciado en la nostalgia y el recuerdo de la amada, logra que el mar penetre en el pecho, se da una relación íntima entre la energía marina que evoca al amor y el cuerpo físico-espiritual del poeta; aquí observamos el contacto entre dos cuerpos, que aunque físicamente están distantes, se tocan metafísicamente. Hay que señalar que este contacto energético deja un gusto amargo al amante; así como las olas chocan en el acantilado, el recuerdo de su frustrado amor choca en su pecho y en su alma produciéndose una profunda queja de amor.

Panorama similar nos presenta Martín Codax en las cantigas: "Ondas del mar de Vigo" y "Ay ondas que vine a ver". En ambas composiciones el verbo ver juega un papel importante, por medio de éste se tiene contacto inicial con el mar. El lente óptico que retrata el paisaje es la vista de la enamorada y a través de su experiencia visual nos hace partícipes del cuadro marino. Se establece una comunicación sensorial, la cual va precedida por el acto de ver el mar y luego a través de esa experiencia se produce un diálogo afectivo sentimental, en el cual la figura del amado es la que adquiere el foco de atención.

El mar sirve de espejo en el cual se refleja el sentimiento amoroso feliz o melancólico del personaje protagónico. Es importante entender que el mar siempre ha sido fuente de vida, sustento de la casa y horizonte mágico dilatado en la pupila gallega. Ubicar o relacionar el mar con la persona amada es elevarla a un plano superior tanto en la imaginación como en el sentimiento amoroso. El poeta, disfrazado con voz protagónica de mujer, ubica en alta mar o en la incertidumbre del océano a su persona amada con la esperanza que retorne a sus brazos. Si por el contrario no llega, el poeta se da a la contemplación de las olas, y con ésta crece el desengaño y la melancolía. El mar se convierte en espejo del alma y de los sentimientos. El amante, bien sea una doncella o el poeta, estará siempre en tierra firme: en la iglesia, en la playa, en la arena o en las altas rocas. Se cumple, de esta manera, una relación estrecha entre mar-amado y tierra-amante. Quien padece la pena de amor o festeja la felicidad de los goces amatorios, es por lo general la doncella. Si en la cantiga se celebra la felicidad es que la

dualidad mar-amado ha fecundado la relación amorosa mediante la imagen poética de la inundación. Pero si por el contrario se llora por una pena de amor, la dualidad amante-tierra canta con nostalgia la desolación de la resaca cuando las olas regresan al océano.

Así vemos en "Jus' a la mar e o rio" de Johan Zorro como se exalta la felicidad amatoria en el encuentro de la pareja en el navío que bien puede estar en alta mar o en el río. En esta cantiga el rey, que es la encarnación del amado, manda construir un barco, el cual servirá de lecho amoroso para los amantes

"U el-rey arma navio,
eu namorada irey
pera levar a virgo.
Amores, conviesco m'irey".¹¹

En "Pela ribeyra do rio salido" del mismo autor observamos el amor consumado

"Pela ribeyra do rio levado
trebelhey, madre, con meu amado:
amor ey migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fazesse!".¹²

En las cantigas de tema marino de la tradición galaico-portuguesa el mar adquiere cualidades humanas. Se transfiere la figura y personalidad del ser amado al mar, de tal forma que trascienden la alegría o la infelicidad a las misteriosas y enigmáticas aguas marinas. El mar pasa a ser un lugar común personificado para cantar los efectos del amor o una fuente que evoca metafísicamente aquellos lados oscuros que nos han vedado los dioses en el abismo del amor.

Notas

1. Francisco Luis Bernáñez, *Florilegio del Cancionero Vatino*, Buenos Aires, Editorial S.A., 1952, pág. 12.
2. Ramón Menéndez Pidal, "Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas", *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Tomo I, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pág. 18.
3. H.J. Chaytor, "Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer", *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Tomo I, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, pág. 38.
4. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.
5. Francisco Luis Bernáñez, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, pág. 27.

6. Vicente Beltrán, *Canción de mujer, canción de amigo*, traducción y edición y notas de Vicente Beltrán, Barcelona, Textos Medievales, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, página 35.
7. Vicente Beltrán, pág. 35.
8. Ibid, pág. 30.
9. Francisco Luis Bernádez, *Florilegio del Cancionero Vaticano*, pág. 23.
10. Ibid, pág. 23.
11. *Canción de mujer, canción de amigo*, pág. 67.
12. Johan Zorro, "Pela ribyra do rio", en *Canción de mujer, canción de amigo*, traducción y notas de Vicente Beltrán, Barcelona, Textos Medievales, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

Bibliografía

- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.
- Bernández, Francisco Luis. *Florilegio del Cancionero Vaticano*, Buenos Aires, Editorial, S.A., 1952.
- Beltrán, Vicente. *Canción de mujer, canción de amigo*, traducción y edición y notas de Vicente Beltrán, Barcelona, Textos Medievales, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- Chaytor, H.J. *From script to print, an introduction to medieval literature*, Heffer, Cambridge, 1945; Sidgwick and Jackson, Londres, 1966.
- García Sabel, Domingo. "Para una antropología del hombre gallego", en *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, núm. 4, La Coruña, Ed. do Castro, 1975.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *Perfiles simbólico-morales de la Cultura Gallega*, Madrid, AKAL Editor, 1974, págs. 99-124.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6ta. Edi., corregida y aumentada (de Poesía juglaresca y juglares, 1924), Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957.
- Piñeiro, Ramón. "Vicisitudes históricas de la cultura gallega", en *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, núm. 4, La Coruña, Ed. do Castro, 1975.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo I (Alan Deyermond-Edad Media), Barcelona, Editorial Crítica, 1980.
- Rodríguez López, Jesús. *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*, 6ta. Ed., Lugo, Ediciones Celta, 1974.
- Villares, Ramón, *Historia de Galicia*, traducción de Ezequiel Méndez, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

(1)

Mia irmana fremosa, troydes comigo
a la igreja de Vig', u é o mar salido:
E miraremos las ondas!

Mia irmana fremosa, troydes de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado:
E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verrá e mia madr'e o meu amigo:
E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig' u é o mar levado,
e verrá i mia madr'e o meu amado:
E miraremos las ondas!

de MARTIN CODAX

(2)

Ondas del mar de Vigo:
¿habéis visto a mi amigo?
Dios mío ¿vendrá pronto?

Ondas del mar alzado:
¿habéis visto a mi amado?
Dios mío ¿vendrá pronto?

¿Habéis visto a mi amigo,
aquel por quien suspiro?
Dios mío ¿vendrá pronto?

¿Habéis visto a mi amado,
por quien tengo cuidado?
Dios mío ¿vendrá pronto?

de MARTIN CODAX

(3)

Ay ondas que vine a ver:
¿no me sabrías decir
por qué se tarda mi amigo
sin mí?

Ondas que vine a mirar:
¿no me sabrías contar
por qué se tarda mi amigo
sin mí?

de MARTIN CODAX

(4)

Estaba yo en la ermita de San Simón
y me cercaron las olas, que grandes son,
¡esperando a mi amigo!

Estando yo en la ermita y ante el altar
me cercaron las olas grandes del mar,
¡esperando a mi amigo!

Me cercaron las olas, que grandes con
(yo no tengo barquero ni remador),
¡esperando a mi amigo!

Me cercaron las olas, del alto mar
(yo no tengo barquero ni sé remar),
¡esperando a mi amigo!

Yo no tengo barquero ni remador;
he de morir hermosa en el mar mayor,
¡esperando a mi amigo!

Yo no tengo barquero ni sé remar;
he de morir hermosa en el alto mar,
¡esperando a mi amigo!

de MENDINHO

(5)

Cuando veo las ondas
y las altas orillas,
al corazón me vienen
ondas por la bonita.

¡Maldito sea el mar,
que me hace tanto mal!

Nunca veo las ondas
ni las alzadas rocas
sin que me vengan ondas
al pecho por la hermosa.

¡Maldito sea el mar,
que me hace tanto mal!

Si yo veo las ondas
y veo las riberas,
al corazón me vienen
ondas por la bien hecha.

¡Maldito sea el mar,
que me hace tanto mal!

de ROY FERNANDEZ

"Alone on a Wide Wide Sea:"
***The Rime of the Ancient Mariner* and Coleridge's Vision of Evil**

Nandita Batra
University of Puerto Rico
Mayagüez Campus

Samuel Taylor Coleridge's ballad *The Rime of the Ancient Mariner* sweeps across a panorama of oceans, taking its protagonist on an epic voyage from his "own countree", presumably England and the North Atlantic, through the Caribbean Sea into the South Atlantic and the Antarctic and then round the tip of South America into the South Pacific, fortuitously returning him to his place of origin. Framed by the opening and closing *land* stanzas, the poem's entire drama of natural and supernatural horror is played out on the ocean, which in its infinity and isolating power replaces and supersedes the Gothic castle with its dungeons and trapdoors, which were the predecessors of this *ghastly tale* of terror.

The Mariner's horrors begin when he shoots, for no apparent reason, an albatross that visited his ship. He suffers a number of natural as well as supernatural torments, the most painful of which are physical and spiritual isolation and despair, but also include the death of his fellow sailors following a game of dice played by Death and Life-in-Death, the only crew of a ghost ship that approaches his vessel. Upon recognizing the beauty of the sea snakes that had earlier repelled him as being foul and slimy, the Mariner issues a blessing to them and the punishment seems to end; the albatross, which had been fastened to his neck as a symbol of his shame, falls off and sinks into the sea. The saga is not over, however, and the Mariner undergoes a number of other tortures before he is miraculously returned to the "firm land" of his "own countree" where he believes he has been united to God and humanity. He sums up the meaning of his experience in the platitudinous moral --

He prayeth well, who loveth well
Both man and bird and beast

He prayeth best who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

-- which in the pantheistic sense may be summed up in Coleridge's phrase the "one Life," in which all creation participates.

The poem has been seen as symbolizing a wide variety of manifestations of ontological and epistemological organicism, from neo-Platonism and eighteenth-century pantheism to the view of a benevolent Christian universe, illustrating the cycle of sin, punishment, repentance and redemption, which culminates in the final discovery of communion with God in what has often been termed the "moral" of the poem, the Mariner's final words to the Wedding Guest ("He prayeth well..."). This notion of a benevolent universe is not inconsistent with the pantheistic notions expressed by Coleridge in other poems, most notably in lines appended to "The Aeolian Harp" ("O the One Life within us and abroad"), which are crystallized in the *Rime* in the Mariner's recognition of the beauty of the water snakes:¹

O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,
And I blessed them unaware.

This benevolent view of an organic universe is one which Coleridge repeatedly pronounced as his credo, an organicism that has often been labelled the hallmark of Romanticism, the dividing line separating it from the Cartesian dualism of its neo-classical predecessors.

But a look at the actual narrative will show that the universe of *The Rime of the Ancient Mariner* is far from benevolent, in either the Christian or the pantheistic sense of the term. Instead of providing a single, benevolent meaning, *The Rime of the Ancient Mariner* reveals a plurality of significations that can be completely opposed to each other. Instead of revealing a continuity symbiotic with the organicism of the natural world, the poem leads into the world of a riddle whose only solution can be irony and ambiguity, a riddle that might have been sensed by Coleridge's contemporary, Anna Barbauld, who told him that she "admired the poem very much, but that there were two faults in it, -- it was improbable, and had no moral." To this criticism Coleridge replied:

As for the probability, I owned that that might admit some question: but as to the want of a moral, I told her that in my own judgement the poem had too much; and that the only, or chief fault, if I might say so, was the obtrusion of the moral sentiment so openly on the reader as a principle or cause of action in a work of pure imagination. It ought to have had no more moral than the *Arabian Nights'* tale of the merchant's sitting down to eat dates by the side of a well and throwing the shells aside, and lo! a genie starts up, and says he *must* kill the aforesaid merchant because one of the date shells had, it seems, put out the eye of the genie's son.²

This, then, is the central paradox of the poem. On the one hand, seeing *The Rime of the Ancient Mariner* as the presentation of a benevolent, continuous universe (in either the Christian or the pantheistic sense) provides a cosmic principle that disregards the numberless contradictions of the poem. On the other hand, acknowledging that the poem might simply consist of a string of inconsistencies perhaps provides a solution too darkly ironic to sit well with the image of the Coleridge of the "one Life", -- unless there is a coherent cosmic principle that can incorporate these inconsistencies.

Many earlier readings see the poem as a detailed version of the "one Life." For instance Robert Penn Warren, seeing the good events taking place under the influence of the moon and under that of the sun, argues that the entire poem is based primarily on the theme of the sacramental vision of the "one Life." Such a view of Coleridge sees his pantheism as necessarily benevolent, in contrast to the morally ambiguous pantheism that John Beer has seen in the poem, in which a cosmic bond links humanity and the material universe with a divine transcendent order, and in which, like Deity, all natural phenomena function equivocally, alternatingly benevolent and malevolent.³

The benevolent view sees the poem as a dramatization of essentially Christian statements of sin, punishment, repentance, and salvation, but it glosses over or does not take into account the undeniably arbitrary nature of the process by which the Mariner moves from sin to that supposed salvation, glossing over, likewise, the caprice of the universe controlling this irrational process. This is an irresolvable paradox that might be seen embodied in the symbol of the sea, which in the pantheistic sense is a part of the "one Life" within us and abroad, and which shares our dual capacity for both good and evil. It can be a nurturing as well as an alienating force, but it functions without any apparent purpose, emphasizing the essential loneliness of the human being in an inherently capricious universe, a universe that forces him to look for signs of benevolence where none exist. It is these two forces -- the arbitrary power of the sea and the search for the stability of the land -- that polarize the poem.

The caprice inherent in the poem in its original form for the 1798 *Lyrical Ballads* displays a pre-Sartrean existentialism that is undermined not only by the narrating Mariner's desperation to find a benign pattern, but by Coleridge's several alterations and additions to the poem: a revised Argument (altered for the 1800 *Lyrical Ballads*), which informs the reader that the universe is a moral one and will punish the Mariner for what it deems his act of cruelty;⁴ a marginal prose gloss, added in 1817, which provides a painstaking teleological commentary on the poem, a Latin epigraph adapted from Thomas Burnet's 1692 *Archeologiae Philosophicae*, emphasizing the rationality of *invisible* Nature. The poem itself reveals not only chaos but, in addition, the attempt to provide order to this chaos by superimposing cause and effect on it through its many strands of discourse, perhaps marking, as Anne Mellor suggests, "the point historically and psychologically, at which a traditional Judaeo-Christian theology confronts a revolutionary vision of ontological chaos."⁵

The universe that reveals itself in the poem is indeed a grim and alienating one, from the moment the Mariner's ship leaves the safety of the shore for the uncertainty of the ocean, whose gladiatorial emissaries one by one engage the Mariner -- beginning of course with its principal messenger, the supposedly *good albatross*, whose arrival is believed to rescue the ship from the ice in which it was trapped. With no patent motivation, the Mariner shoots the bird, and the rest of the events are, apparently, the penance that must be paid to the God of birds and beasts.

It is this initial equation of the bird with goodness that reduces the logic of the poem to absurdity. Seemingly, the events of the poem stem from the central act of killing the albatross. But in actuality the irrational and disastrous effects of the ocean had been felt *before* the actual appearance of the albatross, as had the Mariner's feeling of isolation and

persecution. The Ancient Mariner's recounting of these events underscores the superimposition of order and causality (albeit relentlessly punitive causality) on what is no more than the caprice of the ocean and its creatures: "As if it had been a Christian soul/We hailed it is God's name" (emphasis mine). As a further underscoring of this causality, the gloss interprets the Mariner's action, informing the reader that "the Mariner inhospitably killeth the pious bird of good omen."

Likewise, the other mariners' fickle reaction in the aftermath of the albatross' death emphasizes the absence of any logical causality in the poem's events. Their reaction to the Mariner had initially been one of anger:

For all averred, I had killed the bird
That made the breeze to blow,
Ah wretch! said they, the bird to slay
That made the breeze to blow.

But when the sun rises, clearing away the fog and mist, the other sailors construe the Mariner's action as one that brought good luck instead:

Then all averred, I had killed the bird
That brought the fog and mist
'Twas right, said they, such birds to slay
That bring the fog and mist.

In other words, he was cursed by his fellow sailors not for the supposed sinfulness of his act, but for the disastrous consequences that this act was believed to have brought about.

The Mariner's consequent ostracism reduces him to a state of complete listlessness and apathy which is mirrored by the complete stillness of the ocean. This alienating silence is followed by total stasis and stagnation:

Down dropt the breeze, the sails dropt down
'Twas sad as sad could be;
And we did speak only to break
The silence of the sea!

It is this combination of stasis, silence, and forced solitude that constitutes the true dark night of the soul for the Mariner:

Day after day, day after day
We stuck, nor breath nor motion
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

To the Mariner the ocean is not only inhospitable, it seems to taunt him with a tantalizing reminder of what has been taken from him:

Water, water every where
And all the boards did shrink;
Water, water every where
Nor any drop to drink.

The ambiguous qualities of the sea are magnified in its capacity to offer the nourishment and nurturing of its own creatures that it withholds from the Mariner:

The very deep did rot, O Christ!
That ever this should be
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.

The Mariner's punishment at this stage is twofold: that by the sea and that by other humans. The anguish he must suffer at the hands of the sea is intensified by the social consequences of these events: he is ostracized by the society of sailors upon the ship and made to wear the albatross around his neck as a visible sign of his shame.

This period of intense stillness, thirst, and hunger is seemingly broken by the gradual appearance of a ship, which initially brings cries of joy from all, but it turns out to be none other than a ghost ship with the spectre Death and the vampiric Life-in-Death its ghostly crew, the players of a game in which the sailors' lives are pawns. Even though they control the sailors' lives, they are apparently not in total control of the universe: their ship is propelled forward and yet in conflict with another supernatural agent, a sea spirit:

A speck, a mist, a shape I wist!
And still it neared and neared
As if it dodged a water-sprite
It plunged and tacked and veered.

Chance alone has it that the Mariner must live while the other sailors' souls whiz past him. The moral universe of the *Rime* has revealed this undeniable aspect -- that the specific nature of the Mariner's punishment depends entirely on chance. Death and Life-in-Death cast dice for their lives; Life-in-Death wins:

The naked hulk alongside came
And the twain were casting dice,
"The game is done! I've won! I've won!"
Quoth she, and whistles thrice.

This single event viciously undercuts the entire moral *logic* of the poem. "[T]hrowing into question," as Edward Bostetter puts it, "the moral and intellectual responsibility of the rulers of the universe," the dice game demonstrates the role of chance as the chief factor in the Mariner's ordeal.

This is the nadir of his experience of alienation and isolation:

**Alone, alone, all, all alone
Alone on a wide wide sea!
And never a saint took pity on
My soul in agony.**

The Mariner's shortsightedness prevents him from recognizing that he is not alone. What he might lack is the comforting crutch of *land* order, stability, society, and religion, the world of *goodly company* and garden-bowers and marriage-feasts to which he will return, where even loud uproars and dins are merry. This is the hierarchical world of the great chain of being, extending from the great Father to the smallest babe, with every human link locked in the bond of genuflection. Alone on the sea, he must confront not only himself but the universe in all its rottenness, corruption, and hostility, from its most vicious ghost to its most inhospitable natural phenomena, with which he shares a paradoxical bond of alienation:

**The many men, so beautiful:
And they all dead did lie:
And a thousand, thousand slimy things
Lived on; and so did I.**

**I looked upon the rotting sea
And drew my eyes away.**

Unable to reconcile himself with the fundamentally inseparable nature of good and evil, the Mariner had failed to see (perhaps he could not see) that the same ocean that brought the *good south wind* and the *pious* albatross also brought the spectre bark and the *slimy* snakes. Compelled by his enforced solitude to deeper introspection and meditation, he experiences a fortuitous spark of recognition that finally links his vision of communion with the alienating message of the sea:

**Beyond the shadow of the ship
I watched the water-snakes
They moved in trackes of shining white
And when they reared the elfish light**

**Fell off in hoary flakes.
Within the shadow of the ship
I watched their rich attire
Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam, and every track
Was a flash of golden fire.**

**O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart**

And I blessed them unaware:
Sure my kind saint took pity on me
And I blessed them unaware.

It is interesting to note that this moment of recognition comes *unaware*, by mere chance, the repetition emphasizing its arbitrary and inexplicable nature, an inexplicability echoed by all the other major events of the poem: Why does the Ancient Mariner stop one Wedding Guest in particular? Why does the Mariner shoot the albatross? Why is he alone chosen by Life-in-Death? The list goes on.

Or, as Freudian critics might have it, the recognition takes place on the border of the conscious and the unconscious. Freudian interpretation of the poem, such as the one by David Beres, has suggested that Coleridge's obsession with his mother, who was seen as a formidable and masculine and therefore phallic mother, is at the heart of the Mariner's killing of the albatross. Similarly, his original repulsion towards the snakes signifies (Beres suggests) his initial rejection and eventual acceptance of the father figure, a turning point with which Maud Bodkin associates the archetype of rebirth. Emphasizing Coleridge's ambivalence towards the "slimy things" of the sea that he had read about in contemporary travellers' tales, Bodkin associates this repulsion with the preliminary procedures for a renewal of life, before which, according to Jung, "there must be an acceptance of the possibilities that lie in the unconscious contents 'activated through regression... and disfigured by the slime of the deep,'" which Jung sees reflected in the myth of the submarine night journey.⁶

Pantheistic readings of this incident believe that the Mariner has recognized the benevolent one Life universe and is now ready for salvation.

Without negating the pantheistic nature of the experience that the Mariner has had, I wish to suggest that the experience works pantheistically, but at the same time fortuitously and ambiguously; he has seen not the goodness of the sea but its all-inclusiveness, a wholeness that encompasses death, ugliness, evil, and suffering (he has *not* yet seen that it encompasses chance), which are subsumed into a vision of beauty. The moment he reaches this recognition, the albatross falls off his neck and the Mariner believes his ordeal is now over.

But that's not the end of the story. The sailors' bodies are suddenly reanimated by a troop of good spirits and the Mariner's ordeal continues. The ship now bursts forward, driven forth by two spirits who argue about whether his punishment should end or not. The capriciousness of these spirits and the arbitrary order of power and hierarchy that governs them parallel the arbitrary nature of everything else in the poem.

Cursed once more by the other sailors, the Mariner looks out to view the ocean with the final recognition -- but not the acceptance -- that he is, has always been, and will always be completely alone: "once more/I viewed the ocean green,/ And looked far forth, yet little¹ saw/ Of what had else been seen."

Finally the ship is driven into the harbour, and is on the brink of rescue by the holy Hermit and the Pilot but is struck by their boat, and, in another exhibition of caprice, it is swallowed up by the sea. The Mariner finds himself in the Pilot's boat which spins round and round in the whirlpool of the sinking ship, and to his intense joy he finds himself miraculously standing on firm land again. His ordeal by the sea is apparently over, but from that moment on he must start what is to be a lifetime of suffering on land, at the hands of humans:

O Wedding Guest! this soul hath been
Alone on a wide, wide sea:
So lonely 'twas that God himself
Scarce seemed there to be!

Edward Bostetter, who sees the universe of poem as a harshly punitive and avenging one, has commented about the poem's end:

Instead of the "One Life" we are confronted at the end of the poem by the eternally alienated Mariner forcibly alienating in turn the Wedding-Guest, for the Guest is robbed of his happiness and the spontaneous participation in the marriage feast (which is really the "one life") and forced to share the disillusioned wisdom and guilt of the Mariner. In the lurid light of his tale the Mariner's pious moral ["He prayeth well.."] becomes inescapably ironic... [B]y the moral principles of such a benevolent universe, the God who loved man as well as bird should have been merciful and forgiving. The god of the poem, however, is a jealous God; and in context, the moral tag carries the concealed threat that even the most trivial violation of his love will bring ruthless and prolonged punishment... At best the "love" of God in the poem is that of the benevolent despot, the paternal tyrant, the "great Father" to whom each bends.⁷

Yet even this God, the God of the land, avenging thought he might be, is less threatening to the Ancient Mariner than the God of the sea who governs purely by whim. Back on firm land, the Mariner is unable to cope with the knowledge that his sea experience has given him. After all, to be ruled by a divine law that punishes may be more comforting than to be ruled by a law that but for a dice game would have abandoned him "alone on a wide wide sea," -- which is the true divine arbitrator of the poem, in its amorality and inexorability peremptorily both destroying and creating, giving and taking away.

The Rime of the Ancient Mariner foreshadows many Romantic lyric poems in its illustration of the attempt and failure of consciousness to find its ideal phenomenal order. Instead of the first-person, the poem uses the device of the tale told by the naive narrator, framing a tale-within-a-tale of the wandering protagonist-narrator who tells because he cannot tell the story of the explosion of his faith and his illusions. But the plurality of narrative voices functions as a distancing device, and Coleridge and his Mariner are allowed a glimpse of disclosure before being silenced by platitude.

Notes

1. Thomas McFarland. *Coleridge and the Pantheistic Tradition*, Oxford, 1969.
2. Coleridge, *Table Talk*, 31 May 1830.
3. Robert Penn Warren's introduction to *The Rime of the Ancient Mariner*, "A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading" (New York: Reynal and Hitchcock, 1946), J.B. Beer, *Coleridge the Visionary*, London, 1959.
4. The Argument originally read: "How a Ship having passed the Line was driven by storms to the cold Country towards the South Pole; and how from thence she made her course to the tropical Latitude of the Great Pacific Ocean; and of the strange things that befell; and in what manner the Ancyent Marinere came back to his own Country."
For the 1800 *Lyrical Ballads* this had become: "How a Ship, having first sailed to the Equator, was driven by Storms to the cold Country towards the South Pole; how the Ancient Mariner cruelly and in contempt of the laws of hospitality killed a Seabird and how he was followed by many and strange Judgements: and in what manner he came back to his own Country."
5. Anne Mellor, *English Romantic Irony*. Harvard University Press. Cambridge, Mass: 1980 p. 138.
6. David Beres, "A Dream, A Vision and a Poem: A Psychoanalytic Study of the Origins of *The Rime of the Ancient Mariner*," *International Journal of Psycho-Analysis* XXXIII, No. 2 (1951), 97-116; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, London: Oxford University Press, 1934, pp. 52-53; John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu*, Boston: Houghton Mifflin, 1927.
7. Edward E. Bostetter "The Nightmare World of *The Ancient Mariner*," *Studies in Romanticism*, I, 4 (Summer 1962).

El Uso Mitológico del Mar en Unamuno

José Luis Abellán
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

En la filosofía contemporánea se va afirmando cada vez con mayor fuerza la idea de que el mito forma parte constitutiva de la estructura de la vida humana. En este sentido, podemos afirmar que todos los hombres tenemos nuestros mitos y que también los tienen todas las sociedades. La conclusión que se extrae de semejante afirmación es que, contra lo que se pensó en cierto momento, el mito no es un fósil o una reliquia de épocas ya superadas del pasado pre-histórico de los hombres, careciendo de sentido la contraposición *pensar lógico* versus *pensar científico*, que impusieron los antropólogos de las sociedades primitivas. No hay un *pensamiento civilizado* opuesto a un *pensamiento salvaje*, como dejó bien establecido Levi-Strauss en un famoso libro.¹

Aceptadas las premisas anteriores, se entiende que una función esencial de la crítica literaria sea detectar los mitos de los grandes creadores o el uso mitológico que han hecho de determinados arquetipos. Y en este sentido resulta perfectamente legítimo ocuparse del mito del mar en Unamuno o del uso mitológico que hizo del mismo en su literatura, como intentaremos mostrar aquí.

La tendencia a un uso metafórico y simbólico del mar es muy temprana en Unamuno, apareciendo ya en su primer libro, *En torno al casticismo* (1895), donde elabora el significado filosófico de la oposición entre *historia* e *intrahistoria* sobre la base de una contraposición entre las *olas*--como manifestación superficial de los sucesos humanos--y el *mar*--es decir, las zonas abisales y eternas que dan alimento a aquéllas--. La comparación con las *olas* y el *mar*, le sirve a Unamuno para definir la historia como los ruidosos sucesos a que dan vida los bullangueros de la política, igual que las olas se encrespan por algún fenómeno atmosférico pasajero, mientras la *intrahistoria*, el fondo sereno e inmutable de la tradición eterna, es equivalente a las zonas profundas del fondo marino que dan vida a la agitada superficie.

Este uso simbólico del mar y las olas no adquiere, sin embargo, fuerza de mito hasta que llega a la isla de Fuerteventura, lugar en el que cumplirá parte de la arbitraria orden de destierro dada por el General Primo de Rivera, entonces dictador de España, el 21 de febrero de 1924. La soledad allí vivida y la contemplación del mar muchas horas al día, acaban por convertir esa visión en eje simbólico de convergencia, haciendo de él un mito en que se anudan el sentimiento de la Naturaleza, la concepción mítica de la Madre y el amor de la Esposa. Es una hora de reflexión, no sólo por lo doloroso de la situación, sino por la edad que allí cumplirá: los sesenta años de vida, así recordados en este soneto.

Al frisar los sesenta mi otro sino,
el que dejé al dejar mi natal villa,
brota del fondo del ensueño y brilla
un nuevo porvenir en mi camino.

Vuelve el que pudo ser y que el destino
sofocó en una cátedra en Castilla,
me llega por la mar hasta esta orilla
trayendo nueva roca y nuevo lino. (LVI)²

La estancia en Fuerteventura le hace recapitular su vida y someterla a revisión y examen, de lo que nos dejará testimonio en un libro de Sonetos: *De Fuerteventura a París* (1925), que es como un diario espiritual de aquellos años. El mismo lo declara unos años después: "¡El destierro!, ¡la proscripción!, y ¡qué de experiencias íntimas, hasta religiosas, le debo!. Fue entonces, allí, en aquella isla de Fuerteventura, a la que querré eternamente y desde el fondo de mis entrañas, en aquel asilo de Dios ... donde he escrito mis sonetos".³

Sin embargo, de todas esas experiencias la más importante es su descubrimiento del mar como experiencia espiritual, lo que no deja de ser curioso en un hombre que había nacido junto a la ría bilbaína del Nervión en su desembocadura en el mar Cantábrico. El comentario en prosa al soneto XXXII lo deja dicho de manera explícita: "Es en Fuerteventura donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina. Y le llamo "la mar" y no "el mar" porque los mares son el Mediterráneo, el Adriático, el Rojo, el Indico, el Báltico, etc."

Aún ya lejos, en París, recuerda los aspectos salvíficos de la experiencia, bien patentes en este soneto:

¡Oh, mar salada, celestial dulzura
que embalsamaste mi esperanza loca,
me sube a los ojos y a la boca
cuando revive en mí Fuerteventura!

Espero aún, ya que mi fe perdura
fraguada allí sobre su roca, roca;
el sol eterno con su luz la toca;
de todo frágil barro la depura.

Colmo de libertad, frente al Océano,
donde la mar y el cielo se hacen uno
sobre mi frente Dios pasó la mano;

con tal recuerdo mi esperanza cunco
sostiéneme en este camino vano
y alimenta a mi espíritu en su ayuno. (LXXIII)

El comentario en prosa confirma lo mismo: "Lo que más echo de menos aquí, en París--dice--es la visión de la mar. De la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolidad".⁴

En el mar ve, pues, a Dios y a la Naturaleza, que se funden en unidad, de acuerdo con una visión mitológica tradicional en las culturas antiguas, para las cuales el horizonte en que se funden Cielo y Mar en una continuidad indiscernible es expresión de la conjunción en que las divinidades de lo superior se abrazan con las de lo inferior para reconstituir la unidad perdida del mundo. Es una visión mística por la que Unamuno entra en éxtasis, como se desprende del siguiente soneto:

Horas dormidas de la mar serena;
se cierne el Tiempo en alas de la brisa;
cuaja en el cielo azul una sonrisa
y todo él de eternidad se llena.

Abrese el Sol su más íntima vena,
corre su sangre sin retén ni sisa,
Naturaleza oficia en muda misa,
que es de la paz sin hombres santa cena.

Todo es visión, contemplativo oficio;
nada en el cielo ni en la mar padece;
es sin pena ni goce el sacrificio;

de ensueño el Universo se estremece,
y de la pura idea sobre el quicio
en el alma de Dios mi alma perece. (LXIII)

La idea de la inmersión en la eternidad que expresa el último verso se conjuga con la alusión a la Santa cena que aparece en el segundo cuarteto, confirmándonos que la comunión con la naturaleza--a través de la visión del mar--se ha convertido en experiencia mística. Y esa convicción se aumenta con el Soneto XXXV, donde se hace explícita la alusión al horizonte a que antes nos referíamos con estas palabras:

Raya celeste de la mar serena,
se echa de bruces sobre ti mi mente
y abrega en ti, misteriosa fuente,
el secreto de Dios de que estás llena.

Eres su regla, la única, la buena,
la que nunca se tuerce ni resiente,
la que mide los cielos sonriente
y a nivel de razón al mundo ordena.

Quando a mi juicio en su raíz agita
el vil agravio que me graba el pecho
acudo a ti como a divina cita

y encuentro en ti para mis ansias lecho,
tú, la palabra del Señor escrita,
palabra original, que es el derecho.

El mito es el lugar por excelencia en que se cumple el eterno anhelo de la *coincidentia oppositorum*, y ese es el sentido de la "raya celeste de la mar serena" en la que el horizonte cumple la misión mística de hermanar la Tierra--que ahora es Mar--con Dios--que ahora es Cielo; alusión que se hace explícita en la palabra *derecho* como reflejo de la original palabra divina. Así lo comenta en prosa que incluye a continuación del soneto: "la raya celeste de la mar serena es la línea del horizonte que nos ofrece la imagen relativamente perfecta de la línea recta, del nivel, del símbolo de la regla de lo derecho o sea del derecho".⁵

En cuanto *coincidentia oppositorum* el uso mitológico del mar cumple a su vez en Unamuno la función de sintonizar en armonía anhelos muy diversos del alma unamuniana. Así, por ejemplo, en la mar ve Unamuno regazo materno para su consuelo y en ella ve también la concha--oquedad de su seno--que es su Concha, nombre familiar de la esposa, a la que ha convertido también en madre.

Ya como a propia esposa al fin te abrazo,
¡oh mar desnuda, corazón del mundo,
y en tu eterna visión todo me hundo
y en ella esperaré mi último plazo!

dice en el Soneto XXXII, mientras en el XXVI había aludido, ya a su mujer, invocándola ante su último retrato, con estas palabras:

Siento de la misión la pesadumbre,
grave carga deber decir: "¡Acuso!"
y en esta lucha contra el mal intruso
eres tú, Concha mía, mi costumbre.

En la brega se pierde hojas y brotes
y alguna rama de vigor se troncha,
que no en vano dio en vástagos azotes;

pero al alma del alma ni una roncha
tan sólo me rozó que con tus dotes
eres de ella la concha tú, mi Concha.

Madre, Esposa o ambas cosas a la vez, ya que él las identifica, nos hablan de un impulso regresivo que tiene en el ilustre pensador sus raíces psicoanalíticas, como he mostrado en otra ocasión.⁶ Ante ese mar, que tales impulsos despierta, Unamuno se siente

niño, se añiña. Esa es la razón que explica este curioso poema, lleno de resonancias freudianas, donde le canta al mar su canción para que a su vez el mar le acune, con estas palabras:

Recio materno corazón desnudo,
mar que nos meces con latido lento,
baña tu luz mi oscuro pensamiento
y cuando me le llenas ya no dudo.

Eres, postrado, del Señor escudo,
nido gigante del gigante viento
que en ti es silencio y es sólo lamento
al chocar con la tierra donde sudo.

Insondables ternezas tu latido
pulso del mundo y de sus penas noria,
nos dice al corazón en el oído;
de tu angusta niñez guardas memoria
y tu cantar, preñado del olvido,
descúbrenos el fondo de la historia. (L)

Pero el impulso místico no ha desaparecido del todo, como vemos, pues el olvido de la historia, de que nos habla en el último verso, es señal de que la historia ha sido superada, de que hemos entrado, a través del mito, en contacto con la eternidad, resolviendo todas las humanas contradicciones.

La potencialidad mitológica del mar fue vista por Unamuno durante los meses que permaneció en la isla--casi diez meses, entre marzo y diciembre de 1924--, pero no desplegó todas sus posibilidades literarias hasta que lo convierte en drama con el título de *Tulio Montalbán y Julio Macedo* en 1927, aunque en la edición definitiva, tres años posterior, va a quedar con el título *Sombras de sueño* (1930), sin duda mucho más alusivo al mensaje que en la misma quiere transmitirnos el autor.

La acción se desarrolla en una isla y, aunque Unamuno no dice que es Fuerteventura, el saber que en ella tuvo lugar su única experiencia de isleño, nos obliga a pensar que fue la permanencia en ella lo que le inspiró el argumento. Muy resumido, sabemos que éste consiste en la llegada a esa isla casi desierta de un personaje histórico, famoso por sus hazañas, llamado Tulio Montalbán, el cual harto de historia y de renombre, se cambia el nombre por el de Julio Macedo y marcha a ese lugar alejado del mundo, deseoso de volver a ser hombre sin más, es decir, hombre sin historia. En la isla se enamora de una muchacha, Elvira, con la que pretende realizar su sueño de hombre que, olvidado ya de la historia, recupera su humanidad y quizá su eternidad--la del amor eterno--, pero aquella mujer rechaza reiteradamente sus pretensiones, pues--siendo ávida lectora de libros de historia--se halla enamorada de Tulio Montalbán, cuya biografía sabe de memoria al haber sido lectura suya habitual y continua en un ejemplar de la misma que se conservaba en la biblioteca de su padre, aficionado también a la historia.

El protagonista del drama no es, sin embargo, ninguno de estos personajes, sino el Mar, que aparece como tal en el elenco de los mismos al principio de la obra y está omnipresente en el transcurso de la acción, bien con el sonido de fondo de un continuo oleaje o como tema de conversación entre los actores. Para Elvira, enamorada de un personaje histórico, el mar, superficie incitante de aventuras y proezas, es la historia; para Julio Macedo, deseoso de olvidar su historia personal, el mar es la contrahistoria. Como personaje sin historia, recién nacido del la mar, suscita el interés de Elvira, que quiere conocer algo de su pasado. Acosado por las preguntas de ella, confiesa que él mató a Tulio Montalbán. "Si-- dice--, en aquella noche trágica, junto al río más sagrado de mi patria, creía haber dado muerte a Tulio Montalbán, al de la historia, para poder vivir fuera de ella, sin patria alguna, desterrado en todas partes, peregrino y vabagundo, como un hombre oscuro, sin nombre y sin pasado. Hice jurar a mis fieles soldados que guardarían el secreto de mi desaparición haciendo creer en mi muerte y entierro, y huí ..."⁷

Por eso su anhelo es--como el de un famoso rey--"poder de cuando en cuando retirarse a un rincón remoto, acaso a una choza de pastor serrano y encontrar allí una pobre pastora que le quiera sin saber quién es, sin saber que es rey, ignorando que haya reyes en el mundo".⁸

Cuando comprueba que la Elvira encontrada en la isla no le va a ayudar a ello, recuerda a su esposa del mismo nombre--muerta prematuramente, cuando Tulio Montalbán no era aún personaje conocido--y la evoca con nostálgico sentimiento de culpa, reprochándole a la otra su amor: "Cuando tú--le dice--me hablas de tu amor parece que recitas, parece una lección bien aprendida...Ella no me habló de su amor nunca..., ella me envolvía, contra su pecho, con su silencio... Y aquel silencio era verdad, y tu voz es mentira... Era ella como la mar y como la mar vivió, sin conocerse, en niñez eterna... Ni sé si aprendió a leer... Y apenas si hablaba..., balbucía... Era verdad, y tú, mentira..." Y a continuación a la primitiva esposa: "¡Ah mi Elvira, ya sé dónde estás! Perdóname por haberte confundido. Tú, tú supiste santificar mi oscuridad con tu aliento..., en tu regazo, en tus brazos, hallé un claustro materno... ¡Tú, mi Elvira, que ni apenas sabías leer, leías en mis ojos, Elvira mía!"⁹

El conflicto, pues, que vino a resolver en la isla, cambiándose de nombre e intentando hundir su pasado en el olvido, no ofrece solución, pues la indiscreta curiosidad de la Elvira ahora encontrada le obliga a revelar su secreto. Cuando ella le recrimina no habérselo desvelado antes, él responde: "¿Para qué? ¿Para que te hubieras rendido a Tulio Montalbán, que venía buscando olvido, silencio, oscuridad y aislamiento y lo hubieras arrastrado otra vez a la historia? No, no ..."¹⁰, concluye horrorizado.

En la lucha entre el personaje histórico y el intrahistórico, el que está más allá de la historia, ha vencido el primero, invirtiendo los términos de lo que habitualmente tenemos por realidad, y así dice: "Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y éstos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo y original. No era sino el apego animal a la vida, y una vaga esperanza. Pero ahora..., ¡ahora sí que sabré acabar con el personaje!"¹¹

Está ya pensando en el suicidio, que, efectivamente, realizará un poco después, frente a la mar. Los testigos--Elvira y su padre--quedan espantados de constatar el final a que conduce un exceso de culto a la historia; deciden quemar los libros de la biblioteca, los cuadros de los ilustres antepasados... "¡Hay que quemarlo todo..., todo! --dice el padre--. ¡Acaso habría que quemar la isla! ¡Que resucite el volcán! ¡Quemarlo todo..., todo... todo! ¡Quemar la historia! ¡Quemarlo todo!". Pero la hija, repentinamente convertida, dice: "¡Menos la mar, padre! ¡Mírala ¡Comi si no hubiese pasado nada! ¡Como si no hubiese historia! ¡Mírala!. Mientras haya mar no habrá aislamiento... ¿Y no sería mejor echar ese hombre a la mar, de donde vino?"¹²

Efectivamente, el mar va a ser la solución de todos los problemas que ha ido engendrando la historia, porque en él--como ejemplar "coincidentia oppositorum"--todos los problemas desaparecen. A esa conclusión nos ha ido preparando Unamuno, mediante un magistral juego simbólico--que en él tenía mucho de catarsis personal--, donde el problema de la personalidad--que era el suyo--queda resuelto. Así aparece reiteradamente el tema de la vuelta a la niñez, con las correspondientes fantasías de claustro materno; por ejemplo, en este diálogo entre Elvira y Macedo:

- ¿Es que le gustaría volver a la niñez?
- ¿A la niñez? ¡Más allá, mucho más allá!
- ¿Cómo más allá?
- ¡Sí, más allá de la niñez, más allá del nacimiento!
- ¡No lo comprendo!
- Sí, me gustaría volver al seno materno, a su oscuridad y su silencio y su quietud ...
- ¡Diga, pues, que a la muerte!
- No, a la muerte, no; eso no es la muerte. Me gustaría "des-nacer", no morir...¹³

Una referencia al claustro materno vimos que apareció antes, cuando se refería a la primera Elvira, a la que evoca también en estos términos: "Mi pobre Elvira sólo anhelaba pasar inadvertida y yo hacer de mi hogar un claustro materno y vivir en él como si no viviese".¹⁴ Es lo mismo que pretende de la nueva Elvira, la encontrada en la isla, y así lo dice: "Vine acá, a esta isla, buscando la muerte o algo peor que ella; te conocí, sentíme resucitar a nueva vida, a una vida de santo aislamiento; soñé en un hogar que hubiese de ser, te lo repito, como un claustro materno--'y bendito el fruto de tu vientre...'-, cerrado al mundo, y he vuelto a encontrarme con él..., con él..."¹⁵

En esa función simbólica del mar se unen, pues, esposa y madre, para cuya expresión se remite al significado de una concha marina. Si recordamos que su mujer se llamaba familiarmente Concha, no podemos dejar de pensar en ella cuando a la mitad del drama aparece una concha, que arrastrada por el mar a la playa, es recogida por Macedo con estas palabras: "Es una casa vacía..., vacía y sin puerta. El pobre animalito que la habitó se ha fundido con la mar donde naciera. Queda aquí en la arena, su casa, o mejor este cadáver de casa...".¹⁶ Cuando los personajes se marchan de la playa, Macedo se guarda la concha en un bolsillo, lo que produce la extrañeza de Elvira:

--Qué, ¿se la guarda?
--Es mi amuleto ya.¹⁷

En efecto, la concha--protagonista como el mar del drama--aparece otra vez al final, cuando decidido ya el desenlace, Macedo saca la concha de su bolsillo y se la entrega a Elvira; cuando aquél se marcha, ella se queda mirándola y dice: "Vacía, vacía, vacía..., sin puerta ya...; y se hará arena sobre la que deshojará el mar sus olas".¹⁸

La entrega de la concha a Elvira tiene el mismo significado que la entrega que le hizo momentos antes del libro de su biografía de conquistador famoso: la *Historia de Tulio Montalbán*, que no se le caía de las manos a Elvira. En la discusión entre Macedo y ella, el primero tira el libro al suelo, pero cuando ya ha revelado su secreto, descubriéndole a Elvira que Tulio Montalbán y Julio Macedo son la misma persona lo recoge y se lo entrega con estas palabras: "¡Toma mi cadáver!". Es la expresión definitiva de un fracaso: la imposibilidad de olvidar al personaje histórico que fue Tulio Montalbán y reconvertirlo en el personaje de carne y hueso que podía haber sido Julio Macedo. El suicidio está decidido, pero con él la evidencia también del triunfo del mar. El uso mitológico que del mismo ha hecho Unamuno está asegurado. El Mar, la otra cara de la Naturaleza, que es máximo reflejo de Dios en la tierra, es a su vez Madre y Esposa, caminos por el que recuperamos la otra orilla--la anterior al nacimiento--, haciendo posible el eterno anhelo unamuniano de "no morir". Esto requiere la invención de un neologismo: *enmararse*, es decir, hundirse en el mar fundiéndonos con el Todo universal.¹⁹

Notas

1. C. Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, París, 1962; trad. esp., *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1970.
2. Las citas se realizan por la edición de *Poetas completas*, 3 vols. (Madrid, 1987-1988), realizada por Ana Suárez Miramón. El libro *De Fuerteventura a París*, está incluido en el tomo II; al indicar el soneto en números romanos no añadimos la página correspondiente, que puede ser fácilmente localizada por el lector.
3. Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*; introducción y notas de Paul R. Olson, Madrid, 1977; pág. 59.
4. *Poetas completas*, ed. cit., págs. 325-326.
5. *Ibid.*, pág. 294.
6. José Luis Abellán, *Miguel de Unamuno a la luz de la Psicología*, Madrid, 1964.
7. Las citas de *Sombras de sueño* se dan por la edición de *Obras completas*, tomo XII (Afrodisio Aguado, Madrid, 1958); pág. 788.
8. *Ibid.*, pág. 776.
9. *Ibid.*, págs. 792-793.
10. *Ibid.*, pág. 791.

11. *Ibid.*, pág. 789.
12. *Ibid.*, pág. 798.
13. *Ibid.*, pág. 755.
14. *Ibid.*, pág. 790.
15. *Ibid.*, pág. 793.
16. *Ibid.*, pág. 761.
17. *Ibid.*, pág. 762-763.
18. *Ibid.*, pág. 797.
19. *Ibid.*, pág. 784.

La Presencia del Mar en Dos Cantigas de Amigo

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

El mar, con su sentido e imagen de permanencia y cambio, ha sido desde la antigüedad motivo de reflexión filosófica e inspiración artística. Algunos de los presocráticos lo vieron como el origen de la vida; la mitología le reconoce misterio y poder, sus dioses y diosas tienen el privilegio de alterar el destino de los hombres. El cristianismo también hizo sus concesiones; y si bien es cierto que no existen deidades marinas con sus respectivos séquitos de poderes benéficos o maléficos, sí han proliferado diversas advocaciones marianas--sirvan de ejemplo Nuestra Señora del Mar, la Virgen del Carmen, entre otras--así como otros santos protectores. Al amparo de ellos, el hombre podrá surcar los mares y sortear los peligros sin temor a sucumbir en las profundidades del impredecible reino marino.

Resulta interesante constatar como tanto en el mundo pagano como en el cristiano se asocia al mar con fuerza, energía y fecundidad; por lo tanto, el hombre debe procurar mantener con éste un buen entendimiento. La visión del mar como fuente de vida, como parte de la madre naturaleza aparece en numerosos textos literarios; su presencia callada o activa, a tono con la sensibilidad clásica o romántica, es testigo y a veces confidente del amor o desamor, de las glorias o miserias humanas.

En ocasiones, la figura del mar dejará de ser un mero fondo pictórico y se convertirá en un recurso lingüístico del poeta para lograr una mejor expresión de sus sentimientos más ocultos, que acceden a la conciencia por vía de la imagen y en ella cobran sentido; sobre esto afirma con gran intuición Octavio Paz: "El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras". La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa.¹ Así, por un lado, el mar puede ser espacio geográfico, expectador activo o pasivo; por otro, proyección de la conciencia poética y muestra de un lenguaje propio y sin referente convencional. Desde esta doble perspectiva intentaremos acercarnos a dos privilegiados textos medievales: dos *cantigas de amigo*, de los juglares Meendinho y Martín Codax, cuya producción poética data del siglo XIII.

Las *cantigas de amigo* son la muestra lírica más original de la literatura galaico-portuguesa, y una de las grandes aportaciones a la literatura romance. En estas canciones - quejas de amor- la joven enamorada se dirige a sus amigas, su madre, sus hermanas o a la naturaleza -el mar en particular- y les confía sus penas ante la ausencia u olvido del amado, el amigo; o también comparte con ellos la alegría de un posible encuentro.

Estudiosos del tema están de acuerdo en afirmar que las frecuentes referencias al mar, al agua, al río o a la fuente forman parte del espacio geográfico de las *cantigas*. Con el nombre de *mariñas* o *barcarolas* se conocen estas composiciones, en las cuales la cuita amorosa se enmarca dentro de un contexto marino. Xosé Ramón Pena las define de la siguiente manera:

Constituen un grupo importante dentro da tradición da cantiga de amigo. Vemos nelas unha paisaxe que se apresenta amiudo localizada dunha maneira precisa -aínda que a descrición sexa comun para os diferentes lugares, apenas diferenciados pola presenza do topónimo concreto. As escenas que referen son variadas: nalgunha ocasión, a doncela namorada pregunta ao mar polo amigo ausente; demanda novas del ou da probabilidade dun pronto regreso. Outras veces coñecemos o feito de estar o amigo ausente por motivos militares -ir en *cas de-el rei*-. Tamén coñecemos, finalmente, o rito máxico no que a namorada feliz convida ás súas amigas ao baño nas ondas.²

Giuseppe Tavani, al establecer diferencias entre la *cantiga de amor* y la *cantiga de amigo*, dice así:

A diferencia do poeta da *cantiga d'amor*, que instaura un careo verbal case exclusivo coa *senhor*, a muller da *cantiga d'amigo* entra directa ou indirectamente en contacto non só co amigo senón tamén con outros personaxes -elementos da natureza (o mar, o río, as árbores, a fonte, o monte, a ermida, ou mesmo os paxaros, o cervo, o papagaio) ou seres humanos (a nai, as amigas confidentes) -...

... Tamén aparece bastante difundida a ambientación mariña, que así e todo se realiza a través dunha serie léxica moito máis limitada cá outra: o mar en canto superficie navegable (*mar, mar-ler*) e as embarcacións que o sucen (*barcas, barcas novas, remar o barco, armar o barco*), o mar visto desde terra (*ribeiras do mar, torres sobe-lo mar*), o mar como espello do estado de ánimo da protagonista e polo tanto revoltado (*mar salido, mar levado, ondas (grandes) do mar*)...³

Carlos Alvar y Vicente Beltrán reafirman la presencia del mar en estas composiciones; más aún, señalan la singularidad que esto representa: "El mar es elemento original de esta escuela, con pocos y discutidos precedentes en Provenza. De su uso, muy amplio, en la ambientación amorosa salieron auténticas evocaciones líricas... o visiones realistas..."⁴ Beltrán, con indudable percepción simbólica y psicológica, apunta: "Más extendida fue la cita junto al mar, la fuente o el río, pero siempre junto al agua, símbolo universal de lo femenino y de la fecundidad".⁵

Detengámonos ahora a comprobar esa presencia marina en los textos arriba mencionados. Del juglar Meendinho apenas existen datos, salvo que su *cantiga* data de la mitad del siglo XIII y que ocupa un lugar muy destacado dentro de la lírica de los *Cancioneros*. A juzgar por lectura de la misma, es posible que el juglar fuera de Vigo o sus alrededores. Veamos a continuación la *cantiga*:

Sedia-m'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar,
cercaron- mi as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, que grandes son,
non ei i barqueiro, nen remador:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas do alto mar,
non ei i barqueiro, nen sei remar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa mo mar maior:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen sei remar
morrerei fremosa no alto mar:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

En una islita dentro de la ría de Vigo se encuentra la ermita de San Simón, allí una joven espera a su amigo. La marea sube, las olas crecen, no entiende ni de barcas ni de remos; cree que no podrá regresar. Teme por su vida, pero no olvida a su amado, lo espera, aún a costa de su propia seguridad; no existe el reproche, tan sólo el lamento ante la posibilidad de morir joven y hermosa. Alexandre Pinheiro Torres llama a esta composición: "poema de desespero".⁷

Una primera lectura del texto nos presenta al mar como figura importante y vida propia, el único testigo de la espera amorosa. Las olas van subiendo; al ser una isla, la van cercando, y la joven, que allí aguarda a su enamorado, queda también cercada, sin posibilidad de salvación: su amado no acudirá en su ayuda. El ritmo del poema-determinado por el paralelismo y el *leixaprén* - sigue una suave gradación ascendente, siempre matizada por la repetición de: *eu atendend'o meu amigo*; la musicalidad de la *cantiga* marca el movimiento de las olas. Sobre el acierto de este aspecto formal, comenta Tavani:

...o movemento ascendente dos seis dísticos paralelísticos traduce o do mar que enche arredor da moza en agarda do seu amigo, e simboliza tamén a *coita d'amor* que está a anegala; obra maxistral dunha grande, aínda que descoñecida, personalidade poética, unha das manifestacións estéticas e formais máis importantes do xénero *de amigo* (e mesmo de toda a produción lírica galego-portuguesa), e o caso máis singular de pervivencia dun único texto dunha obra probablemente máis extensa e posiblemente toda de excelente nivel artístico;...⁸

Una segunda lectura, encaminada a establecer a relación entre o mundo psíquico do poeta e o sistema simbólico do texto, nos obriga a profundizar en a relación *amor-mar*, establecida desde o comezo. A pasión amorosa resulta ser avasalladora e ciega, pode atraer a desgracia: *morrerei fremosa no alto mar*. Este mar gallego é tamén para a enamorada poderosa e amenazante, como o tierno y, a la vez, fatal sentimento que domina a razón e non lle permite ver o perigo al que se expone si permanece en a ermita de San Simón. El binomio *amor-mar* precipitará a catástrofe: a la tragedia interna -la ausencia, quizá el desamor- corresponde su contraparte externa -el mar, que crece y puede provocar la destrucción-.

Es conveniente observar que ya en la primera estrofa el poeta marca la pauta al establecer los dos planos poéticos: el de la realidad geográfica -el mar y sus olas, que grandes son- y el de la realidad interior -el amor, que espera. Este esquema simbólico se repite a lo largo de la composición. Sin duda un acierto este de combinar los dos niveles poéticos, pero dejando claro el espacio que pertenece a cada uno; proceso viable dentro del ámbito poético, gracias al carácter autónomo y polisémico que adquiere el lenguaje.

Xosé Ramón Pena establece unas interesantes relaciones entre las *cantigas de amor* y las *cantigas de amigo*, para ilustrar su teoría analiza la *cantiga* de Meendinho; citamos a continuación la parte que, en cierta manera, refrenda nuestra interpretación:

Se lle botamos unha simple olladas á famosa cantiga de Meendinho *Sedia-m'eu na ermida de San Simmion*, axiña comprobaremos que unha correcta lectura do texto non pode ficar na mera visión dunha doncela namorada que vai procurar o seu amigo "na ermida ant'o altar" e que se ve cercada polas ondas do "mar maior." Para quen coñeza San Simón, na ría de Redondela, resulta ben ás claras que estamos lonxe dun mar embravecido, con marullada, capaz de pór medo sequer a unha fráxil doncela. A illa de San Simón apenas si está separada de terra firme, podendo achegar-se a ela, a pé enxoiro, calquer persoa durante a baixa-mar.

Estamos polo tanto diante dun simbolismo evidente. O "mar maior" que cerca á amiga, non é o mar de todos coñecido. A doncela namorada fala-nos doutro mar "maior", do mar da ausencia, do mar entendido como unha inmensidade que a afasta do seus desexos, do seu amado.

E nese mar que a cerca, que a arreda do que ela máis ama, vai perecer, consumida na espera, na angústia. O "mar maior" é así o océano de indiferencia do amado, o océano do Amor non correspondido.⁹

Finalizamos el análisis con un sabio juicio de Francisco Luis Bernárdez, en torno a la calidad estética de esta *cantiga*:

...El sentimiento del mar y el del amor ausente (que desde el principio fueron dos de los elementos predominantes de la poesía gallegoportuguesa) se confunden melancólicamente en estos dulcísimos versos para ofrecer una pieza de mágica sugestión rítmica y de profunda entonación sentimental.¹⁰

Martín Codax, juglar del siglo XIII y muy posible de Vigo, fue autor de siete *cantigas de amigo*, de las cuales también se conserva la música; lo que se debe al descubrimiento realizado por Pedro Vindel en 1915, de lo que se conoce como el "pergamino Vindel." Para Ferreira de Cunha: "O pergaminho, que veio a receber o nome do seu feliz descobridor, apresentava não só a singularidade de ter conservado a música de seis das sete cantigas - caso único no trovadorismo galego-português de carácter profano- ..." ¹¹ La obra de Martín Codax ha tenido un reconocimiento universal por su indudable valor lírico y musical. El mar de Vigo aparece en la *cantiga* seleccionada no sólo como mera localización, sino también como recurso poético.

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus, se verá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ey gran coydado?
*E ay Deus, se verá cedo!*¹²

Al acercarnos a esta *cantiga* es preciso recordar que forma parte de un estructurado conjunto de siete; la queja amorosa en boca de la doncella enamorada, la ausencia del amado y la presencia del mar están presentes. Manuel Pedro Ferreira confirma esa unidad:

A unidade intrínseca do cancionero codaxiano é especialmente evidente nas primeiras seis cantigas: todas elas presentan rima breve; todas usan o par *amigo/amado*; todas facen alusão a Vigo; os poemas sao formados alternativamente de quatro estrofes (cantigas I, III e V) ou de seis (cantigas II, IV e VI); no que respeita á variación paralelística, usan alternativamente a sinonímia (cantigas I, III e V) ou a sinónfía mais a transposição (cantigas II, IV e VI); optam alternativamente por referir o *mar* e as *ondas* (cantigas I, III e V) ou por não facer tal referência (cantigas II, IV e VI). A sétima cantiga, de rima longa e somente duas estrofes, não faz menção a Vigo nem ao *mar*: só ás *ondas* ...Ora, segundo os tratados de retórica medievais, o discurso

deveria ser ordenado segundo um esquema fixo de quatro partes, ... A cantiga inicial - "Ondas da ria de Vigo..." Introduce-nos na situaçao amorosa, típica da cantiga d'amigo, que constituirá o horizonte dos poemas subsequentes: ausência do namorado, ansia da namorada, ansia que só as ondas, tendo levado o *amigo*, poderao diluir...¹³

La doncella enamorada invoca al mar y pregunta por su amado. En la segunda estrofa la sinonimia reitera la pregunta. El uso del *leixapren* en la tercera estrofa pone de relieve el doble plano externo e interno, expuesto desde el comienzo del poema: "Ondas do mar de Vigo/se vistes meu amigo?" El recurso de la *repetición* en el tercer verso de cada estrofa recalca la importancia del mundo afectivo, vinculado aquí con el ambiente marino.

El mar ha sido imagen recurrente en la lírica galaico-portuguesa, y este poema es un ejemplo más de ello.¹⁴ Sin embargo, esto no impide observar de nuevo la relación *amor-mar*, que se extiende a la dualidad *ondas-amado*. Como las olas del mar agitado, el amado es huidizo, viene y va; paradójicamente sólo las ondas, que quizá se lo han llevado o saben dónde está,¹⁵ pueden devolver el bien de su presencia. En cierta forma, la figura del mar podría verse también como un efecto de desplazamiento: la fuerte tensión emotiva - provocada por la ausencia- desplaza el sentimiento de pérdida del objeto amado hacia otro objeto sustitutivo, en este caso el mar. La esquiva condición marina, su perpetuo movimiento, el juego cíclico de acercarse y alejarse, recuerdan demasiado la trayectoria de la pasión amorosa. Quizá sea este recurso una posible vía de comunicación ideal entre los enamorados.

Sin duda los juglares y trovadores galaico-portugueses supieron de la fuerza emotiva y el contenido simbólico del agua, el mar y sus mitos; la lírica de la época así lo atestigua. La presencia de la antigüedad clásica se hacía sentir, ya que, de acuerdo con la mitología griega, Afrodita, diosa del amor y la Belleza, nació de la espuma del mar.

Notas

1. Octavio Paz, "El Poema" en *El arco y la lira*, p. 109-110.
2. Xosé Ramón Pena, *Literatura Galega Medieval*, p. 180.
3. Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, p. 135, 149.
4. Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, p. 26.
5. Vicente Beltrán, *Canción de mujer, Canción de amigo*, p. 15.
6. Meendinho, "Cantiga de amigo" en *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, p. 335-336.
7. Alexandre Pinheiro Torres, *Antología da poesía trovadoresca galego-portuguesa*, p. 352.
8. Giuseppe Tavani. *Op.cit.*, p. 306.
9. Xosé Ramón Pena, *Op.cit.*, p. 162.

10. Francisco Luis Bernárdez, *Florilegio del Cancionero Vaticano*, p. 23.
11. Celso Ferreira da Cunha, Prefácio a *O som de Martín Codax*, p. IX.
12. Martín Codax, "Cantiga de amigo" en *Canción de mujer, Canción de amigo*, p. 83.
13. Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martín Codax*, p. 179.
14. Sobre este tema, véanse los siguientes trabajos: Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Op.cit.*; Giuseppe Tavani, *Op.cit.*; Manuel Pedro Ferreira, *Op.cit.*; Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*; entre otros.
15. Sobre este punto, véase el final de la cita no. 13.

Bibliografía

- Alvar, Carlos y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Selección, estudio y notas, Madrid, Ed. Alhambra, 1985, 451 p.
- Beltrán, Vicente, *Cantiga de mujer, cantiga de amigo*, Traducción, edición y notas, Barcelona, Ed. Promociones y publicaciones universitarias, 1987, 110 p.
- Bernárdez, Francisco Luis, *Florilegio del Cancionero Vaticano*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1952, 147 p.
- Codax, Martín, "Cantiga de amigo" en *Cantiga de mujer, cantiga de amigo*, de Vicente Beltrán.
- Ferreira, Manuel Pedro, *O som de Martín Codax*, Prefácio de Celso Ferreira da Cunha, Lisboa, ed. Unisys, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, 221 p.
- Meendinho, "Cantiga de amigo" en *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, de Carlos Alvar y Vicente Beltrán.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, 5 ed., Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1962, 252 p.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 2 ed., México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1982, 305 p.
- Pena, Xosé Ramón, *Literatura Galega Medieval*, Barcelona, Ed. Sotelo Blanco, 1986, 432 p.
- Pichel, Antonio, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trovadoresca galego-portuguesa*, La Coruña, Ed. Diputación Provincial, 1987, 307 p.
- Pinheiro Torres, Alexandre, *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa*, Introducción, notas, paráfrasis y glosario, Porto, Ed. Lello & Irmão, 1977, 556 p.
- Tavani, Giuseppe, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Traducción de Rosario Alvarez Blanco y Henrique Monteagudo, Vigo, Ed. Galaxia, 1986, 329 p.

**El mar: espacio poético y espacio vital en
El Libro de las Apologías de Evaristo Ribera Chevremont**

Ya yo no soy; mi canto, sobrevíveme.
Unamuno

**Maria-Teresa Bertelloni
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez**

El hombre-poeta se mueve según valores al mismo tiempo propios y universales y va construyendo un mundo que, revelando el suyo, pertenece a todos aquellos que se leen y se encuentran en su poesía. Es el milagro de la poesía, hemos afirmado en otro escrito,¹ el transformar lo vivido de forma única e intransferible en punto de encuentro con el otro, los otros.

Ese punto de encuentro es la palabra, como afirma Gusdorf: "El hombre habla el mundo, pero no habla *al* mundo, o si llega a dirigirse al mundo es porque el mundo ha revestido para él la nueva figura de un *alter ego*; se ha personificado para convertirse en el otro, el que responde en el diálogo..."²

Ese otro es metafísicamente relevante puesto que sin él no se da tampoco el yo o, como sigue diciendo Gusdorf: "El otro es para cada uno condición de existencia en lo intelectual y material".³

Ahora bien, si esto es válido para la palabra en general, lo es, de forma esencial, para la palabra poética. De hecho la palabra poética es el lugar de encuentro de todos los posibles otros con el yo poético. No existe para el discurso poético la limitación temporal y espacial de la "cháchara" cotidiana.

Como dice poéticamente Mario Luzi, el último de los herméticos italianos, en su libro *Discorso Naturale*: "Mas tal vez se puede decir como hipótesis que el tiempo de la poesía, el tiempo de la lengua de la poesía, es un tiempo en el que se inciden sin tiempo las cosas que siempre han acaecido..."⁴

Lo que vale para el tiempo vale para el espacio ya que ambos, sin perder su propia posición histórica y geográfica, son transformados por mediación de la palabra poética en las coordenadas metafísicas del hombre en todos los tiempos y en cualquier lugar.

Cada escritor, sin embargo, privilegia un espacio particular y lo constituye en horizonte de su existencia. Hay así escritores solares y escritores nocturnos, según la elección del espacio, como hay hombres que afirman la vida y otros que sólo viven una muerte prolongada y bucean en la soledad y en la noche.

En el límite de la nocturnidad, con toda su carga de dolor universal, se inscribe Kafka, cuyo espacio deseado, según nos dice P. Citati en su famosa biografía, era "un sótano"⁵ donde la única presencia viva fuese el "Extranjero" con sus diferentes nombres - Josef K., K., Gregorio Samsa o Kafka mismo - pero siempre escarabajo solitario listo para ser destruido o para sacrificarse por la humanidad entera.

En el otro extremo los poetas solares aman la naturaleza, necesitan su belleza, su inmensidad y su vida incesante.

Evaristo Ribera Chevremont es del grupo de estos últimos porque hay en él una profunda fe que lo liga a la vida, a la patria y a Dios. Todos los otros temas que aparecen en su obra poética y narrativa son manifestaciones de los tres principales.

Por esta razón su espacio privilegiado es el mar, espacio que le fue dado al nacer y que, en su aparente infinitud, se constituyó para el poeta no solamente en el horizonte de todas sus posibilidades sino también en el símbolo, igualmente privilegiado, de aquel Uno primigenio, cuya nostalgia palpita en el corazón de todos los seres humanos, incluso de aquéllos - y tal vez más- a quienes los dioses han condenado al vacío abismal de su propia soledad.

El mar es un espacio en apariencia sin fronteras en el que impera, a los ojos del hombre, no el paso del tiempo sino la duración. Al mismo tiempo se convierte en el horizonte existencial del poeta marino. Es lo que Bachelard llama "espace heureux"⁶ porque es un espacio al que se ligan, entre otros, "valores imaginados... El espacio tomado por la imaginación no puede quedar indiferente abandonado a la medida y a la reflexión del agrimensor. Es espacio vivido".⁷ Más es también espacio presentido por una intensa nostalgia metafísica que hace del mar el símbolo de todos los mundos anhelados.

Dice Ribera Chevremont:

De mundos que son mundos en lo ignoto
-mundos de condición impenetrable-,
chispas de luz provienen, y son nuncio.
Nuncio de poderosas entidades.

*El libro de las Apologías*⁸ contiene un poema titulado "Apologías del mar" que parece un fresco, porque cada parte, que es también un poema con su título, adquiere sentido total en el conjunto. Es como un poema sinfónico.

He analizado el ser isleño de Evaristo Ribera Chevremont en un trabajo reciente y vuelvo a estudiarlo porque dicho ser de animal marino es uno de los temas reiterados en su poesía ya que representa uno de "los elementos fundamentales que encontramos en la vivencia chevremontiana como estructura profunda de su poesía".⁹

Esto explica no sólo la presencia constante del mar - y de sus equivalentes - en la obra de Ribera Chevremont, sino también la inexistencia de la ambivalencia en la percepción del mar que podemos encontrar en muchos escritores isleños o de las costas. Me refiero a la bipolaridad del elemento agua que apunta hacia el conflicto dialéctico vida-muerte y a la doble dimensión del mar: calma-tempestad. De la primera sale la vida con su enorme abanico de posibilidades y de la segunda la devastación y la muerte. Sin embargo en Ribera Chevremont, aun cuando el dolor es parte de su canto al mar como en "Mar de dolor y sangre":

En el mar hay cadenas
de carne y hueso. Carne
en desgarrones. Huesos fracturados.

siempre es superado por el canto poético que vence toda ambivalencia, todo contraste:

Mar y canto son uno
en el secreto: luz de oleaje
y luz del alma, por amor, se ayuntan.
Se cumplen las ocultas unidades.
No impiden las cadenas
que el canto, cuando es canto, se levante
y por su acento - solo acento - esponga
la armonía del cósmico engranaje.

El mar deja así de ser el abismo sin fondo que acecha amenazante a quien lo ama y se transforma en la imagen del Eterno:

en el mar está el bien. En las tinieblas
hay luz. Luz en la luz. La luz del Padre
Creador de los mundos. Surge el canto.

La voz del poeta encuentra en el mar su origen, su tono, su registro. Su cifra es la clave del misterio, una clave lingüística que, intrínsecamente, manifiesta un "alejamiento del fondo de la vida".¹⁰

En efecto, todo acto dirigido a aprehender lo inefable se traduce, en su revelación hablada o escrita, en una degradación de la visión primigenia, pre-predicativa, en la que, de alguna forma, el misterio se entrega al iniciado.

Transformar esa visión en palabras es inscribirse en el discurso, aunque se trate de un discurso tan particular como el de la poesía. Y sin ninguna duda la más alta poesía, la que queda cerca de la visión, es la que logra hacer de la palabra un velo transparente para que el lector pueda, en total compenetración, asomarse al abismo.

En un poeta como Evaristo Ribera Chevremont, hombre de profunda fe vivida, este problema esencial del decir poético se resuelve a través de un canto amplio, generoso, descriptivo, pero no prosaico. Su entrega pide palabras porque el dolor de vivir no predomina sobre la certeza de la vida como don divino. Por ello también el mar es el símbolo privilegiado. Siempre igual a sí mismo como lo Eterno. Inabarcable. Lleno de esplendor y de belleza:

Capturé la belleza de su imagen
y su imagen fue un sueño en la belleza.

El mar se presenta como la concreción del sueño poético de Ribera Chevremont y, como todo sueño poético, es estético, puesto que la poesía o es instauración de belleza o no es poesía.

Es esa la meta de una palabra que permite, si no olvidar, sublimar las miserias cotidianas y el dolor en la identidad del yo y el Todo. Por ello el mar:

mantenía mi sueño en la belleza.

porque en la contemplación del mar el poeta penetra, intuitivamente, en el misterio.

Los poemas de estas apologías tienen una enorme carga filosófica que me atrevería a llamar metafísica, y esta dimensión se expresa en una especie de panteísmo poético - que no religioso - en que el yo poético encarna la voz del Todo.

Esta intuita y vivida unidad en la que participa incluso la arquitectura - otra creación que intenta atrapar la forma perfecta - anima el compromiso vital y estético de Ribera Chevremont y reclama largos poemas en los que los versos son variaciones de un discurso en el cual el elemento noético ha sido absorbido por la palabra poética. Hablo de elemento noético porque es evidente en estos poemas el fluir del pensamiento en la interioridad de la visión:

Cuando la luz en lo infinito es índice
y se hace albor en su señalamiento
del día, y de los grises brotan blancos,
crece en su movimiento
el mar. Choca la clave de las cosas.

El encabalgamiento sustrae el sujeto - el mar - del movimiento al movimiento mismo en el preciso momento en que lo afirma, porque el poeta capta la unidad en lo múltiple y lo inmutable en lo variable.

Un eco lejano de Heráclito aparece en el poema "Mar, cabalística medalla":

Es tu anverso la forma que se rinde.
Tu reverso es la esencia que se escapa.
Muerte y vida se integran en lo grande.
Muerte y vida en lo grande se desmandan.

Podría el poeta afirmar con las palabras del sabio:

Para quien no me escucha a mí, sino
a la expresión, es sabiduría reconocer
que todas las cosas son una sola.¹¹

en el espejo de Dionisio, se fragmenta en la pluralidad para volver a sí misma cíclicamente:

No hay otro mar. La música
que se dice corona
de infinito en su escala
de mundos, del mar brota.
Es la lengua del mar, única lengua
en unidad de cíclicas punzadas.

El encabalgamiento, como estilema recurrente, produce una sonoridad *in crescendo* que se traduce en un "método", una vía intuitiva que lleva al lector hacia el centro profundo del que brota el mundo poético chevremontiano. Además esa vía se hace posible porque las creaciones poéticas son "eventos inaugurales que rompen la continuidad del mundo precedente y fundan uno nuevo. Estos eventos inaugurales son eventos de lenguaje, y su sede es la poesía".¹²

El lector de la poesía, que se lee en el poema y así lo recrea, llega de esta forma a lo duradero, según el famoso verso de Hölderlin:

Lo que dura, lo fundan los poetas.¹³

Aunque la visión de Hölderlin es trágica mientras la de nuestro poeta es cristiana y, por lo tanto, en ella se afirma la vida y no la muerte, a pesar de todas las angustias y los dolores, no hay duda que el poeta "pone la poesía como fundamento del mundo, de la vida, de la realidad misma".¹⁴

La poesía se revela de este modo como uno de los caminos que conducen al misterio y que del misterio vienen como la fe. En efecto, fundamentar la realidad en la poesía es traducir en palabras la intuición y la iluminación del Ser. No se trata, evidentemente, de simples palabras, aunque sean palabras simples, cotidianas, sino de vocablos que han vuelto a la función soñada y anhelada de traducir la esencia de las cosas. La poesía recrea la lengua y la hace lugar de encuentro del yo y el otro, único lugar para una comunicación que reclame la autenticidad.

Claro está que los recursos técnicos son distintos según las necesidades y el abanico de la comunicación va desde la epopeya, atravesando todos los géneros, hasta la fulguración lírica en la que toda la fuerza de sugerencia y sugestión de la lengua poética se concentra en el vocablo como en esos brevísimos poemas que parecen fragmentos y tan queridos por Salvatore Quasimodo o por Ungaretti.

La lengua chevreumontiana en estas apologías del mar es épica y lírica al mismo tiempo. Es épica porque en ella vive el espíritu de un pueblo marino e isleño con su consubstancial atadura a las vicisitudes del mar; y es lírica porque es el canto de un hombre en cuya voz única e irreplicable se reconocen todos los demás en su individualidad, también única. Es el milagro de la subjetividad universal de la poesía.

En estos poemas conviven, en el esplendor de una lengua amplia, sonora, precisa y cargada a menudo de hechizadora belleza, los temas predilectos del poeta: lo pictórico, lo patriótico, lo estético y lo metafísico y todos ellos en la palabra mar, cantada como símbolo de todos los símbolos:

El mar, que es sólo mar, es un reflejo
de otro mar. Mar que es mar del infinito;
perenne e insospechable mar. Mar. Mar sumo.
Un mar, un solo mar. Un mar divino.¹⁸

Notas

1. M.T. Bertelloni, *La subjetividad de la lengua poética*, Folia Humanística, 1984.
2. G. Gusdorf, *La palabra*, Ed. Nueva Visión, BA, 1971, pág. 43.
3. *Id. Ibid.*
4. M. Luzzi, *Discorso Naturale*, Ed. Garzanti, 1984, pág. 19.
5. P. Citati, *Kafka*, Ed. Rizzoli, 1987, pág. 26.
6. G. Bachelard, *L'espace poétique*, Ed. PUF, 4ta. ed., 1989, Introducción, pág. 17.
7. *Id. Ibid.*
8. E. Ribera Chevreumont, *El Libro de las Apologías*, Ed. Cordillera, 1976. Todas las citas poéticas de E.R.CH. que están en el texto proceden de este libro.
9. M.T. Bertelloni, *Vivencia y poesía en la obra de E.R.CH.*, Juegos Florales de Manatí, nov. 1991.
10. G. Colli, *Filosofía dell'espressione*, Ed. Adelphi, 1969, pág. 10.

11. Heráclito, *Fragmentos*, DK22B50, Hip., Ref., 9,9,I.
12. G. Vattimo, *Más allá del sujeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, pág. 69.
13. *Id.*, pág. 67.
14. G. Vigolo, *Poesie di F. Hölderlin*, Ed. Einaudi, 1963, Intr. pág. XXI.

**Between Science and Fiction:
Nature in Edgar Allan Poe's Sea Stories**

Roberta Orlandini
University of Puerto Rico
Mayagüez Campus

In the popular imagination Poe is a writer of indoor settings, burials, and obscure dungeons. We rarely think of open spaces and natural sceneries when we imagine Poe's works. Even scholars usually reduce Nature in Poe to a state of mind, as a reflection of a troubled soul or as a projection of turbulent emotions.¹

Yet it is hard to conceive of a Romantic artist not fascinated by the beauty of Nature, and Poe is no exception. I intend to show that Poe has an objective interest in Nature, that he does not use it only or merely as a metaphor of the mind. Poe's attraction to Nature shows especially in his sea stories: from terrible sea storms to dead calms, from the immensely high billows of a northerly "desert of ebony" to the milky and warm waters of the south Pole, from the terrifying vortex of the Maelström to the nourishing tropical sea, Poe displays his deep attraction to the drama of Nature through a vast array of representations of the sea.

Although contemplation of the sea can be as integral to Poe's work as it is to the work of Whitman or Conrad, his interest in it is not just aesthetic. It has a scientific component as well. The sea is always associated with scientific discovery; the three sea story narrators I examine share a desire to contribute to scientific knowledge even at the cost of their lives. This combination of a scientific attitude with aesthetic contemplation mirrors Poe's own personality where the amateur scientist coexists with the poet in a symbiotic relationship.

Within the scope of American literature, Poe shares with James Fenimore Cooper the credit for making "the sea novel serve as a vehicle for meanings of universal relevance," for, as Melville will later demonstrate magnificently in his *Moby Dick*, the sea in American fiction always works on a symbolic as well as a literal level. Several of Poe's tales and poems involve the sea thematically, and, remarkably, his only novel is devoted to a sea adventure. In these works, Poe represents the sea as an entire universe, an all-encompassing life-giving and life-taking creation, and it therefore must be considered as central to his approach to Nature.³

The maritime tales are, in the order of publication, "Manuscript Found in a Bottle" (1833), the novel *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), and "A Descent into the Maelström" (1841). These three fictions seem to point to an increasing faith in science and in the forces of rationality. While the narrator of "Ms. Found in a Bottle" dies

engulfed by a huge vortex, Pym apparently survives the chasm that opens up to receive him and his companion at the end of his sea voyage. His narrative, however, is opened. In the third story the protagonist manages to snatch his life away from the terrifying whirlpool of the Maelström. There is a clear link in the fabric of these stories between the narrator's -- or protagonist's -- fate at the end of the story and his particular scientific attitude towards the sea. Although all three narrators have a scientific inclination which is a key to their fate, thanks to his powers of observation and his outright use of rationality only the last one manages to emerge alive from an apparently desperate predicament.

Is science in Poe's nautical stories, then, the key to approaching and understanding Nature and therefore the key to human salvation for Poe? Poe is a multifaceted artist: along with the horror story writer and the master creator of Gothic effects, Poe is equally the rationalist, the amateur mathematician, and even a writer who makes fun of the Romantic excesses of the senses in his characterization of Roderick Usher. This latter side of his personality does not surface only in the so called *ratiocination stories*, such as "The Murders of the Rue Morgue," "The Mystery of Marie Roget," "The Purloined Letter," or "The Gold Bug," the latter being, according to Harry Levin, a *tour de force* of ratiocination (139). We can find it even in the most imaginative of his tales. In Dostoevski's words "even his most unbounded imagination betrays the true American," that is, the pragmatic, down-to-earth artist.⁴ As Beaver maintains, "an anonymous and penniless hoaxer, he foisted his fantastical tales upon the world. Poe's 'The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall,' however, starting from the same grotesquely exaggerated note, soars, once aloft, into a new and mathematically exacting realm."⁵

Although Poe's sonnet "To Science," composed at the age of twenty, demonstrates an apparent attitude of contempt for science in the way that it strips reality of its poetic dimension, nevertheless, Poe was always fascinated by science. In the very age of scientific discoveries, he wanted to be "the comprehensive theorist, and seer of the electromagnetic age."⁶

However, Poe rejected a certain type of science, the one that relies only on mere calculations and measurements. He ridicules such an approach to reality in "The Purloined Letter" (1845) where the parisian Chief of Police is incapable of solving a mystery and is made fun of by August Dupin for his thoroughly methodical but unimaginative and therefore worthless *modus operandi*. Instead, the sleuth Dupin offers a perfect example of the combination of logic and imagination that appears to be the ideal for Poe, himself both a poet and an amateur mathematician like the Minister D. in the story.

In the sea tales the narrators, key elements in all of Poe's narrative art, exemplify Poe's view on Nature and science. In "Ms. Found in a Bottle" the narrator is a wealthy, erudite antique dealer with a tendency to "methodize," calculate, and measure everything. He is also a sceptic whose "habits of rigid thought" and lack of imagination have cost him much criticism. His adventure at sea begins in Indonesia. Right from the start he displays his ability for "proper scientific observation:" "I watched [the cloud] attentively until sunset, when it spread all at once to the eastward and westward, girding in the horizon with a narrow strip of vapor, and looking like a long line of low beach. My notice was soon afterwards attracted by the dusky-red appearance of the moon..." (2) He also observes the "peculiar

character of the sea": "[it] was undergoing a rapid change, and the water seemed more than usually transparent. Although I could distinctly see the bottom, yet, heaving the lead, I found the ship in fifteen fathoms." (2) This first view of a transparent and easily measureable sea is at variance with the later image of an unfathomable ocean enshrouded in pitchy darkness after the beginning of the hurricane. At this point the narrator can still read the signs in the seascape and foresee the typhoon. He does try to warn the captain who, however, completely ignores him. From now on, the sea in this story is at its most nightmarish: "...terrific, beyond the wildest imagination, was the whirlpool of mountainous and foaming ocean within which we were engulfed" (3). With the sudden outbreak of the typhoon, the sea in this story makes us feel the total unpredictability of Nature's course:

As I placed my foot upon the upper step of the companion ladder, I was startled by a loud, humming noise... and before I could ascertain its meaning, I found the ship quivering to its centre. In the next instant, a wilderness of foam hurled us upon our beam-ends, and, rushing over us fore and aft, swept the entire decks from stem to stern.(3)

What is left of the ship after the first blast of the hurricane sails on, pushed by the wind, for five days. The narrator manages to keep calm; it is only "with dismay" and with "silent wonder" that he looks ahead to his inevitable death, while his companion, the old Swede, falls prey to a "superstitious terror" (4). The narrator is also irritated at not being able to calculate precisely because "the hulk flew at a rate defying computation" and at his inability to explain natural events: "Just before sinking within the turgid sea, [the sun's] central fires suddenly went out, as if hurriedly extinguished by some unaccountable power. It was a dim, silverlike rim, alone, as it rushed down the unfathomable ocean" (4). Although his descriptions of the sea are at times highly poetic (as in expressions like "a black sweltering desert of ebony," "a world of ocean," or "the swelling of the black stupendous seas"), the narrator never gives up his attempts to measure what he experiences: "at a terrific height directly above us, and upon the very verge of the precipitous descent, hovered a gigantic ship of, perhaps, four thousand tons" (5). Once on board the ghost ship, his "many observations" only allow him to know what is not, to grasp the reversal of essence: "What she *is not*, I can easily perceive -- what she *is* -- I fear it is impossible to say" (8). Near the conclusion of the journal, our narrator experiences a surge of poetic expression in his description of the ocean: "From billows a thousand times more stupendous than any I have ever seen, we glide away with the facility of arrowy sea-gull; and the colossal waters rear their heads above us like demons of the deep, but like demons confined to simple threats and forbidden to destroy ..." (9). However, the narrator immediately undercuts the richly metaphorical effect of his discourse by juxtaposing his poetical explanation with a rational one: "I am led to attribute these frequent escapes to the only natural cause which can account for such effect. -I must suppose the ship to be withing the influence of some strong current, or impetuous undertow" (9).

This calculating and rationalizing characteristic always overwhelms the narrator's poetic side. He never allows himself to experience fully the feelings aroused in him by his contemplation of the sea's drama and he constantly tries to penetrate the mystery of Nature with logical explanations for all natural phenomena. In Poe's world this type of scientist cannot survive. He will drown in the ocean's engulfing embrace.

Just like the antique dealer, the second narrator, Arthur Gordon Pym, is very eager to go on a sea voyage. However, while the narrator of the first story does not change throughout his story, we can easily trace a change in Pym. In the first part of the narrative Pym is very insecure and responds emotionally to hardships; later he becomes more self-controlled and takes on a rational, even scientific, outlook. At the start of his adventure, Pym is attracted to the seaman's life for "the suffering and despair... in an ocean unapproachable and unknown." With the boat he owns, the *Ariel*, he and his friend Augustus "were in the habits of going on some of the maddest freaks in the world" (47), for danger at sea excites Pym. Certainly, his adventure in this narrative will provide him with plenty of thrills by taking him from Nantucket, off the New England coast, to the South Pole, through widely varying seascapes.

In the first episode we find a "timid and irresolute" Pym together with his intoxicated friend in the middle of a sea storm which nearly takes their lives. With a strategy inherited from the Gothic genre, Poe stresses the emotional impact of a given event which is explained only later as the effect of a rational cause.⁷ For example, in this opening episode, shouts of warning from the crew of the *Penguin*, which is about to run over the wreck of the *Ariel*, are described as follows:

... suddenly, a loud and long scream or yell, as if from the throat of a thousand demons, seemed to pervade the atmosphere around and above the boat. Never while I live shall I forget the intense agony of terror I experienced at that moment. My hair stood erect on my head -- I felt the blood congealing in my veins -- my heart ceased utterly to beat, and without having once raised my eyes to learn the source of my alarm, I tumbled headlong upon the body of my fallen companion. (51)

Immediately afterwards, Pym undercuts his own emotional response by mentioning the perfectly natural source of the shouts: "Several men were on the lookout forward, but did not perceive our boat until it was an impossibility to avoid coming in contact -- their shouts of warning upon seeing us were what so terribly alarmed me." (52)

Once he starts off on the whaling voyage on board the *Grampus*, confined to the dark hold of the ship for much longer than he had anticipated and overpowered by terror, Pym finds it very hard to put his reason to work: "In vain I attempted to reason on the probable cause of my being thus entombed. I could summon up no connected chain of reflection, and sinking on the floor, gave way, unresistingly, to the most gloomy imaginings..." (70)

If, then, Pym portrays himself at the beginning of the plot as an imaginative and very emotional person, once he is out of the dark hold, "redeemed from the jaws of the tomb" (80), he is able to control his emotions and handle the different situations that will arise with renewed composure. It is through his imitation of a ghost that he and his friends manage to overpower the mutineers on the *Grampus*; it is he who pushes Captain Guy to hold on to his course towards the South Pole; it is he who, with Peters, manages to survive the hords of black Tsalalians and, apparently, to escape the white oceanic abyss at the end.

At the same time that he takes control of himself, Pym also grows more scientifically oriented: his ship-log style digressions (happy anticipations of Melvillean cetologies) about

seamanship, ship construction and stowage, sea animals -- the albatross, the penguin, and the petrel --, and island geography pour on the reader like tropical rain adding a realistic effect to the series of events that actually make up the novel.⁸

The function of these informative passages is not as marginal as some think.⁹ What would happen to Poe's theory of narrative economy -- as he expounds it in the "Review to Twice-Told Tales" -- if these episodes were merely superficial additions to the tale? Far from being unimportant, these digressions fill the text with a part of Nature that the scientist can observe and make sense of. The other side of Nature, the sudden hurricanes and whirlpools, cannot really be charted accurately nor probed.

After Pym and his companions beat the mutineers, they find themselves on the wreck of the *Grampus* and at the mercy of the waves as in the first episode. The ocean certainly fulfills many of Pym's dark expectations: the four companions spend many days on the verge of death by hunger, thirst, and drowning; they resort to cannibalism; again they suffer terrible thirst and hunger, and almost fall prey to the sharks. However, the tropical sea they now find themselves in is more than life-threatening; it has become life-sustaining. They draw food from it -- the turtle, the barnacles "which proved to be excellent and highly nutritious food" (158), and the crabs. Besides, once inside the Antarctic Circle the sea ceases to cause fear. As they approach the Pole, Pym and Peters probe its temperature, amazed as the sea turns more open and free from field-ice. Smooth and growingly warmer, the sea stirs Pym's desire for discovery and gives him confidence that he may reach the South Pole, thus opening "to the eyes of science" one of the great secrets of Nature.

At this point Pym's objective is clear: he feels he is on a scientific mission and he pushes the captain to pursue the southward course. When Poe wrote his novel, the South Pole craze was taking place and many theories about the still unexplored region appeared. Poe's scientific imagination was captivated by these speculations and some readers have recognized Symmes's theory of hollow and communicating poles mirrored in Pym's voyage ending down a chasm.¹⁰

The voyage proceeds to Tsalal, where the treachery of the "black savages" destroys the entire *Jane Guy* crew. Sole survivors of the slaughter, Pym and Peters attain the sea, now their only salvation from certain death, and continue their southward navigation in a canoe. In the final part of the narrative Pym's scientific outlook gives way to a different attitude. A stupor takes hold of the narrator and his companion, a "numbness" induced by the rapidly changing seascape which undergoes

a rapid change, being no longer transparent, but of a milky consistency and hue. In our immediate vicinity it was usually smooth, never so rough as to endanger the canoe -- but we were frequently surprised at perceiving, to our right and left, at different distances, sudden and extensive agitations of the surface -- these, we at length noticed, were always preceded by wild flickerings in the region of the vapor to the southward.
(236-7)

The canoe is now "under the influence of a powerful current." Overwhelmed and benumbed by the stunning spectacle the ocean has put on, Pym gives up his scientific attitude

and, pushed by the current into "the embraces of the cataract," surrenders himself to the arms of the white shrouded marine deity. By surrendering, Pym survives the fall and returns to America to give Poe his manuscript (as Poe explains in his "Note" to the story).

In "Descent into the Maelström" the sea is at its most dramatic. In this tale a very frightened narrator is told a story by an apparently old, Norwegian sailor. The setting in which the old man chooses to tell the story; a very high cliff overlooking the stormy sea where he was caught in the gigantic whirlpool of the Maelström, could hardly be more appropriate: the spectacle offered by the sea will certainly heighten the effect of his tale. Even though the narrator here is not the protagonist of the adventure at sea, his response to the setting of the story provides an introduction to the story itself. He is deeply impressed by the fury of the storm: "a wide expanse of ocean, whose waters wore so inky a hue as to bring at once to my mind the Nubian geographer's account of the Mare Tenebrarum" (73). This "dark and desolate" sea offers our narrator an unforgettable show: after a few minutes on the cliff he witnesses the formation of the Maelström, the great vortex whose wildness and beauty deeply affect him:

The edge of the whirl was represented by a broad belt of gleaming spray; but no particle of this slipped into the mouth of the terrific funnel, whose interior, as far as the eye could fathom it, was a smooth, shining, and jet-black wall of water, inclined to the horizon at an angle of some forty-five degrees, speeding dizzily round and round with a swaying and sweltering motion, and sending forth to the winds an appalling voice, half shriek, half roar, such as not even the mighty cataract of Niagara ever lifts up to Heaven. (75)

The narrator carefully contrasts his previous knowledge of this marine phenomenon with his personal experience of the North Sea's fury whose sights and sounds are far beyond any description he is acquainted with:

The ordinary accounts of this vortex had by no means prepared me for what I saw. That of Jonas Ramus, which is perhaps the most circumstantial of any, cannot impart the faintest conception either of the magnificence, or of the horror of the scene -- or of the wild bewildering sense of the novel which confounds the beholder. (75)

The account the narrator quotes at some length is *scientific* in its use of measurements and of a plain explanation of the vortex:

[there is] no other cause than the collision of waves rising and falling, at flux and reflux, against a ridge of rocks and shelves, which confines the water so that it precipitates itself like a cataract; and thus higher the flood rises, the deeper must the fall be, and the natural result of all is a whirlpool or vortex, the prodigious suction of which is sufficiently known by lesser experiments. (77)

He immediately compares it with more imaginative -- and therefore more attractive and consistent with the view -- explanations of the phenomenon: "...in the centre of the channel of the Maelström is an abyss penetrating the globe, and issuing in some very remote part"

The narrator can achieve that balance between science and imagination, between rationality and emotions, that was Poe's ideal, and he acts out that balance as both the recipient of the sea tale and the sailor interlocutor. The same combination may be found in the sailor. Betrayed by his run-down watch (a mechanical measuring device), the sailor misses the slack in the vortex and is caught in its fury exactly when a violent storm wrecks his boat. His predicament could not be less desperate. As mentioned earlier, however, he manages to escape the destructive violence of the sea by making, we might say, "proper scientific observations:" he realizes that, among the objects and debris swirling in the vortex, cylindrical bodies were "absorbed the more slowly." (86) After tying himself to a cask on the wreck, he jumps off and manages to slow down his descent until the time of the next slack in the vortex. But the sailor only regains his powers of observation -- and this is the turning point of the story -- after becoming aware of the stunning and terrifying beautiful power of the North Sea, "the world of ocean ...[which] stood like a huge writhing wall between [him] and the horizon" (82). His simple admiration for Nature makes him even think that dying in the middle of "so wonderful a manifestation of God's power ...[was] a magnificent thing." It also inspires his curiosity about the whirl itself" for he says: "I positively felt a wish to explore its depths even at the sacrifice I was going to make." (83)

Science was a crucial element in Poe's approach to Nature. However, he rejected the pedantic, methodical, or bookish outlook of science. Neither unimaginative Science nor a mere emotional response to the beauty of Nature would achieve anything. The narrators of the sea stories must strike a balance. The more they admire the drama of Nature's conflicting elements, the less we might say, she will punish them. In spite of his great admiration for science, Poe remains a Romantic at heart. As such he likes to muse on the unattainable mystery of Nature. Even though the Norwegian sailor has not reached the misty bottom of the whirlpool, he has perceived Nature's grandeur and that knowledge is sufficient.

Notes

1. Such is the case of Emilio de Grazia who maintains that Poe's sea "invites, deservedly, the naturalist's scorn" (177).
2. James Fenimore Cooper as quoted by Bert Bender, p. 20.
3. For a list of Poe's sea writings see de Grazia, p. 177.
4. Dostoevski as quoted by Beaver, "Introduction", *The Science Fiction of Edgar Allan Poe* (London: Penguin Books, 1976), p. viii.
5. *ibid.*, p. xiii.
6. *ibid.*, p. viii.
7. See Beaver's "Introduction" to Pym, p. 21.
8. Both Beaver and Lee point out that the *Narrative* is a sequence of reversals and deceptions.

9. Lee sees this rain of factual and scientific information as "mock circumstantiality" (125). According to Beaver, "the scientific, geographical, naturalist interludes... seem merely a lucid irrelevance for the most part, no longer explicating anything" (22).
10. For an explanation of this theory see Beaver's "Introduction" to *Pym*, p. 10-14.2

Works Cited

- Beaver, Harold. "Introduction." *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1976.
- _____. "Introduction." *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. London: Penguin Books, 1976.
- Bender, Bert. *Sea Brothers: The Tradition of American Sea Fiction from Moby Dick to the Present*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1987.
- De Grazia, Emilio. "Poe's Other Beautiful Woman." *Literature and the Lore of the Sea*. Patricia Ann Carlson, ed. Amsterdam: Rodopi, 1986.
- Lee, Robert A. "Impudent and ingenious fiction: Poe's The Narrative of Arthur Gordon Pym." *Edgar Allan Poe: The Design of Order*. A. Robert Lee, ed. London: Vision, 1987.
- Levin, Harry. *The Power of Blackness*. New York: Alfred A. Knopf, 1958.
- Poe, Edgar Allan. *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*. Harold Beaver, ed. London: Penguin Books, 1976.
- _____. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Harold Beaver, ed. London: Penguin Books, 1976.

**Programa de Colegio Sea Grant de la
Universidad de Puerto Rico**

Esta publicación ha sido producida por el Programa de Colegio Sea Grant de la Universidad de Puerto Rico, proyecto C/P-1, bajo la subvención número UPR-SG-04-F-158-44030 de la Oficina Nacional del Programa de Colegios Sea Grant, NOAA, Departamento de Comercio, Washington, D.C.

Preparada por el Proyecto de Comunicaciones/Publicaciones

Programa de Colegio Sea Grant
de la Universidad de Puerto Rico
UPR-RUM, P.O. Box 5000
Mayagüez, PR 00681-5000
Tel. (809) 834-4726

Publicación núm. **UPRSG-W-51**
1ra. edición, 1993

Créditos

Editoras: Maria T. Bertelloni, Ph.D. y Laura Cotte Emmanuelli
Portada: José A. Drasich
Transcripción de Texto: Maritza Más y Mariblanca Agüet
Fotollitógrafo: Guillermo Damiani González



coauspiciado por

**Programa de Colegio Sea Grant
Departamento de Humanidades, RUM-UPR
Fundación Puertorriqueña de las Humanidades
Decanato de Artes y Ciencias, RUM-UPR
Decanato Asociado de Investigaciones y Recursos Externos,
RUM-UPR**