

## “MIORITZA” LA CORDERA VIDENTE

En el año 1850, el poeta Vasile Alecsandri dio a conocer en la revista *Bucovina* (III, nº II, pp. 51-52) la balada popular *Mioritza* (“La ovejita”, o, más exactamente, “La cordera”), por él mismo así titulada<sup>1</sup>. Al hacerlo, no dudaba ciertamente de su valor poético ni tampoco de su importancia para la propaganda nacional, ya que ilustra de manera brillante el genio creador del pueblo rumano. Pero ni Alecsandri, ni ninguno de sus contemporáneos podía adivinar el excepcional destino que la *Mioritza* tendría en la cultura rumana moderna. El poema fascinó desde el principio, y no solamente a los rumanos. Jules Michelet lo consideraba como

<sup>1</sup> El texto, por otra parte, le había sido comunicado por Alex. Russo, en 1846, durante su exilio. Sólo después de la muerte de Russo, sobrevinida en 1859, Vasile Alecsandri afirma haber oído y anotado él mismo la balada en la montaña Ceahlău; cf. ADRIAN FOCHI, *Miorita: Tipologie, circulație, geneză, texte*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol (București, 1964), pp. 124 ss. Alecsandri modificó el texto publicado en 1850 en las dos ediciones de sus *Poesías populares* (*Balade*, Iași, 1852, pp. 1-6; *Poesii populare ale Românilor*, București, 1866, pp. 1-3); ver el análisis de esas modificaciones textuales, y la historia de la larga controversia que ellas suscitaron, en Fochi, *op. cit.*, pp. 207-211. Cf. también GHEORGHE VRABIE, *Introduction a VASILE ALECSANDRI, Poezii populare ale Românilor* (Buc., 1965), vol. I, pp. 5-85; vol. II, pp. 13-15; y LORENZO RENZI, *Canti narrativi tradizionali romeni* (Firenze, 1969), pp. 97-127 (“un gioiello romantico popolare: La Miorița publicata de Alecsandri”). En cuanto a la versión original, es cierto que Alecsandri la había transcrito con la libertad que le permitía su época. Por otra parte, lo reconoce él mismo respondiendo a una pregunta que Jean Cratiunesco le había dirigido sobre su método de recoger y publicar los textos populares: “J’ai fait pour quelques-unes de ces poésies ce qu’un joaillier fait pour des pierres précieuses. J’ai respecté le sujet, le style, la forme et même plusieurs rimes incorrectes, qui font partie de leur caractère. Loin donc de les avoir arrangées conformément au goût moderne, je les ai conservées comme des bijoux d’or que j’aurais trouvés couverts de rouille et aplatis. J’en ai fait disparaître les taches et leur ai rendu leur éclat primitif. Voilà tout mon mérite. Le trésor appartient au peuple, qui seul était capable de produire des merveilles si originales”. JEAN CRATIUNESCO, *Le peuple roumain d’après ces chants nationaux. Essai de littérature et de morale*, París, 1874, pp. 327-28; cf. FOCHI, *op. cit.*, 208, nº 2.

"une chose sainte et touchante à fendre le coeur". Y sin embargo, su contenido es bastante simple: la ovejita advierte a su joven pastor de que sus compañeros, celosos de sus rebaños y de sus perros, han decidido matarlo. Pero, en vez de defenderse, el pastorcillo se dirige a la cordera y le transmite su última voluntad. Le ruega que diga que se lo entierre en su coto, de modo que esté cerca de sus ovejas y pueda oír a sus perros. Le pide también que ponga tres caramillos a su cabecera. Cuando el viento sople, ellos sonarán y las ovejas reunidas verterán lágrimas de sangre. Pero él le ruega, sobre todo, que no hable de asesinato; que diga que él se casó y que en el día de la boda un astro se ocultaba en el horizonte; que la luna y el sol sostenían su corona, que los grandes montes eran sus sacerdotes, las hayas sus testigos. Pero, si ve a una madre anciana llorando en busca de un "valiente pastor", que le diga solamente que él ha desposado a la "reina sin par, prometida del mundo, en un hermoso país, rincón del paraíso"; y que no le hable ni del astro que se ocultó, ni del sol ni de la luna sosteniéndole la corona; ni de las hayas, ni de los grandes montes.

La *Miorizta* fue traducida varias veces al francés, la primera por Jules Michelet en 1854<sup>2</sup>. Como la mayoría de las obras maestras de la poesía popular, es en cierto modo intraducible: tantas imágenes arcaicas y paradisiacas pierden su misteriosa frescura, sus riquezas poéticas, desde que son transpuestas en otra lengua. Con esta nota preliminar, valedera además para toda traducción de textos poéticos populares, me complazco en poder reproducir aquí la versión reciente de Ion Ureche<sup>3</sup>, que es, por cierto, una de las más logradas.

Par les cols fleuris,  
Seuils de paradis.  
Vois, descendre, prestes,  
Des jardins célestes,  
Trois troupeaux d'agneaux  
Et trois pastoureux:  
L'un de Moldavie,  
Deux de Valachie.  
Or, ces deux bergers,  
Ces deux étrangers,  
Les voici qui causent,  
Dieu! ils se proposent  
De tuer d'un coup,  
Entre chien et loup,  
Ce pastour moldave,  
Car il est plus brave,  
Il a plus d'agneaux,

Encornés et beaux.  
Des chevaux superbes  
Et des chiens acerbes.  
Or, voici trois jours,  
Qu'à nouveau, toujours!  
Sa brebis chérie  
Reste, là, marrie,  
Sa voix ne se tait,  
L'herbe lui déplaît.  
—«O, brebis bouclée,  
Bouclée, annelée,  
Depuis quelques jours  
Tu gémis toujours!  
L'herbe est-elle fade  
Ou es-tu malade,  
Dis-moi, cher trésor  
A la toison d'or?

<sup>2</sup> JULES MICHELET, *Légendes démocratiques du Nord* (París, 1854), pp. 351-54.

<sup>3</sup> Publicada en la revista *Semne*, III, N° 1-3 (París, 1963), p. 1.

—«Maître, mon doux maître!  
 Mène-nous pour paître  
 Dans le fond des bois  
 Où l'on trouve, au choix,  
 De l'herbe sans nombre  
 Et pour toi de l'ombre.  
 Maître, ô maître mien!  
 Garde auprès un chien.  
 Le plus fort des nôtres  
 Car, sinon, ces autres  
 Te tueront d'un coup  
 Entre chien et loup».  
 —«O, brebis liante,  
 Si tu es voyante,  
 Si ce soir je meurs  
 Dans ce val en fleurs,  
 Dis-leur, brebis chère,  
 De me mettre en terre  
 Près de tous mes biens,  
 Pour ouïr mes chiens,  
 Dans mon parc, mes terres.  
 Près de vous, mes chères.  
 Puis, quand tout est prêt,  
 Mets à mon chevet:  
 Un pipeau de charme,  
 Moult il a du charme!  
 Un pipeau de houx,  
 Moult est triste et doux!  
 Un pipeau de chêne,  
 Moult il se déchaine!  
 Lorsqu'il soufflera  
 Le vent y jouera:  
 Alors rassemblées,  
 Mes brebis troublées,  
 Verseront de rang  
 Des larmes de sang.  
 Mais, de meurtre, amie,  
 Ne leur parle mie!  
 Dis-leur, pour de vrai,  
 Que j'ai épousé  
 Reine sans seconde,  
 Promise du monde;  
 Qu'à ces nocés-là  
 Un astre fila;  
 Qu'au-dessus du trône  
 Tenaient ma couronne  
 La Lune, en atours,  
 Le Soleil, leurs cours,

Les grands monts, mes prêtres,  
 Mes témoins, les hêtres,  
 Aux hymnes des voix  
 Des oiseaux des bois.  
 Que j'ai eu pour cierges,  
 Les étoiles vierges,  
 Des milliers d'oiseaux  
 Et d'astres, flambeaux!...  
 Mais, si tu vois, chère,  
 Une vieille mère  
 En courant, en pleurs  
 Par ces champs en fleurs,  
 Demandant sans cesse  
 Pâle de détresse:  
 —Qui de vous a vu,  
 Qui aurait connu  
 Un fier pâtre, mince  
 Comme un jeune prince?  
 Son visage était  
 L'écume de lait;  
 Sa moustache espiègle,  
 Deux épis de seigle;  
 Ses cheveux, si beaux,  
 Ailes de corbeaux;  
 Ses prunelles pures,  
 La couleur des mûres!  
 Toi, dis-lui, qu'au vrai  
 J'avais épousé  
 Reine sans seconde,  
 Promise du monde,  
 Dans un beau pays,  
 Coin du paradis.  
 Mais, las! à ma mere,  
 Ne raconte guère  
 Qu'à ces nocés-là  
 Un astre fila;  
 Qu'au-dessus du trône  
 Tenaient ma couronne:  
 La Lune, en atours,  
 Le Soleil, leurs cours,  
 Les grands monts, mes prêtres,  
 Mes témoins les hêtres,  
 Aux hymnes des voix  
 Des oiseaux des bois;  
 Que j'ai eu pour cierges  
 Les étoiles vierges,  
 Des milliers d'oiseaux  
 Et d'astres, flambeaux!...

Michelet, aunque "sentant profondément", en la *Mioritza*, una "aimable fraternité de l'homme avec toute la création", le criticaba la confesión de "une résignation trop facile". "Et c'est malheureusement", agregaba, "le trait national". "L'homme no se dispute pas à la mort; il ne lui fait pas mauvaise mine: il accueille, il épouse aisément «cette reine, la fiancée du monde», et consomme, sans murmure, le mariage. Hier sorti de la nature, il semble aujourd'hui trouver doux de rentrer déjà dans son sein"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> J. MICHELET, *Légendes démocratiques du Nord*, p. 342.

Numerosos autores rumanos han reconocido igualmente en esa resignación serena ante la muerte y en esa nostalgia de la reintegración cósmica, un rasgo nacional característico. Como lo veremos, tal interpretación no es fundada. Pero ha contribuido a hacer de la *Mioritza* la pieza maestra de un debate casi centenario, y que supera las controversias de orden folklórico, literario o histórico. En efecto, la balada representa, para la cultura rumana, un problema de folklore y de historia de la espiritualidad popular, y a la vez un capítulo central en la historia de las ideas. Por eso conviene recordar brevemente las etapas más importantes de su exégesis<sup>5</sup>.

### Historiadores, Folkloristas, Filósofos.

En el estudio de la *Mioritza* se pueden distinguir esencialmente tres orientaciones: 1) la que se podría llamar histórica, pues se aplicaba a reconstruir el origen y la historia de la balada; 2) el tratamiento de los folkloristas que trabajaban sobre el terreno y aumentaban continuamente el número de sus variantes, y prosiguiendo además del análisis de la balada en el contexto general de la cultura rumana; 3) finalmente, la exégesis de ciertos poetas y filósofos que encontraban en la *Mioritza* la expresión máxima del genio nacional, considerándola, por consiguiente, particularmente ilustrativa del modo de ser en el mundo peculiar del pueblo rumano.

Sería inútil detenernos en ciertas interpretaciones fantasistas, como, por ejemplo, la de Th. D. Sperantia, que veía en la *Mioritza* "un mito o una leyenda ritual", "de origen egipcio", que formaba parte "del culto de los cabiros"; o la del crítico literario H. Sanielevici, que la descifraba interpretándola como la muerte ritual de Zalmoxis<sup>6</sup>. N. Iorga pensaba que la balada es obra de un solo autor, que habría partido de un incidente real de vida trashumante acontecido en Moldavia meridional. El ilustre

<sup>5</sup> En lo que concierne a los textos, utilizamos las variantes publicadas por FOCHI, *Miorița*, pp. 555-1074, así como ciertas colecciones folklóricas más accesibles, y en primer lugar AL. I. AMZULESCU, *Balade populare românești*, II (București, 1964), pp. 463-486; cf. vol. I, pp. 178 sq. Ver también la Introducción, vol. I, pp. 5-100, y siempre por AL. I. AMZULESCU, "Cântecul nostru bătrânesc" (*Revista de Folclor*, V, 1960, pp. 25-58). Cf. PETRU IROAIE, "Miorizza o il canto della fusione con la Natura" (Estratto da *Folklore*, XII, Napoli, 1958), pp. 34-42, textos y traducción en italiano; pp. 43-47, bibliografía.

<sup>6</sup> TH. D. SPERANTIA, *Miorița și călușarii, urme de la Daci* (București, 1934), pp. 10 sg.; H. SANIELEVICI, "Miorița, sau patimile unui Zalmoxis" *Adevărul literar*, 1931, N° 552, 553; cf. FOCHI, *op. cit.*, pp. 143-44, 149-50.

historiador fijaba la fecha del poema en el siglo XVIII<sup>7</sup>. Siempre en relación con la vida trashumante de los pastores y sus rebaños, Ovid Densusianu creía haber hallado el "origen" de la *Mioritza*: encontraba el núcleo histórico de la balada en la rivalidad económica entre pastores. Según el eminente filólogo, la balada habría sido creada hace tres o cuatro siglos en la región de Vrancea. Densusianu tuvo el mérito de analizar la *Mioritza* en el conjunto de la poesía popular rumana: mostró por ejemplo que el episodio de la cordera vidente, así como la alegoría de la muerte, se encuentran en numerosas poesías pastoriles. En lo que concierne al sentido profundo de nuestra balada, Densusianu veía en ella el amor por la naturaleza, sentimiento que él consideraba de estructura pagana y anterior al Cristianismo<sup>8</sup>.

Pero es sobre todo el historiador de la literatura y crítico literario D. Caracostea quien ha dedicado largos años al estudio de la *Mioritza*<sup>9</sup>. Caracostea niega el carácter histórico de la balada rumana en general y recuerda, por ejemplo, que allí donde aparecen los nombres de voivodas, de boyardos o de soldados, el análisis muestra que se trata de motivos muy antiguos, anteriores a las personalidades históricas en cuestión<sup>10</sup>. Lo que hay en el fondo de los conflictos épicos de las baladas populares, no es un acontecimiento histórico, sino la "experiencia humana primitiva", que ha engendrado una "visión poética del mundo"<sup>11</sup>. El motivo central de la *Mioritza* no depende de los movimientos de la vida trashumante: expresa un sentimiento mucho más general, y más profundo, de la vida pas-

<sup>7</sup> N. IORGA, *Balada populară română. Originea și ciclurile ei* (Vălenii de Munte, 1910). Ver el análisis crítico de la teoría de Iorga en AL. AMZULESCU, "Observații critice în problema studierii baladei" (*Revista de Folclor*, IV, 1959, pp. 175-194).

<sup>8</sup> O. DENSUSIANU, *Viata păstorească în poezia noastră populară* (București, 1922; citamos la tercera edición, 1966), pp. 359-416. Cf. la crítica en FOCHI, pp. 156 sq.

<sup>9</sup> Las publicaciones de D. Caracostea sobre la balada popular rumana, y especialmente sobre la *Mioritza*, están registradas en la bibliografía de FOCHI, p. 1077. Ver sobre todo D. CARACOSTEA, *Miorița în Moldova, Muntenia și Oltenia. Obiectiile d-lui Densusianu. Totalizări* (București, 1924); "Miorița la Armîni" (*Omagiu lui Ion Eianu*, București, 1927, pp. 91-108); "Miorița în Timoc" (*Revista Fundațiilor Regale*, 8, 1941, pp. 141-44); "Sentimentul creației și mistica morții" (*Ibid.*, pp. 608-20). Las contribuciones de Caracostea son resumidas adecuadamente por FOCHI, pp. 159-164. Véase también OVIDIO BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1969, pp. 137-141.

<sup>10</sup> Cf. D. CARACOSTEA, *Balada populară română* (Curs universitar, 1932-33), p. 543, citado por FOCHI, p. 160.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 338, citado por FOCHI, p. 160.

toril, sobre todo el amor del pastor por su oficio y "un sentimiento clásico de afirmación optimista"<sup>12</sup>. Como se ve, Caracostea criticaba a la vez la hipótesis de Densusianu y las interpretaciones "pesimistas" de la alegoría de la muerte, bastante en boga desde Alecsandri.

Decisivas han sido aquí las contribuciones de los folkloristas. Basta recordar que Densusianu presentaba, en el apéndice de su obra sobre la vida pastoril, 41 textos ya aparecidos en publicaciones anteriores; en cambio, Ion Diaconu publicaba, en 1930, 91 textos inéditos, recogidos únicamente en la región de Vrancea. Aumentaron considerablemente el número de variantes Constantin Brailoiu y su equipo hasta el comienzo de la segunda guerra mundial, y los miembros del Instituto de Folklore después de 1945. La enorme obra de Adrián Fochi presenta 930 documentos, entre los cuales 702 variantes completas, 123 fragmentos y 105 "informaciones de circulación"<sup>13</sup>. No es nuestro propósito examinar aquí los problemas planteados por esa masa de documentos poéticos populares. Por otra parte, todo lo que depende de la técnica y de la problemática folklórica ha sido tratado detalladamente por Fochi.

Precisemos, sin embargo, que, entre los folkloristas que han hecho encuestas, Ion Diaconu, C. Brailoiu y A. Fochi no vacilaron en proponer hipótesis sobre el origen de la balada, y aun consideraciones teóricas sobre la estructura de la mentalidad popular rumana. Discutiremos más adelante las contribuciones de Brailoiu y de Fochi. El caso de Diaconu es menos simple. Por una parte, sus encuestas etnográficas y los documentos folklóricos, que laboriosamente recogió y publicó<sup>14</sup>, le han asegurado un lugar de primer orden entre los investigadores. (Discípulo de Ovid Densusianu, él sitúa la génesis de la *Mioritza* en la región de Vrancea, pero reconoce que no se puede precisar ni el aspecto primitivo, ni la época de formación de la balada)<sup>15</sup>. Por otra parte, Diaconu ha insistido sobre las consecuencias desastrosas de las transformaciones económicas y de la "instrucción moderna" sobre la creatividad folklórica. Él habla del "flagelo de la técnica moderna", que acabará por destruir el canto popular, "un producto totalmente independiente de la influencia de la cultura moderna". Va más

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 777, citado por FOCHI, p. 162.

<sup>13</sup> FOCHI, p. 196. El análisis de FOCHI se basa esencialmente en 800 documentos, el 64 % de los cuales representa materiales inéditos (22 % recogidos por el autor ; cf. p. 173).

<sup>14</sup> Ver la lista de sus publicaciones en FOCHI, p. 1079; cf. *Ibid.*, 147-49, el examen de sus teorías.

<sup>15</sup> ION DIACONU, *Aspecte etnografice putnene* (Focşani, 1936), p. 28, citado por FOCHI, p. 148.

lejos aún, al afirmar que el creador popular, el "individuo único", superior [...] debe seguir siendo un analfabeto [...], debe quedar en una primitividad real", a fin de que su obra pueda tender "hacia la primitivización de su experiencia entera en su cuadro social respectivo"<sup>16</sup>.

Ciertamente, se encuentran reflexiones similares en muchos autores que estudiaron las consecuencias de la industrialización moderna sobre la creatividad popular, y un Ananda Coomaraswamy no ha cesado de hacer el elogio del "analfabetismo". Pero tal actitud, criticada ya antes de la segunda guerra mundial, ha sido interpretada por los representantes de la ideología marxista oficial como una prueba de oscurantismo reaccionario. En cuanto a la *Mioritza*, Diaconu ve en la balada "un resto de poesía pagana, con elementos naturalistas reales, que presentan la unión del alma pastoril con la inmensidad cósmica", un estrato poético anterior a la adaptación del alma daco-romana a los valores cristianos, pues en la *Mioritza* el poeta-pastor busca la "liberación de la existencia terrestre no en la religión, sino en la Naturaleza"<sup>17</sup>.

Ion Diaconu es sólo un ejemplo y no el más representativo, de la admiración casi religiosa con que gran número de intelectuales rumanos abordan el "fenómeno miorítico". Por otra parte, la balada no ha cesado de inspirar a los escritores y a los artistas plásticos desde que ella ha llegado a ser popular. Son innumerables los poemas, los dramas, las novelas, las obras figurativas que han retomado bajo ángulos diversos y con intenciones variadas, en parte o en su totalidad, los temas ilustrados por la balada. Tal preferencia por esta obra maestra de la poesía popular no deja de ser significativa, y volveremos a ocuparnos de ella.

### "Tradicionalistas" y "Modernistas".

Como era de prever, esa tendencia casi general a aislar la *Mioritza* del conjunto de la poesía popular rumana y a proyectarla, únicamente a ella, en un horizonte mítico, como modelo por excelencia del genio rumano, no ha dejado de irritar a un cierto número de intelectuales: éstos se rehusaban a reconocer los dramas, el destino y el ideal de un pueblo moderno en una creación folklórica multiseccular. Pero son sobre todo ciertas interpretaciones filosóficas de la balada las que han desatado su ira. En conjunto, se podría decir que ellos rechazaban: a) la interpretación pesimista de la *Mioritza*, casi general desde Alecsandri; b) la pretensión

<sup>16</sup> Ver estas citas y otras aún en FOCHI, p. 148.

<sup>17</sup> *Aspecte etnografice putnene*, pp. 23, 15, 28, citado por FOCHI, p. 149.

de considerar la balada como la única expresión valedera del genio popular rumano; c) la decisión de utilizar los temas mioríticos como punto de partida para una meditación filosófica "específicamente rumana".

La confrontación de esas dos posiciones (que en los años que evocamos —1930/1940— representaba sólo la oposición "modernismo-tradicionalismo") se manifestó claramente después de la publicación de algunos textos por el poeta y ensayista Dan Botta y por el poeta-filósofo Lucian Blaga. En un ensayo célebre, *Unduire și moarte* (traducible con mucha aproximación por "Ondulación y muerte"), Dan Botta habla de la "muerte como un umbral de júbilo" del alma del pastor que "palpita liberada, en las esferas blancas de la alegría. En alguna parte, en un espacio reducido a su esencia, se consuma la boda entre el pastor y la muerte". Como en su obra entera, Dan Botta exalta "la muerte nupcial", que pone en relación con la "nostalgia de la muerte" en el sentido "tracico" del término; porque el poeta no dudaba del tracismo épico de los rumanos y Orfeo, Zalmoxis y el pastor miorítico se situaban uno cerca del otro en su universo de valores<sup>18</sup>.

Liviu Russu, por su lado, al estudiar "el sentido de la existencia" en la poesía popular rumana, subrayaba la pasividad y la resignación que le parece caracterizar al pueblo rumano. En la *Mioritza*, el héroe no intenta ningún gesto de resistencia; no se rebela contra el destino, y su único consuelo es que la muerte va a permitirle reposar en el seno de la naturaleza<sup>19</sup>.

Pero es sobre todo Lucian Blaga quien más lejos ha llevado la exégesis filosófica de la balada. Este gran poeta y filósofo dedicó toda una obra intitulada *Spatiul mioritic*, a lo que él llamaba la "matriz estilística" de la cultura rumana. No se trata de resumirla, ya que *Spatiul mioritic* constituye sólo una parte de la trilogía en la que Blaga había expuesto su "filosofía de la cultura". Bástenos recordar que para Lucian Blaga el "espacio miorítico" representa el horizonte específico en el que se formó y vive aún el pueblo rumano ("el espacio ondulado", es decir, constituido por valles y colinas que se suceden). Y dado que nuestro autor retoma y elabora la concepción de Frobenius sobre las relaciones entre paisajes

<sup>18</sup> Ver los ensayos recogidos en el volumen *Limite* (Buc., 1936); cf. la nueva edición en *Scrieri*, vol. IV (Buc., 1968), especialmente pp. 75 sq. Después de haber citado todos esos pasajes, Fochi critica al autor por su "idea profundamente errónea, que deriva de la filosofía agónica de la desesperación y de la nada, el existencialismo" (*op. cit.*, p. 152). Nada más alejado del pensamiento de Dan Botta que el "existencialismo".

<sup>19</sup> LIVIU RUSU, *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* (París, 1935), p. 84. Cf. otras citas en FOCHI, pp. 152-53.



y estilo cultural, el "espacio miorítico" engendra, y a la vez limita, las creaciones étnicas, lo que le permite reconocer en "el amor por la muerte" una característica de la espiritualidad popular rumana<sup>20</sup>.

Luego de 1945 se ha reprochado mucho a Lucian Blaga su "misticismo oscurantista" su grave error (ya que de orden ideológico) de ver en el folklore rumano y especialmente en la *Mioritza* pesimismo, resignación y pasividad —y se ha exaltado, al contrario, la vitalidad del pueblo rumano y su amor por la vida y por el trabajo. Y, por otra parte, las especulaciones de Lucian Blaga no han dejado de ser criticadas desde la aparición de su libro *Spațiul mioritic*. En un artículo intitulado "Filosofando sobre la filosofía del pueblo rumano", el sociólogo H. H. Stahl le reprochaba insuficiente información etnográfica, y rechazaba la interpretación del sentimiento de la muerte de los rumanos<sup>21</sup>. Stahl subrayaba que la *Mioritza*, lejos de expresar el "amor por la muerte", es solidaria con un ceremonial propio de los jóvenes muertos solteros.

Las consecuencias de tal solidaridad de la balada con el universo de las creencias y de las prácticas funerarias son considerables, y discutiremos este problema al examinar la contribución de Constantin Brailoiu. Pero importa precisar desde ahora que ni Dan Botta ni Lucian Blaga se atribuían la competencia ni la responsabilidad científica del etnógrafo y del folklorista. Estaban seguros, sin embargo, de la legitimidad de su procedimiento en cuanto procuraban encontrar en la balada significaciones más profundas, que no se dejaban aprehender sino a condición de colocarse en un cierto nivel especulativo. (Es un poco la idea que oponía a Nietzsche contra Wilamowitz y, más recientemente, a Walter Otto contra Nilsson, en la interpretación del genio religioso griego). Se puede criticar y aun rechazar en bloque las conclusiones de Blaga y de Dan Botta, pero no se puede recusar su método con el pretexto de que descubren sentidos nuevos e introducen valores personales en un universo espiritual arcaico. Pues, como se verá, la balada *Mioritza* misma es el resultado de un proceso creador análogo, que, en cierta época, había conducido a la transmutación de un comportamiento ritual primitivo en una obra maestra poética, cargada de otras significaciones y portadora de un mensaje más rico y más "elevado".

<sup>20</sup> L. BLAGA, *Spațiul mioritic* (București, 1936), pp. 120 sq.

<sup>21</sup> H. A. STAHL, "Filosofarea despre filosofia poporului român" (*Sociologie românească*. III, 1938, N° 3-4, pp. 104-119); cf. *Ibid.*, III, 1938, pp. 10-18.

### La exégesis de Constantin Brailou.

La oposición entre las dos tendencias es puesta de relieve de un modo admirable en el opúsculo de Constantin Brailoiu, *Sobre una balada rumana*<sup>22</sup>. En menos de tres mil palabras, el eminente etno-musicólogo y folklorista concentró todos los argumentos que se podían invocar contra la exaltación desmesurada de la *Mioritza*. Aun el estudio demasiado profundizado de la balada le parece sospechoso. Haciendo alusión a las investigaciones de Caracostea, pero sin nombrarlo, Brailoiu escribe: "Se ha visto a sabios profesores consagrarse al estudio exclusivo de esta pieza y fundar, como se diría en alemán, una verdadera «Mioritza-Forschung», una «mioritzología» en toda regla. Y, por otra parte, un pensador muy escuchado no ha temido forjar, por medio de un sufijo común, el más singular de los vocablos e imaginar un «espacio miorítico», que sería como un lugar de elección del alma de la raza" (*op. cit.*, p. 3). Recuerda los esquemas corrientes desde Alecsandri —la resignación ante la muerte, la nostalgia de un retorno al seno de la naturaleza materna— y agrega: "Examinado con menos lirismo, el texto nos ofrece dos temas, aquí confundidos, pero distintos, por sí mismos, y dissociables". (*Ibid.*, p. 4). Se trata de dos temas folklóricos bastante conocidos: el primero, *la muerte asimilada a una boda*, es arcaico y hunde sus raíces en la prehistoria<sup>23</sup>; el segundo tema está constituido por lo que Brailoiu llama "el reemplazo de los accesorios normales de las ceremonias campesinas por cualquier elemento u objeto fortuito" pero que se podría definir más precisamente: el reemplazo de los elementos de las ceremonias funerarias campesinas por objetos o elementos cósmicos.

Este segundo tema se halla además tanto en la poesía popular ocasional como en la poesía lírica propiamente dicha. Su vitalidad (es decir, su "creatividad") estaba aun intacta después de la primera guerra mundial. Brailoiu cita un texto recogido probablemente hacia 1920.

—Dime, soldado de los cazadores,  
¿Dónde estaba escrito que tú caes?

<sup>22</sup> CONSTANTIN BRAILOIU, *Sur une ballade roumaine: La Mioritza* (Genève, 1946). Sobre el método de Brailoiu, ver O. BIRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*, pp. 31 s.

<sup>23</sup> En 1925 ya Ion Muşlea había relacionado la Mioritza con los rituales funerarios de mozos y muchachas; cf. ION MUŞLEA, *La mortmariage - une particularité du folklore balkanique* (= *Mélanges de l'École Roumaine en France*, París, 1925), p. 19.

- En el valle del Oituz,  
En el fuego de los obuses.  
—¿Quién te sostuvo el cirio?  
(porque se sostiene, allá, un cirio en la mano de los agonizantes).  
—El sol, cuando estuvo alto.  
—¿Y quién te bañó?  
(porque se baña a los cuerpos).  
—Las lluvias, cuando llovió.  
Y ¿quién te incensó?  
(porque se incienza las tumbas).  
—La bruma, cuando se posó.  
—¿Y quién te dijo la misa?  
—La luna, cuando se elevó.

Brailoiu agrega: "Salvo los detalles militares, he allí resucitado, palabra por palabra, el antiguo planto sobre el fin solitario del pastor: se siente muy próxima a la *Mioritza*" (p. 5-6). Pero aunque este ejemplo hubiera sido suficiente para ilustrarlo sobre el sentido de la "adhesión" nacional al universo miorítico, Brailoiu llegó a una conclusión completamente diferente. Para él, "la confrontación de los documentos atestiguan que la apoteosis que allí se admira tanto no es un milagro único del arte, sino, muy por el contrario, un lugar común lírico, evidentemente soldado, por una contaminación en cierto modo fatal, al cuerpo de una narración, cuya materia trágica y pastoril implicaba, por así decirlo, semejante conclusión" (p. 6).

Para que sea comprendida, estima Brailoiu, conviene analizar la balada a la luz de los ritos y de los símbolos campesinos. El gran especialista en "de-ale mortului" que era Brailoiu sintetizó en algunas fórmulas concisas la solidaridad de la *Mioritza* con las creencias y los rituales funerarios rumanos. Las bodas póstumas de los jóvenes muertos solteros, así como los diferentes ritos, dones y limosnas (*pomeni*) que se efectúan durante la inhumación y después de ella, tienen como fin la pacificación del alma y la ayudan a pasar las temibles pruebas de su viaje al "país sin compasión"<sup>24</sup>.

Numerosas ceremonias funerarias, continúa Brailoiu, deben ser efectuadas a fin de impedir a los muertos "volverse malos" y retornar entre los vivos como aparecidos. Por consiguiente, concluye nuestro autor, el

<sup>24</sup> Toda una obra debería escribirse alguna vez sobre la rica y dramática mitología rumana de la muerte, donde abundan los motivos arcaicos (por ejemplo, "los dos senderos", las aduanas y los aduaneros, los animales que acechan al muerto, el mar que es preciso atravesar, el abeto gigante que finalmente se inclina y permite pasar al peregrino, "con el rocío en los pies, la bruma en la espalda"; cf. BRAILOIU, *op. cit.*, p. 11).

simbolismo nupcial de la *Mioritza* es solidario con el rito de las bodas póstumas, y este rito expresa la voluntad de los vivos de defenderse contra la muerte, apaciguándola. Los versos que dieron más tarde la inimitable "atmósfera" de la balada, constituían antes el elemento verbal de un sortilegio. "El matiz de pena y de conmiseración, sensible aquí y allá en esos encantamientos desvirtuados, sólo se ha deslizado allí con toda seguridad, el día en que la piedad cristiana alejó el terror ancestral. No expresan ni la voluntad del renunciamiento, ni la embriaguez de la nada, ni la adoración de la muerte, sino exactamente lo contrario, ya que allí se perpetúa la memoria de los gestos originales de defensa de la vida" (p. 13).

El mérito de Brailoiu y de H. H. Stahl es haber despejado ciertos elementos constitutivos de la *Mioritza*, más precisamente, de la "prehistoria" de la balada. Falta saber si una creación poética puede ser reducida a su "prehistoria" es decir, en el caso de la *Mioritza*, a los comportamientos, a los rituales y a las creencias que la precedieron en el tiempo y que le prestaron una parte de su contenido poético.

Sea como fuere, el opúsculo *Sobre una balada rumana* marca una fecha en la historia de la exégesis de los textos poéticos populares; constituye además un documento precioso para la historia de las ideas en la Rumania moderna. Numerosos folkloristas, sociólogos y filósofos, desde 1950, han rechazado la interpretación "pesimista" de la balada, siguiendo en eso la orientación anti-mística y anti-metafísica de Brailoiu<sup>25</sup>. Por su lado, Adrian Fochi retoma y elabora con abundante documentación la tesis del eminente etno-musicólogo. El único sabio extranjero que ha tratado de dilucidar la formación de la *Mioritza* y de analizar su valor poético, desdichadamente sin conocer las contribuciones de H. H. Stahl y C. Brailoiu, ha sido Leo Spitzer<sup>26</sup>. Pero, como era de prever, el eminente autor de *Stilstudien*, se concentró sobre el proceso de la creación literaria tal como puede ser reconstituído en la perspectiva de las literaturas populares comparadas.

### **El prestigio de la balada.**

Volviendo a las variantes publicadas y analizadas por Fochi, es importante subrayar algunos hechos. Primero, *el área de circulación actual de*

<sup>25</sup> Cf. *inter alia*. C. I. GULIAN, *Sensul vietii în folclorul românesc* (Bucureşti, 1957), p. 224 et passim; PAVEL APOSTOL, en su estudio introductivo, *Miorița*, pp. 18 sq., 44 sq., 57 sq.

<sup>26</sup> LEO SPITZER, "L'archétype de la ballade Miorița et sa valeur poétique" (*Cahiers Sextil Pușcariu*, vol. II, 1952, pp. 95-120). El estudio ha sido reproducido en el volumen de SPITZER, *Romanische Literaturstudien, 1936-1956* (Tübingen, 1959), pp. 835-867. Vero ahora LORENZO RENZI, *Canti narrativi tradizionali romeni* (Firenze, 1969), pp. 97-127.

la *balada*: ninguna otra pieza folklórica goza de tal popularidad (Fochi, *op. cit.*, p. 409).

Bajo su forma de balada o de *colindă*<sup>27</sup>, la *Mioritza* se encuentra en todas las provincias rumanas englobando la Besarabia<sup>28</sup>, pero circula también en Yugoslavia y en Macedonia<sup>29</sup>. Y sin embargo, el área de circulación de la balada era más vasta en el pasado. En nuestros días, la región de mayor densidad es la llanura danubiana. En la región de Vrancea, tenía tal circulación que Ion Diaconu aseguraba "que sólo en las iglesias no se canta la *Mioritza*". Igualmente, en Oltenia la balada estaba más extendida antes (Fochi, pp. 424 y ss.).

Por otra parte, la *Mioritza* es una de las raras baladas que tiene *una melodía propia*: los informantes declaran que conocen la melodía desde hace mucho tiempo (*din bătrâni*). A pesar de su carácter pastoril, la balada circula igualmente en los medios agrícolas (por ejemplo, en el Baragan) y, por el contrario, está atestiguada débilmente en ciertas regiones donde domina la economía pastoril (por ejemplo, entre los *mărgineni* de Sibiu). En la región de Vrancea, gran número de pastores la ignoran, mientras que es conocida en las aldeas<sup>30</sup>. Otra prueba de la vitalidad de la balada está constituida por *su capacidad de adaptación a las realidades geográficas y regionales*: los nombres de los personajes, de los ríos, de las montañas, etc., reflejan los medios en que circulan las variantes (*Ibid.*, pp. 413 y ss.). Finalmente, importa precisar que la lengua de los textos no es arcaica, sino que representa la lengua hablada en las diferentes regiones donde se han registrado las variantes (*Ibid.*, p. 240).

Nos parece que todo esto prueba que: 1) la *Mioritza* goza de una situación excepcional, que se podría considerar única en la experiencia espiritual del pueblo rumano (lo que viene a significar que la impaciencia de ciertos autores ante el "prestigio único de la balada" no se justificaba); 2) que se trata de una creación popular auténtica, que no debe su renom-

<sup>27</sup> Cántico ritual de Navidad. Cf. O. BĂRLEA, "Miorița colindă" (*Revista de etnografie și folclor*, XII, 1967, pp. 379 ss.); notas críticas sobre el método de Fochi. Sobre las *colinde* en general, ver ahora MIRCEA POPESCU, *Saggi di poesia popolare romena* (Roma, 1966), pp. 83-116 ("Le *colinde* romene").

<sup>28</sup> Ver FOCHI, pp. 175-88, la lista de las localidades en las que se han registrado las variantes.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 191. Entre las 800 variantes publicadas por Fochi (sin tener en cuenta documentos reproducidos en el anexo, pp. 991-1074), 413 fueron recogidas en Transilvania, 178 en Moldavia, 77 en Valaquia, 60 en Oltenia, 15 en el Banat, 13 en la Dobroudja y 25 que no han sido localizadas: cf. p. 192.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 428. Pero en otra parte, en la misma región, se dice que la *Mioritza* es la balada preferida de los pastores: cf. p. 429.

bre a la perfección literaria de la variante *Alecsandri*; 3) que su capacidad de reflejar medios geográficos variados y realidades sociales diferentes, y el hecho de que sea recitada o cantada en la lengua actual, confirma, por una parte, su carácter general rumano, y, por otra, subraya la continuidad de lo que se podría llamar el "proceso creador" que discutiremos más adelante.

En suma, si la *Mioritza* se encuentra en todas las regiones habitadas por los rumanos, si ninguna otra pieza folklórica ha gozado de una popularidad semejante, sabiendo que en un pasado más o menos lejano su circulación era aun más intensa, si nuevas variantes son registradas continuamente, una primera conclusión se impone: se trata de una creación folklórica aun viva, que conmueve como ninguna otra el ánimo popular; dicho de otra manera, existe una "adhesión" total y espontánea del pueblo rumano a las bellezas poéticas y a los simbolismos de la balada, con sus implicaciones rituales o especulativas. Se puede llegar, pues, a la conclusión de que la elección de ciertos autores modernos, cuando elevaban la *Mioritza* al rango de arquetipo de la espiritualidad popular rumana, no era completamente arbitraria. Al insistir en la unicidad de la *Mioritza*, no hacían sino seguir la opción del pueblo entero. Lo único inventado por los letrados ha sido el adjetivo "miorítico": el *mundo miorítico* era ya sentido por el pueblo como un universo aparte, e incomparable<sup>31</sup>. A fin de cuentas, se puede decir que se justificaba ver en la balada una expresión ejemplar del alma rumana. Pero el verdadero problema comienza con la exégesis de esta expresión privilegiada.

### **El análisis de los temas.**

Desde los estudios de Caracostea y de Densusianu, los investigadores se dedicaron a distinguir los diferentes temas de la balada, a fin de desentrañar el núcleo central y de reconstituir su desarrollo. El último análisis del texto, el de Fochi, distingue los temas siguientes: en un marco natural específico de la profesión pastoril (tema I, que Fochi designa "el lugar del drama"), cumpliendo una serie de acciones características de esta ocupación (tema II: "la transhumancia"), se encuentran tres rebaños de ovejas conducidos por tres pastores de diferente procedencia regional (tema III:

<sup>31</sup> Ciertamente, es preciso siempre tener en cuenta el conjunto de las creaciones folklóricas cuando se procede a una exégesis del genio étnico. Pero queda el hecho, demostrado igualmente por la monografía de Fochi, de que la *Mioritza* ha sido singularizada ya entre las otras creaciones folklóricas por la sorprendente adhesión popular.

"los pastores"). Dos de ellos traman un complot contra el tercero (tema IV: "el complot de los pastores"), por razones de orden económico (tema V: "las causas del asesinato"), pero una oveja descubre el complot (tema VI: "la cordera vidente"). Asombrado de la extraña conducta que ésta demostraba, el pastor le pregunta qué le pasa (tema VII: "la pregunta del pastor") y la oveja, después de haberle revelado la existencia del complot, le aconseja que se mantenga en guardia (tema VIII: "el descubrimiento del asesinato"). El pastor reacciona de manera inesperada y poco natural (tema IX: "la reacción del pastor"): le ruega que indique a los asesinos el lugar dónde desea ser enterrado (tema X: "el lugar de la sepultura") y le pide que deposite sobre su tumba un cierto número de objetos (tema XI: "los objetos de la sepultura"), a fin de que las ovejas puedan llorar su muerte (tema XII: "la lamentación de las ovejas"). Le ruega además que diga a las ovejas que él se ha casado (tema XIII: "la alegoría de la muerte") en un marco espectacular (tema XIV: "la apoteosis del pastor"). Pero si la cordera vidente encuentra a su anciana madre (tema XV: "la anciana madre") que lo busca guiada por ciertas señales (tema XVI: "el retrato del pastor"), que le hable de su boda (tema XVII: "las bodas mioríticas"), pero sin precisarle el marco insólito en el cual se han celebrado los esponsales (tema XVIII: "el marco nupcial")<sup>32</sup>.

Fochi analiza seguidamente las 120 variantes moldavas para descubrir la frecuencia de cada uno de estos 18 temas. No reproducimos los resultados de este análisis estadístico. Basta hacer notar que los temas de frecuencia máxima son "la pregunta del pastor" (VII: 96 %), "el descubrimiento del asesinato" (VIII: 97 %), "el lugar de la sepultura" (X: 92 %), "los objetos de la sepultura" (XI: 82 %) y "la lamentación de las ovejas" (XII: 70 %). Igualmente importantes, aunque menos frecuentes, son los temas: "la anciana madre" (XV: 70 %), "el retrato del pastor" (XVI: 60 %) ("las bodas mioríticas" (XVII: 50 %) y "el marco nupcial" (XVIII: 42 %) )<sup>33</sup>.

En cuanto a las variantes recogidas de Valaquia, el análisis estadístico revela una mayor homogeneidad en la frecuencia de los temas: en efecto, sólo tres de ellos (V, VI y XVI están atestiguados en menos del 50 % de variantes. Pero, como en Moldavia, la frecuencia máxima es alcanzada por el bloque temático central, es decir, el episodio de la cordera vidente,

<sup>32</sup> FOCHI, *op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 212 sq. Los temas nºs 13-14 se encuentran solamente en la versión Alecsandri, y deben ser considerados agregados por el poeta. Por consiguiente, y siguiendo a Caracostea, Fochi los elimina de la discusión; *ibid.*, p. 214.

el testamento del pastor y el episodio de la anciana madre. Casi las mismas frecuencias temáticas se encuentran en Oltenia (*op. cit.*, pp. 215-16).

En Transilvania, por el contrario, la situación es diferente y uno de los grandes méritos de Fochi es haber publicado y utilizado en sus análisis comparativos, la masa considerable de las variantes transilvanas (326 documentos). En Transilvania, la *Mioritza* se encuentra igualmente bajo la forma de balada, pero es conocida en general sobre todo bajo la forma de *colind*. Evidentemente, una vez integrada en el repertorio regional de los *colinde* la *Mioritza* se adaptó a las condiciones específicas de este género de literatura oral. El *colind Mioritza*, en su forma más simple, puede resumirse como sigue: dos o más pastores con sus rebaños se encuentran juntos; uno de ellos es enviado a traer las ovejas, y durante su ausencia sus compañeros deciden matarlo. A su regreso le comunican la sentencia, dejándole la posibilidad de elegir su muerte (por espada, por lanza, etc.). El pastor les designa el lugar donde desea ser enterrado, y les pide que depositen ciertos objetos sobre su tumba. En la mayoría de las variantes el *colind* termina con las lamentaciones de las ovejas<sup>34</sup>. Un cierto número de variantes incluye también el episodio de la anciana madre<sup>35</sup>.

Como se ve, la característica del *colind Mioritza* es que el pastor comunica su testamento directamente a los homicidas. El análisis de la frecuencia de cada tema muestra que el esquema se reduce a dos núcleos temáticos: el marco épico inicial (I, III, IV) y el testamento del pastor (X, XI, XII)<sup>36</sup>. Agreguemos que el *colind* es cantado en grupo en Navidad, pero también en las *șezători* (veladas) y en otras ocasiones de trabajo en común. Si se hubiera cantado únicamente en Navidad, el *colind Mioritza* no hubiera podido ser conocido por la aldea entera, comprendidas las mujeres, que no son admitidas en los grupos de *colindători*. Así se explica por otra parte, el hecho de que, en ciertos casos, el *colind Mioritza* se haya transformado en canción de cuna. El hecho de que el *colind* se canta siempre en grupo explica su estabilidad textual. Las posibilidades de improvisación y de creación poética son bastante limitadas. Pero, como vere-

<sup>34</sup> FOCHI, *op. cit.*, pp. 379-80. Las causas del homicidio no son siempre claras. En ciertos casos, se trata de un juicio: el pastor es condenado porque no ha respetado ciertas obligaciones en relación con su oficio, o por razones eróticas: es él, y no uno de los otros, el elegido por una hermosa muchacha; *ibid.*, p. 263.

<sup>35</sup> FOCHI, *op. cit.*, pp. 381 sq. Agreguemos que en algunas versiones el pastor es sorprendido en el aprisco por ladrones, que le anuncian que van a matarlo después que él haya hecho su testamento; *ibid.*, p. 388.

<sup>36</sup> FOCHI, *op. cit.*, pp. 217-218. Ver *ibid.*, el análisis de las variantes, menos numerosas, de Banat y de la Dobroudja.



mos, es justamente esta estabilidad textual lo que nos permite captar en las *colinde*, uno de los estadios más arcaicos de la espiritualidad rumana.

Resumiendo los resultados de sus análisis estadísticos, Fochi llega al siguiente cuadro:

a) Un solo núcleo temático es común a las cuatro provincias rumanas (Moldavia, Valaquia, Transilvania, Oltenia), a saber, *el testamento del pastor*, episodio compuesto por los temas "el lugar de la sepultura", "los objetos de la sepultura" y "la lamentación de las ovejas"<sup>37</sup>. Ningún otro episodio goza de una situación similar. Por consiguiente, "la *Mioritza* se define por la presencia obligatoria de este episodio" (p. 220);

b) el episodio de la *oveja vidente* es característico sólo para la zona de la balada (es decir, Moldavia, Valaquia, Oltenia, Dobroudja y una pequeña región de la Transilvania). La presencia de este episodio es tipológicamente importante, ya que separa de manera radical la versión *colind* de la versión *balada*;

c) el *marco épico inicial* (es decir, los temas: "lugar del drama", "los pastores", "el complot de los pastores", "las causas de la muerte") es específico de la Transilvania;

d) el episodio de la *anciana madre* caracteriza la zona de la balada;

e) si se agrupan los temas en cuatro episodios distintos, y especialmente: 1) *el marco épico inicial*; 2) *la oveja vidente*; 3) *el testamento del pastor*; 4) *la anciana madre* —se constata que la fórmula de la balada tiende, en Valaquia, a incluir los cuatro episodios; que, en Moldavia, la fórmula de la balada comprende sobre todo los episodios 2, 3 y 4, y en Oltenia los episodios 1, 2 y 3, mientras que la fórmula del *colind*, en Transilvania, contiene los episodios 1 y 3;

f) desde el punto de vista geográfico, *el testamento del pastor* (3) está presente en Transilvania, Oltenia, Valaquia y Moldavia; *el marco épico inicial* (1) aparece en Transilvania, en Oltenia y en Valaquia; el episodio de *la oveja vidente* (2) está atestiguado en Oltenia, en Valaquia y en Moldavia, y el episodio de *la anciana madre* (4) aparece en Valaquia y en Moldavia<sup>38</sup>.

Ciertamente, las estadísticas no son decisivas cuando se trata de creaciones espirituales, ya sean obras del genio popular o de letrados. Porque en todo análisis estadístico se incluyen en la misma cuenta tanto versiones

<sup>37</sup> La frecuencia de este episodio es del 86 % en las variantes de Transilvania, 78 % en Oltenia, 74 % en Valaquia y 81 % en Moldavia, lo que da un promedio general de casi 80 %.

<sup>38</sup> FOCHI, *op. cit.*, pp. 220-223.

de una gran belleza poética o de una perfecta transparencia simbólica como variantes mediocres, mutiladas o repetidas. Pero, los resultados de los análisis y de las comparaciones estadísticas tienen su utilidad, puesto que indican la orientación general del proceso creador y ponen de relieve las modificaciones impuestas por las circunstancias regionales y las diferencias de los géneros folklóricos.

El hecho de que el núcleo épico inicial —*el testamento del pastor*— se encuentra también en Macedonia, prueba que el motivo fundamental era conocido entre los rumanos antes de su separación dialectal<sup>39</sup>. Como acabamos de ver, *el testamento del pastor* caracteriza al *colind* transilvano. Ahora bien, las *colinde* son canciones rituales muy arcaicas. Bela Bartok había subrayado ya el arcaísmo y la estabilidad de las melodías populares rumanas. En cuanto a las *colinde* transilvanas, Bartok precisa que son diferentes de las canciones de Navidad de la Europa occidental y agrega que "la parte más interesante de los textos —quizá un terceto— no tiene ninguna relación con la Navidad cristiana"<sup>40</sup>. Es probable que ciertos textos remonten a la época precristiana. La presencia del núcleo épico inicial de la *Mioritza* entre las canciones rituales confirma, por una parte, su arcaísmo, y por otra indica que sus orígenes se encuentran en un universo religioso.

### Supervivencia, esponsales póstumos, "bodas mioríticas".

El sentido del *colind* transilvano es bastante claro: al enterarse de que su suerte está sellada, el pastor pide a sus matadores que lo entierren cerca del redil, es decir, no en el cementerio de la aldea, sino en su medio familiar; pide además que se deposite sobre su tumba un cierto número de objetos (flauta, caramillo, trompa, clarín, hacha, lanza, etc.). Dicho de otra manera, el pastor espera gozar de una sobrevivencia *sui generis*, porque todos estos objetos, tanto instrumentos musicales como útiles y

<sup>39</sup> Cf. el texto publicado por PERICLE PAPAĞAGI en GR. TOCILESCU, *Materiale folkloristice* (București, 1900), vol. II, p. 938, y la variante publicada por D. CARACOSTEA, "Miorița la Armâni" (*Omagiu lui Ion Bianu*, București, 1927, pp. 91-108); cf. FOCHI, pp. 465-66. Ver también TACHE PAPAĞAGI, *Paralele folklorice greco-române* (Buc., 1944), pp. 7-8; Id., *Poezia lirică populară* (Buc., 1967), pp. 383-384. Pero Fochi considera el episodio *el testamento del pastor* anterior a la formación de la *Miorița*, en cuya base se encuentra, para él, un hecho real, posterior a la separación dialectal de los rumanos; cf. *Ibid.*, p. 544.

<sup>40</sup> Citado por T. ALEXANDRU, *Bela Bártok despre folclorul românesc* (București, 1958), p. 39; cf. PAVEL APOSTOL, *Miorița*, p. 60.

armas propios de la vida pastoril, indican una prolongación simbólica (es decir, ritual) de su actividad. La concepción aquí subyacente es arcaica y se encuentra en muchas culturas en el estadio etnográfico: una vida interrumpida violentamente se continúa con otra modalidad de existencia. En nuestro ejemplo, hasta se adivina la idea oscura de que la supervivencia del pastor en ciertos objetos característicos está asegurada justamente por su muerte violenta. En efecto, la suma de la energía vital, que queda disponible por la interrupción de una existencia aun lejos de su término, es "creadora", en el sentido de que ella es susceptible de animar cualquier objeto fabricado por el hombre<sup>41</sup>. La "existencia" del pastor se continúa por la prolongación simbólica de su "actividad" profesional. La flauta, el caramillo, el clarín, continuarán resonando y, al oír esas melodías familiares, las ovejas se acordarán de él y recomenzarán su lamentación, o irán a buscarlo a las montañas y a los valles<sup>42</sup>, o hasta llegarán a pedirle que se levante de su tumba y retome su trabajo<sup>43</sup>.

Nos damos cuenta desde ahora de la riqueza potencial de estos dos temas —la sepultura y los objetos depositados sobre la tumba— que son comunes, por otra parte, a las versiones *colind* y *balada*. El pedido de no ser enterrado en el cementerio, sino cerca del aprisco, permite la ampliación ulterior del paisaje cósmico y su transmutación final en un feérica fantasía nupcial. Por otra parte, el tema de los objetos que el pastor pide que se coloquen sobre su tumba, es susceptible de desarrollos múltiples, como lo prueban las variantes más logradas de la balada. Esos objetos en relación con el trabajo pastoril, acabamos de verlo, aseguran al pastor, en el *colind* transilvano, una sobrevivencia ritual. Pero se comprende cómo, a partir de esa idea de sobrevivencia, asegurada por ciertos instrumentos característicos y familiares, se llegó a una idea vecina (puesto que es solidaria del mismo universo funerario): a saber, la de reemplazar elementos rituales que son indispensables a la sepultura, lo que Brailoiu consideraba, juntamente con la muerte-boda, esencial para la comprensión de la *Mioritza*.

Podemos, pues, distinguir dos etapas en la función de tales objetos en el núcleo épico de la *Mioritza*: la primera y más arcaica testimonia el deseo del pastor de prolongar una sobrevivencia simbólica lejos de la aldea, mediante instrumentos específicos de su oficio; la segunda etapa implica una reinterpretación más concretamente ritual de esos objetos, im-

<sup>41</sup> Ver nuestro estudio "Manole et le Monastère", dans *Rev. Et. Roumains*, III-IV, 1957.

<sup>42</sup> Cf. por ejemplo, las variantes XXIII, XXX, XXXI, XXXII, etc.

<sup>43</sup> Cf. la variante XXII.

puesta por la costumbre general de reemplazar las realidades del ceremonial funerario popular por objetos cósmicos.

Pero, así como los instrumentos que el pastor pide que se depositen sobre su tumba acaban por representar las realidades del culto funerario, la lamentación de las ovejas llega a reemplazar a las lamentaciones rituales<sup>44</sup>. Sin embargo, se trata siempre de un ceremonial "cósmico", y no de un ritual ficticio, imitación empobrecida de las lamentaciones usuales. El vocabulario no refleja jamás las costumbres aceptadas por la Iglesia. Se trata siempre del viento que mugirá, de las flautas que silbarán, de las ovejas que se lamentarán<sup>45</sup>. Lo que llama la atención en la morfología tan rica de la *Mioritza*, es la estructura cósmica de todas las expresiones solidarias con un sustrato ritual. No está ausente solamente el cementerio, sino también la aldea y su iglesia. La lamentación de las ovejas puede ser interpretada como un sustituto de los lamentos rituales solamente porque la investigación comparativa ha puesto de relieve la "prehistoria" de la balada.

Fochi hace notar (p. 276) que los documentos transilvanos son más cercanos a los hechos etnográficos, mientras que las versiones baladas moldavo-valacas están más próximas al arte. Pero es necesario agregar que son la mitología de la muerte y el ritual funerario los que han hecho posible el desarrollo ulterior de la balada. La idea primitiva de sobrevivencia, que acabamos de analizar, era susceptible de ser expresada en formas cada vez más complejas. El deseo, y la esperanza de llevar a su término, aunque de manera simbólica, la existencia prematura y violentamente interrumpida, explica la importancia adquirida en la balada por el tema de la muerte-boda. Ninguna vida es completa sin matrimonio y nos basta remitir al lector a los numerosos trabajos publicados sobre el simbolismo nupcial de los rituales y de las costumbres en relación con los funerales de mozos y muchachas en Europa y en otras regiones del mundo.

En Rumania, el ritual de los desposorios póstumos está muy extendido. Se distinguen dos zonas: en la primera, que comprende Moldavia, Valaquia y una región de extensión bastante amplia al norte de la Transilvania, existe la costumbre de casar simbólicamente a los jóvenes muertos solteros con una persona viva; en la segunda zona, que incluye el resto de la Transilvania, el Banat y una irradiación transcarpática en Oltenia, la pareja del matrimonio póstumo es el *abeto* o la *lanza*. En ocasión de estos esponsales póstumos se cantan canciones caracterizadas por el sim-

<sup>44</sup> Ver ejemplos en FOCHI, pp. 277 sq.

<sup>45</sup> Ver el análisis del vocabulario en FOCHI, pp. 278 sq.

bolismo nupcial de la muerte. Canciones semejantes están atestiguadas igualmente en otros pueblos<sup>46</sup>, aunque el área de su difusión sea sensiblemente más restringida que la costumbre de los funerales póstumos. En Rumania, algunas de esas canciones —por ejemplo, *El Abeto* y *La Aurora* (*Zorile*)— tienen un carácter arcaico y son ciertamente precristianas<sup>47</sup>.

En ese repertorio de imágenes y de símbolos solidarios del ritual de las bodas póstumas se inspiró el poeta popular. Pero el paso del mundo revelado por esas canciones al mundo de las "bodas mioríticas" representa una nueva creación, aun más significativa que el paso de los desposorios póstumos a las canciones rituales que los acompañan. Si en la versión *colind* de la *Mioritza*, los objetos que el pastor pide que se coloquen sobre su tumba constituyen finalmente un simulacro de funeral, en la balada moldavo-valaca la muerte está totalmente transfigurada<sup>48</sup>. Ya no se trata en ella de una "sustitución" de objetos y de las ceremonias, de la cual hablaba Brailoiu, sino que incluso son dejados de lado el vocabulario y el simbolismo nupcial de las canciones funerarias destinadas a los jóvenes solteros. Pues las "bodas mioríticas" se celebran en un marco cósmico de tal majestad, que el acontecimiento de la muerte pierde la significación inmediata que tenía aún en los plantos funerarios, y revela una dimensión insospechada hasta entonces.

Fochi hace notar que el tema del marco nupcial, como reflejo de las ceremonias nupciales que completan el ritual funerario, pertenece exclusivamente al folklore rumano (p. 529). "La *Mioritza* ofrece un ejemplo típico de la fuerza de transfiguración existente en el pueblo" (p. 528). Y sin embargo, el mismo autor, así como Brailoiu antes que él, concluye que la imagen de las "bodas mioríticas" no puede tener otro sentido que el del ceremonial del cual depende, y especialmente "la defensa contra el poder maléfico de la muerte" (p. 529). Y agrega: "El pastor de la *Mioritza* no desea la muerte porque ella sería, en su concepción, idéntica al matrimonio; todo lo que desea es que se cumpla el ceremonial funerario que corresponde a su situación especial de soltero."

Se comprende que Fochi, como Brailoiu y tantos otros antes que él, esté preocupado sobre todo por el peligro de interpretar las "bodas mio-

<sup>46</sup> Por ejemplo, en Córcega, en Hungría, entre los rusos, los gallegos, los búlgaros, los turcos europeos, los griegos modernos; cf. algunas indicaciones bibliográficas en FOCHI, p. 514, nn. 1-8.

<sup>47</sup> Existen igualmente canciones de origen clerical, que denuncian el esfuerzo de la Iglesia por abolir esos restos del antiguo ceremonial pagano; cf. FOCHI, p. 515.

<sup>48</sup> Precisemos que la zona europea donde circulan baladas que ponen en evidencia el sentido nupcial de la muerte es aún más restringida que el área de las canciones rituales; cf. FOCHI, p. 520.

ríticas" en un sentido pesimista, es decir, de ver en la balada la resignación y la pasividad del pastor y, a fin de cuentas, su deseo de extinguirse en el seno de la naturaleza. Pero la sustitución del *cliché* "pesimista" por una fórmula considerada como "optimista", porque reduce las "bodas miorfíticas" a una defensa contra el poder maléfico de la muerte, no hace adelantar la exégesis.

### La prehistoria de la balada.

H. H. Stahl y Constantin Brailoiu fueron los primeros en interpretar en la balada, así como en las ceremonias de desposorios póstumos, el deseo de los vivos de apaciguar al muerto, especialmente de impedirle volverse "malo". No discutiremos aquí hasta qué punto la interpretación de la muerte dada por Brailoiu y gran número de otros folkloristas traduce las auténticas concepciones populares. Se sabe que, para las sociedades tradicionales, la muerte constituye una experiencia a la que el pensamiento moderno difícilmente tiene acceso. Para dar sólo un ejemplo, la solidaridad entre las ideas de fertilidad, de nacimiento y de muerte, indicada igualmente por la proximidad y a veces la confusión entre las divinidades respectivas —no es sino raramente comprendida en el mundo moderno. Únicamente los grandes poetas o visionarios, como Nietzsche, o algunos raros filósofos, son capaces aún de captar la misteriosa y paradójica unidad constituida por la vida y la muerte. Cabe preguntarse, por ejemplo, si la importancia acordada por Brailoiu a los aspectos sombríos y terroríficos de los rituales funerarios rumanos corresponde a la realidad. En el mundo rural, el miedo a los aparecidos no desempeñaría el papel capital que le otorga Brailoiu. Es probable que, en Rumania, como en otras partes de Europa oriental, el miedo a los aparecidos y a los vampiros sea más bien el resultado de una crisis ocasional, de un pánico convertido rápidamente en colectivo a continuación de calamidades excepcionales, por ejemplo, de epidemias y de flagelos de orden cósmico o histórico.

Pero aun cuando se acepte la interpretación de la muerte y de los rituales funerarios hecha por Brailoiu, y compartida por los folkloristas, falta probar la continuidad entre ese mundo de tinieblas y terrores ancestrales y el universo sereno y transfigurado de la *Mioritza*. No hay más que releer la versión Alecsandri. Aquí, "por desfiladeros floridos, umbrales de paraíso", se presenta en un mundo completamente diferente, que, no sólo nada tiene que ver con los rituales funerarios y el miedo a los aparecidos, sino que ni siquiera tiene semejanza con los campos y las aldeas de Rumania, tal como son vistos por el ojo "profano", a la luz

de la experiencia de todos los días. En la *Mioritza* el universo entero está transfigurado. Se nos introduce en un cosmos litúrgico, en el que se cumplen Misterios (en el sentido religioso del término). El mundo se revela "sagrado", aunque este carácter sacro no parece a primera vista de estructura cristiana. Como han mostrado los análisis precedentes, los elementos específicamente cristianos no están atestiguados en la *Mioritza*. Sólo el episodio de la anciana madre que busca a su hijo recuerda otras piezas folklóricas acerca de las peregrinaciones de la Virgen en busca de Jesús. Pero aun en el folklore religioso rumano el Cristianismo no es el de la Iglesia. Una de las características del Cristianismo campesino de los rumanos y de la Europa Oriental es la presencia de numerosos elementos religiosos "paganos", arcaicos, a veces apenas cristianizados. Se trata de una nueva creación religiosa, propia del sudeste europeo, que hemos llamado "Cristianismo cósmico", puesto que, por una parte, proyecta el misterio cristológico sobre la naturaleza entera, y por otra descuida los elementos históricos del Cristianismo insistiendo, por el contrario, en la dimensión litúrgica de la existencia del hombre en el mundo.

Ese "Cristianismo cósmico" no es evidente en la *Mioritza* como lo es en muchas otras piezas del folklore rumano. Pero, aquí como en otras partes, se trata de un cosmos transfigurado. La muerte no es considerada solamente como un matrimonio: es un matrimonio de estructura y de proporciones cósmicas. La balada revela una solidaridad mística entre el hombre y la Naturaleza que ya no es accesible a la conciencia moderna. No se trata de "panteísmo", puesto que el cosmos no es "sagrado" en sí mismo, por su propio modo de ser, sino que es santificado por la participación en el misterio del matrimonio, y es también a la manera de un matrimonio como los místicos y los teólogos cristianos interpretaron la agonía y la muerte de Cristo. Bástanos recordar un texto de San Agustín en que Cristo, "como un recién casado [...] llegó al lecho nupcial de la cruz y ascendiendo a ella realizó su matrimonio". (*Procedit Christus quasi sponsus de thalamo suo, praesagio nuptiarum exiit at campum saeculi, cucurrit sicut gigas exultando per viam usque venit ad crucis torum et ibi ascendendo coniugium...*)<sup>49</sup>.

En cuanto a la aceptación de la muerte, sólo en una perspectiva racionalista se la puede considerar como prueba de "pasividad" o de resignación. En el universo de los valores folklóricos, la actitud del pastor expresa una decisión existencial más profunda: *uno no puede defenderse contra la suerte como se defiende contra los enemigos*; sólo puede imponer

<sup>49</sup> SAN AGUSTÍN. *Sermo suppositus*, 120, 8 (*In Natali Domini*, IV).

una nueva significación a las consecuencias ineluctables de un destino en vías de cumplirse. No se trata de "fatalismo", ya que un fatalista no osa creer que él está en condiciones de modificar la significación de lo que le ha sido predestinado.

El episodio de la oveja vidente pone de relieve todo esto admirablemente. En la versión de Alecsandri, así como en otras numerosas variantes, la oveja no comunica una información concerniente al complot, *sino que revela de una manera oracular* "lo que ha sido decidido". Y es aun una prueba del genio creador del poeta popular elegir el elemento oracular en vez de una explicación "realista" (como, por ejemplo, en ciertas variantes donde la oveja se las arregla para ser la última del rebaño, y descubre el complot. Por otra parte, colocándose en el universo de los valores característicos de las creaciones populares, esta explicación "realista" parece reciente; porque lo fabuloso es lo que domina el episodio por entero y una oveja capaz de hablar no tiene necesidad de hacerse la espía a fin de descubrir el complot). Las sociedades pastoriles heredaron de las antiguas culturas de los cazadores la creencia de que los gestos y las revelaciones de los animales tienen la función de un oráculo, pues éstos conocen el porvenir. Como en todo el mundo arcaico, el destino ha sido revelado también para el pastor miorítico por una oveja. Que él se defienda o no, que él salga victorioso o no, ya no tiene importancia. Cualquiera sea el resultado del combate, el pastor sabe que finalmente debe morir.

### **El "terror de la historia" y la respuesta del pastor.**

Ciertamente, esta decisión de aceptar el destino no denuncia la concepción pesimista de la experiencia ni la pasividad de la que tanto se ha hablado desde Alecsandri. Las críticas de Caracostea, de H. H. Stahl y de Brailoiu eran justificadas. Pero es inútil buscar el "optimismo" de la *Mioritza* en el amor del pastor por su trabajo o en la defensa de los vivos contra los aparecidos. No se debería hablar de optimismo cuando se trata de una revelación trágica. El mensaje más profundo de la balada está constituido por la voluntad del pastor de cambiar el sentido de su destino, de transmutar su desdicha en un momento de la liturgia cósmica, transfigurando su muerte en "bodas místicas", evocando junto a sí el Sol y la Luna, y proyectándose entre las estrellas, las aguas y las montañas. Según hemos visto, todo ese repertorio de gestos, imágenes y signos existía ya, al menos virtualmente, en los ritos y las creencias de los desposorios póstumos. Pero el poeta popular supo transfigurar esos esquemas tradicionales en las "bodas mioríticas" de estructura cósmica. En la balada, la significación de esa



boda ya no es la sustitución de los elementos rituales a fin de efectuar simbólicamente un matrimonio cósmico; la majestad fabulosa de los desposorios místicos es la respuesta dada por el pastor a su destino sangriento. Él logra *transmutar un acontecimiento desdichado en un sacramento* ya que la muerte de un joven pastor desconocido se transforma en celebraciones nupciales de proporciones cósmicas.

Pero sobre todo no se ha dado a la significación de este episodio toda la importancia que tiene. Para medir las consecuencias de tal voluntad de transfigurar una condena a muerte en "bodas mioríticas", basta compararla a ciertas reacciones típicas de las sociedades modernas. Al enterarse de lo que ha decidido la suerte, el pastor no se lamenta y no se abandona a la desesperación, ni trata de abolir el sentido del mundo y de la existencia,, "desmistificándolos" con rabia iconoclasta y proclamando el nihilismo absoluto como la única respuesta posible ante la revelación de lo absurdo. En otros términos, el pastor no se comporta como tantos representantes ilustres del nihilismo moderno. Su respuesta es muy diferente: él transmuta la mala suerte que lo condena a muerte en misterio sacramental majestuoso y feérico que, a la postre, *le permite triunfar de su propia suerte*.

Repitamos: esa revalorización del tema tradicional efectuada por la balada representa una nueva creación que proyecta el drama pastoril en un horizonte espiritual muy diferente. Las "bodas mioríticas" constituyen una solución vigorosa y original dada la brutalidad incomprensible de un destino trágico. La "adhesión" casi total del pueblo y de los intelectuales rumanos al drama miorítico no carece, pues, de justificación. Inconscientemente, tanto los poetas populares que cantaban y continuamente mejoraban la balada, como los intelectuales que la aprendían en la escuela, sentían una afinidad secreta entre el destino del pastor y el del pueblo rumano. El héroe miorítico ha logrado encontrar un sentido a su desdicha asumiéndola no como acontecimiento "histórico" personal, sino como misterio sacramental. *El ha impuesto, pues, un sentido al absurdo mismo*, al responder con una fantasía feérica nupcial a la desdicha y a la muerte.

No de otro modo los rumanos, así como otros pueblos de la Europa Oriental, han reaccionado ante las invasiones y las catástrofes históricas. Lo que he llamado en otra parte "el terror de la historia", es justamente la toma de conciencia de ese hecho: que, a pesar de todo lo que uno estaba dispuesto a realizar, a pesar de todos los sacrificios y toda especie de heroísmo, uno es condenado por la historia, porque se encuentra en la encrucijada de las invasiones (las innumerables invasiones de los bárbaros de fines de la antigüedad hasta el corazón de la Edad Media) o en la

proximidad de las potencias militares dinamizadas por fatalismos imperialistas. No hay defensa militar o política eficaz contra el "terror de la historia", por el simple hecho de la desigualdad aplastante entre los invasores y los pueblos invadidos. Esto no quiere decir, ciertamente, que estos últimos no se hayan defendido, militar y políticamente, y muchas veces con éxito. Pero en definitiva, la situación no podía ser cambiada. Modestas formaciones políticas de campesinos no podían resistir mucho tiempo las masas considerables de invasores.

Una situación similar se encuentra en otras regiones del mundo y en otras épocas históricas: no hay más que recordar a los hebreos y a sus vecinos en relación con imperios militares. A la desesperación y al nihilismo sólo se puede responder por una interpretación religiosa del terror de la historia. Hemos discutido en otra parte las respuestas de ciertos pueblos de la antigüedad y la de los hebreos<sup>50</sup>. En cuanto a las poblaciones rurales de la Europa Oriental, han logrado soportar los desastres y las persecuciones gracias sobre todo al Cristianismo cósmico, al cual hemos hecho antes alusión. La concepción de un cosmos rescatado por la muerte y la resurrección del Salvador, y santificado por los pasos de Dios, de Jesús, de la Virgen y de los Santos, permitía reencontrar, aún esporádica y simbólicamente, un mundo cargado de todas las virtudes y las bellezas que las invasiones y sus terrores rehusaban al mundo histórico. No es este el lugar para mostrar que tal concepción religiosa no implica pesimismo ni pasividad. Se trata de una reinterpretación del Cristianismo, en la que los acontecimientos históricos eran asumidos como momentos solidarios del drama cristológico y finalmente transmutados.

Tal revalorización del Cristianismo representa una creación que ha servido de modelo o de guía a gran número de otras creaciones folklóricas. El elemento esencial está constituido por *la capacidad de anular las consecuencias aparentemente irremediables de un acontecimiento trágico, cargándolo de valores insospechados a primera vista*. Nunca se repetirá bastante que tal proceso, lejos de denunciar una resignación pasiva, ilustra, por el contrario, la fuerza inigualable de creación del genio popular. Ese Cristianismo cósmico está en la balada sólo aludido y simbolizado, y por esa razón Dan Botta hablaba de los "Tracios" y de "Dionysos". Pero la fórmula por la que el pastor transmuta su desdicha en "bodas mioríticas" puede parangonarse con todas las otras fórmulas que efectuaban la transformación de una adversidad en su contrario.

<sup>50</sup> Cf. *Le Mythe de l'Eternel Retour* (París, 1949).

En conclusión, lo que nuestro análisis ha puesto de relieve sobre todo es la importancia y la continuidad de los momentos creadores en la elaboración de la *Mioritza*, desde los rudimentos para-rituales de las *colinde* hasta la balada que encontramos en la versión de Alecsandri. Y el éxito sin precedentes de esta última, tanto entre los intelectuales como en el pueblo, confirma una vez más el prestigio de la creatividad. En efecto, la versión de Alecsandri se ha extendido, a través de los manuales escolares, en las zonas aldeanas, y a veces ha reemplazado de manera definitiva las variantes locales (cf. Fochi, p. 547). Este hecho es altamente significativo, porque prueba: 1) que la perfección literaria de la versión de Alecsandri no contradice el canon estético popular; 2) que el proceso creador, comenzado hace siglos, se continúa aún en nuestros días; 3) que las interpretaciones y las revalorizaciones más recientes de la balada en la cultura rumana moderna se inscriben en la misma dirección del proceso creador, y, en cierto modo, lo prolongan.

En última instancia, si la *Mioritza* ha conquistado un lugar único en los dos niveles de la cultura rumana —folklórico y letrado— es porque el pueblo, lo mismo que los intelectuales, reconocen en esta obra maestra del genio popular su modo de existir en el mundo y la respuesta más eficaz que pueden dar al destino, cuando se revela, como tantas veces, adverso y trágico. Y esa respuesta constituye, cada vez, una nueva creación espiritual.

Ciertamente, no queremos decir que la *Mioritza* sintetiza todas las características del genio rumano. Pero la "adhesión" de todo un pueblo a esta obra maestra folklórica resulta, sin embargo, significativa, y no se puede concebir una historia de la cultura rumana, sin una exégesis de la solidaridad que esta adhesión implica.

1962/1969.

MIRCEA ELIADE

Chicago - París.

(Trad. del francés: Nydia G. B. de Fernández Pereiro)