

ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

INTERPRETACIÓN DE SUS FORMAS SIMBÓLICAS¹

En este estudio no se intenta una crítica literaria del romance, ni filológica formal al modo de la escuela de Ramón Menéndez Pidal. El objetivo no es, pues, ni el aspecto estético por él mismo, ni los problemas lingüísticos y filológicos² de una obra de carácter tradicional. Consideraciones de

¹ El presente trabajo constituye la primera parte de un contexto mayor de estudios y notas referentes al romance del conde Arnaldos en particular, y a ciertos aspectos de la cultura cristiana medieval en general. Habrá de ser continuado en un artículo, ya concluido, concerniente al segundo nivel de interpretación aludido más adelante, sobre el mismo simbolismo en los textos canónicos del Nuevo Testamento, en especial el Evangelio según San Juan. En él se enfoca específicamente la problemática de una identificación de marinero y cantar con Cristo y Logos, y de la nave con la Iglesia. En otros trabajos, algunos de cuyos temas ya fueron expuestos por mí en clases o en comunicaciones públicas, trataré entre otros, los siguientes asuntos: presencia de una teoría cosmológica tradicional de los cinco elementos en el romance; posibilidad de interpretar el *San Juan* del romance como el Bautista o como el Evangelista del Nuevo Testamento, y sentido de los dos niveles resultantes; relación en el símbolo del San Juan del romance con el Janus mítico; correspondencia simbólica en el romance de Apolo (Apolo Delfico), Orfeo (Orfeo Argonauta) y Cristo-Logos; relación con las doctrinas del *Corpus Hermeticum* en vista de las raíces joánicas del romance; el marinero, Cristo Pantocrátor medieval y el éter de las doctrinas cosmológicas tradicionales griegas e hindúes; sentido de la semejanza fonético-simbólica entre *aventura*, *ventura*, *avatar* y el *avatara* hindú y su relación con la manifestación divina en la Navidad de Jesús y Encarnación del Logos y la aparición del marinero del romance, etcétera.

Muestra evidentes las marcas de las circunstancias, azarosas, agitadas, nada propicias y nada favorables al ocio intelectual, en que ha sido compuesto y escrito. Pero pretende ser humilde, sincero y agradecido tributo al maestro que lo ha hecho posible con mucha enseñanza y mucha más paciencia y verdadero cariño, el profesor Demetrio Gazdaru, de quien me precio ser discípulo.

Aparece aquí y ahora gracias a la feliz idea del profesor E. Lozovan, de Copenhague, que en una visita hecha a la Argentina en 1968 nos propuso la realización de este homenaje.

² No rechazo ni la lingüística como estudio de estructuras de lengua, ni la filología como método de crítica y exégesis textual. Solamente me coloco en otro plano de análisis e interpretación que debe asumir los anteriores. En realidad, esto es también un intento de lingüística, pero entendiendo como *lengua* lo que en tantas oportunidades ha afirmado de ella el gran filólogo alemán Walter F. Otto: la lengua es el mito; el mito es el Ser; la lengua es el Ser. (Vid. nota 3).

tipo diacrónico como las referencias a posibles fuentes, a la transmisión y vida del romance, o de tipo sincrónico como la existencia, sentido, relación o extensión en determinado ámbito geográfico y cultural, se subordinan al propósito fundamental y consecuente metodología del trabajo: el estudio de su forma simbólica. La sincronía y la diacronía en todas sus manifestaciones, se presentan conformando una unidad, un todo indivisible y sistemático al servicio de la exégesis de los más íntimos principios a partir de la configuración simbólica del poema. Una exégesis efectuada de tal manera lleva naturalmente a discernir planos de interpretación que si bien son posibles teóricamente como método de trabajo, en la realidad coexisten unos en otros de tal modo que constituyen en la unidad de un mismo símbolo una serie de niveles sólo aproximadamente determinables por referencias con otros tantos 'ámbitos' de la vida de la poesía y de su símbolo. *A posteriori* anticipo ya que existen los cuatro niveles siguientes: 1º) un nivel poético de las formas dado en la lengua y en las estructuras del romance; 2º) un nivel vital de las formas poéticas que se cumple no meramente en una tradición estética, sino en una peculiar experiencia religiosa, en las prácticas que la producen, y también, en consecuencia, en la religiosidad de una particular visión del mundo; 3º) el nivel del trasfondo en que se asienta la manifestación religiosa, que puede ser llamado, a pesar de todos los riesgos, mítico; 4º) un nivel *doctrinal* del cual es expresión el anterior y que podría entenderse, a pesar del peligro que ello entraña, como suprarreligioso. A esta diversidad de niveles de interpretación se suma, por otra parte, la multivocidad natural del símbolo, constituido en este romance por una multitud de elementos susceptibles, todos, de diferentes explicaciones. Por tanto, si se intenta un comentario indiscriminado, el resultado sólo puede ser caótico. La naturaleza misma de la poesía impone que los símbolos se estructuren en torno a una idea central de carácter también simbólico, por lo que la vía interpretativa puede dirigirse a partir de una elección de perspectiva en este nivel. Pero tal elección no debe ser ni al azar ni por capricho; por el contrario, ella viene impuesta, o por lo menos orientada, por la misma configuración o composición de los elementos simbólicos. En el caso del romance del conde Arnaldos ésta configuración hacia un símbolo central que asume y da sentido a todos los demás, se realiza incluso en el proceso histórico de su tradición. En la confrontación de las distintas versiones conservadas, pertenecientes todas a otros tantos momentos históricos, se observa no sólo una creciente concentración del tema, sino además una ruptura con los primeros estadios de su poesía, de modo tal que de una composición original en que el *canto* del marinero tenía una importancia secundaria, puesto que era *una* de las causas que producían el desenlace final, repre-

sentado en el simbolismo del *reencuentro* y del *retorno*, este mismo canto llegará a ser con el andar del tiempo el tema fundamental y configurador. Este resultado de un proceso histórico, cultural y espiritual que se ha encargado de discernirlo y clarificarlo no es casual ni arbitrario, sino todo lo contrario. Entre la versión más antigua y la más reciente existe la diferencia de dos perspectivas distintas, pero no contrarias. En los dos casos están los dos temas fundamentales: el del retorno y reencuentro y el del poder del sonido. El trasfondo y el sentido simbólico es el mismo. La presentación estética de la poesía, aún dentro de los cauces del romance, ha variado, pero no su esencia metafísica. Esta esencia en la versión antigua está fragmentada, pormenorizada, novelizada también, vestida en fin a lo humano; en la moderna aparece concentrada, sintetizada, espiritualizada, vestida a lo sobrenatural. La misma intención de metafísica es más evidente en ésta que en aquella instancia. Lo que ha hecho el "tiempo", pues, la elección o vía interpretativa de que hablé abajo, respecto a la versión primera, no es ni más ni menos que lo que ahora debe hacerse con respecto a la última.

Los cuatro niveles anticipados exigen cuatro enfoques metodológicos particulares sobre igual número de substancias que componen la poesía. Si bien mi objetivo es llegar a desentrañar el íntimo contenido simbólico de la forma artística, es imprescindible ordenar previamente en forma descriptiva las distintas etapas que abarcan los estamentos sincrónico-diacrónicos del poema a partir de la expresión lingüística propiamente dicha. De esta primera instancia fenomenológica, es evidente, dependen las sucesivas. En un segundo momento de esta fenomenología es necesario ubicar, por razones intrínsecas del romance en particular y de la poesía oral tradicional en general, la poesía en un contexto también descriptivo en que se compare la versión analizada con las armónicas concomitantes, para discernir y valorar los problemas formales, en especial de congruencia, puesto que el poema, aunque es en sí mismo una entidad y como tal puede ser considerado, sobre todo, desde el punto de vista simbólico, con absoluta independencia, por el hecho de ser el "resultado" de una fragmentación de versiones más extensas ofrece en su actual configuración ciertas quebras, incongruencias o indefiniciones explicables de dos maneras diferentes: externamente, como indicios del proceso histórico, entendiendo por tal las modificaciones estéticas introducidas en la tradición del poema; internamente, como evidencia y señal de que las fallas exteriores de forma son sólo aparentes y propias de un intimísimo y pujante meollo simbólico que rompe la corteza formal con que la expresión poético-lingüística lo envuelve. Las aparentes fallas, pues, no sólo son atribuibles a circuns-

tancias externas de la vida de la poesía, sino, preferentemente, a la clara conciencia de que lo que se está diciendo en ella supera los límites de una comprensión llana y se sugiere entonces una lectura más difícil; porque tampoco tenemos derecho de suponer siquiera que hemos descubierto en nuestro tiempo ni el sentido común ni la lógica, y menos de creer que en el siglo XVI los editores del Cancionero de Amberes, quienesquiera hayan sido, eran menos perspicaces que nuestros críticos, tanto, que no hayan advertido lo que ahora se pretende advertir a simple vista.

Coincidente con el segundo nivel de interpretación nombrado, la segunda etapa del análisis se refiere a la confrontación e interpretación desde adentro de una forma simbólica *viviente* en relación con otras que se sitúan ya en un plano más profundo que el meramente estético de la experiencia humana, el cual constituye como un sostén o lenguaje interno, cifrado, suficiente, y que, por consiguiente, basta para clarificar la ambigüedad u oscuridad externas. En esta instancia interior del romance sus formas corresponden con las del simbolismo sagrado y teológico. La experiencia religiosa es el vínculo vital entre ambos simbolismos. Sin embargo el contenido simbólico del romance no se agota en una determinada manifestación religioso-teológica. Esta misma manifestación ha de levantarse, porque así lo requiere la naturaleza de las cosas, sobre el suelo firme y nutricio de otro nivel simbólico: el mítico. El 'mito' es sobre todo manifestación simbólica por la lengua de realidades sobrenaturales que solemos denominar, con palabra de común etimología, misterios. No puede existir lengua sagrada ni en la revelación, ni en el culto, sino como actualización y manifestación de la verdad a través de la lengua mítica, naturalmente capaz y trascendente. El absurdo de la demitologización sólo puede concebirlo quien, negando la esencia simbólica profunda y trascendente de la raíz mítica de toda lengua sagrada, articulada, por imperio de la realidad de las cosas, desde los niveles lingüísticos más superficiales hasta el más interior y generador de todos ellos, donde lengua y Realidad llegan a ser ya un solo ser indivisible, pretende asignar tal profundidad a la superficie misma convirtiendo en inmanente lo que de suyo es trascendente³.

³ Hago más las ideas y las palabras que sobre la *lengua* había ido exponiendo oportunamente WALTER F. OTTO, antes mencionado. Entre los trabajos de este sabio referentes al tema hay que citar, por ejemplo, *Der Mythos und das Wort*, recogido en el libro *Das Wort der Antike*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 348-373; *Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt*, *Der Mythos y Die Sprache als Mythos*, algunas de las últimas obras del autor recogidas las tres en el libro *Mythos und Welt*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 230-266, 267-278 y 279-290 respectivamente; también el libro *Die Museen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt, 2. Aufl., 1956; etcétera.

La causas de semejante error son difíciles de explicar, aunque posibles, pero es notable cómo, por una extraña ley de compensación, cuando se insiste en purificar una lengua sagrada de componentes míticos se cae, inevitablemente, en el laberinto de los *influjos* o *fuentes* míticas. Aquí es importante advertir, y esto es de fundamental valor en el método, que debe ser desterrada toda confusión entre lo que es nivel mítico de la lengua como componente natural, inherente, inseparable e insustituible suyo, y el mito como manifestación más o menos vital en diferentes culturas. Es correcto comparar con las precauciones y el cuidado suficiente el trasfondo simbólico de una lengua determinada con las expresiones definitivamente míticas de otras, pero puede ser catastrófico apurar conclusiones sobre la base de supuestas relaciones fontales en virtud de semejanzas explícitas o implícitas. La confrontación debe tener por objetivo la distinción y clarificación de estratos, por una parte, y la constatación y ponderación, por otra, de la forma simbólica, evitando siempre la disolución de su verdad en un relativismo estéril y en una igualación irreal. Estos problemas son particularmente evidentes en la crítica del Evangelio según San Juan, que cito aquí porque constituye la perfecta expresión del ámbito teológico, religioso y mítico en que se engendra y tiene vida el romance. En el romance, en efecto, subyace bajo la substancia religiosa otra de naturaleza mítica que, desgajando la forma poética del tronco religioso o de la tradición que le da vida, en este caso concreto el cristianismo medieval y el cristianismo de San Juan, podría creérsela, con desatino manifiesto, no alimentada por una savia mítica. Tal cosa ocurre cuando se relaciona sin más su simbolismo con el 'tema' abstracto ya y desarraigado del "poder" del canto o de la música, o con algún mito concreto, el de Orfeo por ejemplo. El error consiste entonces en creer que el poema es una recreación estética de las formas hermosas y atrayentes que brinda una mitología. Se piensa en la apariencia y no en la esencia. El procedimiento correcto es ubicar la poesía en su ámbito natural, que es el suelo fértil del símbolo sagrado y la religión, y luego observar en él cuáles son las sustancias míticas propias que la alimentan. El trasfondo mítico del romance no ha de buscarse en abstracto y arbitrariamente en las formas semejantes y correspondientes de una mitología, sino en el trasfondo mítico mismo de la manifestación religiosa en que está implantado y con la cual posee una comunión vital: la de la Tradición. Descubrir, pues, la esencia del símbolo sagrado en la lengua de la manifestación divina es descubrir también la íntima naturaleza de la poesía engendrada en su seno. Comprender entonces la profundidad simbólica del Nuevo Testamento y de la liturgia cristiana medieval en el sentido de las formas del romance,

significa aproximarse muy hondo al meollo de la poesía. Conocer, finalmente, dentro de los límites de una perspectiva y un conocimiento humanos y de una sabiduría y una inteligencia circunstanciadas, una plenitud del Cuarto Evangelio, es conocer la plenitud del romance en su comunión con él. Así bosquejado el método, no se trata tanto de investigar la tradición de un símbolo, cuanto su tradicionalidad. Es cierto, por otra parte, que, debido a una singular virtud de la historia, esta tradicionalidad, que podría ser denominada Tradición, desde su primera claridad se va oscureciendo con el tiempo; pero no ella, sino nuestros ojos. Sin embargo, en compensación, el símbolo es inmutable, la posibilidad de acceso a su doctrina siempre posible, y la manifestación del que ahora me ocupo en el Evangelio según San Juan, incomparablemente alta y luminosa.

Al principio he hablado de un cuarto nivel de interpretación. De él, por razones evidentes, no puedo tratar en mi trabajo. Baste decir que el símbolo que es por una parte revelación de este trasfondo inaccesible al común de los hombres, es al mismo tiempo ocultamiento suyo; que existe y alienta en toda tradición religiosa que vive de él; que no es un simple instrumento y que no sólo se da en la representación figurada y en la imagen, sino en excelencia en la palabra, porque la palabra es imagen en el significado, pero por sobre todo es también sonido, y la audición es la más alta y más sagrada de nuestras facultades por ser la que en el orden natural corresponde mejor al sobrenatural y por ser vínculo perpetuo e infalible entre ambos. Esto resumieron los helenos en su $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, que es el nombre con que ellos, traduciendo un común sentimiento de la estirpe indoeuropea, designaron la *palabra* en cuanto expresión oral de la realidad sobrenatural. Más adelante, andando el tiempo, son también los griegos mismos quienes dan a San Juan Evangelista su palabra para nombrar aquella Realidad entre nosotros, Dios encarnado y hecho hombre en Cristo: el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$. Ahora se presenta al fin la meta última de mi esfuerzo: ver de qué manera un romance medieval, deviniendo con el paso del tiempo más *mito*, llegó a ser mejor manifestación del Logos.

Primera crítica.

Por la naturaleza musical y tradicional del romancero viejo se han conservado de este romance distintas *variaciones* o *variantes*. Cinco son las llegadas a nosotros; la más moderna, de mediados del siglo XVI, la más antigua, aunque última en ser recogida de la tradición oral, la aún cantada por los judíos de Marruecos expulsados de España

en 1492 por los Reyes Católicos. Esta es la más extensa de todas las versiones, que, de acuerdo con lo tantas veces expuesto por R. Menéndez Pidal en su teoría de la vida e historia de los romances tradicionales, corresponde a la forma primitiva en mayor grado. Desde el punto de vista del arte, la crítica de los valores estéticos de las variantes responde a criterios dispares. Las formas fragmentadas y trucas son tenidas en mayor estima por Menéndez Pidal; en el caso de este romance, la del *Cancionero de Amberes* de 1545. Contra ella y contra el gusto de Menéndez Pidal, Leo Spitzer prefiere la coherencia y claridad argumental de los por él llamados romances "Märchen"; en este caso, la forma extensa y novelada de los marroquíes⁴. La valoración estética, pues, se ve, está dada a divergencias de enfoque de lo más dispar e irreductible. No me propongo, por tanto, ni lo intento siquiera, tomar partido por una u otra posición. La crítica literaria estética, y también la filología y la lingüística comprometidas con ella, están demasiado sujetas al gusto, a los humores y a tantos imponderables de la substancia individual, como para poder dar más que soluciones parciales e insuficientes a los problemas de una época y una obra que son algo más que de literatura y arte. Todo el mundo, casi, reconoce este sentido de la Edad Media, pero muy pocos, cada día menos, son los que se animan a quebrar la corteza para no hacer meollo de ella misma. No ha existido un arte medieval, sino una *simbólica medieval*. Es tan erróneo, en consecuencia, interpretar aquellos hechos desde una como desde la otra de las perspectivas actuales: la individualista o la social. No quiere decir esto que en la Edad Media no haya

⁴ Cf. L. SPITZER, *Sobre el romance del infante Arnaldos*, en *Rev. Fil. Esp.*, XXII, 1935, pp. 159-60. Por su parte, don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL resume sus teorías sobre el romancero en la que con justicia puede ser considerada Biblia de la poesía tradicional hispánica: *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, E.-Calpe, 2da. ed., 1968, T. I y II. Un estudio ejemplar literario y filológico de los temas e historia de un romance medieval es el que a través de una larga serie de notas y artículos, ha efectuado el profesor D. GAZDARU a propósito del motivo tradicional de la tortolice en el romance de Fontefrida. En el tomo primero de este mismo homenaje, en *Bibliografía de las publicaciones de Demetrio Gazdaru*, pp. 17-39, la profesora NYDIA G. B. DE FERNÁNDEZ PEREIRO ha registrado estos trabajos con la siguiente numeración: 55 (año 1935), 60 (1936), 190 (1954), 296 (1958), 309 (1962), 311 (1962) 316 (1963), 327 (1965), 329 y 330 (1966), 371, 373 y 374 (a imprimir). En este catálogo no incluyo las obras dedicadas a los bestiarios medievales y a Fisiólogos, cuya referencia puede hallarse en la antes nombrada *Bibliografía*. Es digno de tener en cuenta, además, que, en todos los trabajos numerados arriba, el profesor Gazdaru considera en general el sentido y símbolo religioso del tema, y que en alguno de ellos lo estudia en particular desde este punto de vista.

habido ni individuo, ni sociedad; sería un absurdo afirmar tal cosa. Lo que sí quiere decir es que ambos planos guardaban entre sí una muy diferente relación de la que hoy se da; porque no era como en la actualidad una relación de dos, sino de tres miembros, ya que aún la religión y su vida no habían sido asimiladas a ninguno de los dos niveles, por no ser lo religioso ordenado desde afuera, sino que ello ordenaba desde adentro. Por tal razón la obra que ahora llamamos de arte, no era mera *expresión*; por el contrario, era sobre todo *símbolo*, y como tal, vínculo del mundo natural con el sobrenatural y manifestación de una interioridad trascendente. Considerado, pues, el romance signo y expresión ya de una cierta individualidad, ya de una comunidad o sociedad, es oportuno que de él se ocupen la lingüística y la filología y las ciencias del arte; considerado, en cambio, como símbolo, su interpretación corresponde a una teología o a una metafísica, no especulativa sino dogmática, y a una ciencia sagrada.

La época en que las versiones escritas del romance del conde Arnaldos fueron realizadas, primera mitad del siglo XVI, momento en que tenía ya plena vigencia la cultura del Renacimiento, obliga a dos comentarios. En primer lugar, podría entenderse que la tendencia renacentista cada vez más fuerte a recuperar las formas del mito clásico ha influido para que, por razones de gusto, de escuela o de cualquier otra índole, la configuración primitiva del poema tendiera, fragmentándose y simplificándose, a una delimitación paulatinamente más precisa de un modelo mitológico grecolatino. Esto es sólo una verdad a medias. En realidad, un proceso de tal naturaleza no podría haberse producido nunca dé no mediar una causa implícita en la esencia misma de este romance en particular, y del romancero en general. Es por ello que, si se aplicara un símil extraído de la mecánica plenamente válido para este caso, habría que decir que en el Renacimiento lo que se produjo no fue más que la aceleración de un movimiento inercial preexistente, aceleración que por grande que haya sido, jamás ha superado en magnitud el primer impulso con que el movimiento fue iniciado. Sin embargo, el hecho incontrastable de haberse realizado una confluencia de las poesías tradicional medieval y clásica renacentista en una determinada forma mitológica, fuerza a considerar el segundo aspecto de esta coincidencia: el de las intenciones de los colectores y editores de la poesía común y los resultados de su labor, por una parte, y por otra, la actitud de los artistas, en concreto de los poetas, frente a los elementos restaurados de una cultura no cristiana en un ámbito cristiano y aún más, católico romano. Detrás de estas cuestiones subyace, sin embargo, una más impor-

tante: hasta qué punto es cierto, incluso posible, que un poeta renacentista haya podido obviar la tradición medieval, saltando por sobre ella hasta la antigüedad misma y, realizado esto de alguna manera, hasta dónde siguió siendo clásico, antiguo y no cristiano un mito así recuperado; ¿no será más bien una proyección que el hombre moderno hace de sí mismo y de su circunstancia en un espejo lejano, aparentemente más claro y luminoso? Por cirto, el tiempo no se camina hacia atrás, y el camino andado no se desanda, sólo se sigue caminando en otra dirección. Entonces, ¿cuál es la significación final de esa Edad Media del romance traído hasta el Renacimiento y conservado en él con tanto celo? Las preguntas se acumulan y las respuestas pueden multiplicarse en progresión geométrica. Tanto en el caso de los editores, como en el de los artistas, se da, cortando por lo sano, esta alternativa: quienes asumen el símbolo y, en consecuencia, la cultura medieval, y quienes intentan reemplazarlo, aunque sólo consiguen, para engaño suyo, dar forma nueva a lo que ya dentro de ellos había cambiado. No me refiero exclusivamente al aspecto religioso, que es una manifestación más entre otras semejantes, precisamente porque la religión, poco a poco desplazada de su centro, se había ido convirtiendo en un fenómeno cada vez más periférico en la 'religiosidad' de estos hombres, ya antes de que pudiera distinguirse un mundo protestante reformista de otro católico, en apariencia conservador. De esto procede una segunda aclaración, y es que un acontecimiento de tal índole no se produjo *ex abrupto*; sólo sus manifestaciones, una protesta y una reforma religiosa, el surgimiento de una orden, la traducción y el redescubrimiento de un clásico, o la edición de un *Cancionero*, aparecen en un momento del tiempo y señalan la dirección de un movimiento. Las ediciones de romances pueden tener por finalidad bien la conservación de un símbolo mediante una relativa asimilación a la circunstancia de la época, sin perder en la adaptación nada de su esencia significativa y operativa, convertido, por el contrario, en vehículo eficiente de la tradición, o bien la asimilación de su substancia al ámbito circundante, de manera tal que por esa misma asimilación se produzca no sólo su desvirtuación como vehículo de una tradición, sino incluso su neutralización. Este extremo se apoya en la aparente mitologización de la poesía y el arte renacentista, que en realidad es en lo profundo su total y definitiva demitización, su destrucción como símbolo evidente y el consecuente cegamiento de su naturaleza religiosa fontal. Entre los poetas, es notable que aquellos que retoman las formas míticas clásicas encarnándolas en una tradición ortodoxa no sólo transmiten una doctrina religiosa y una

teología determinada revestidas ahora de los ropajes de la antigüedad, sino que, además, esas formas coinciden precisamente con las simbólicas medievales, sin que haya sido su intención imitarlas. Tal es el caso, por citar un ejemplo conspicuo, de Fray Luis de León, en cuya poesía pueden advertirse perfectamente las fuentes y sus autores, pero que, al mismo tiempo, podría ser explicada con claridad absoluta ya no según los precedentes medievales latinos y 'cultos' exclusivamente, sino incluso según muchos ejemplares de la poesía 'vulgar'. En el comentario de sus obras pueden ser nombrados con toda legitimidad Platón, Pitágoras, Orfeo, Apolo, Píndaro, Virgilio, Horacio y tantos más, porque es evidente que los resume en su particular circunstancia de cristiano, de católico romano y de hombre humanista del siglo XVI; pero desde el punto de vista tradicional y simbólico el mismo derecho asiste a los anónimos de los romances del conde Arnaldos o del Prisionero, que son en la vida cotidiana puentes hasta el mundo sobrenatural tan sólidos como los que tienden los clásicos, puesto que son los mismos. La concordancia entre la nueva poesía clasicista y la medieval popular se da en la superficie de las formas, pero también en la hondura del símbolo encauzado en una tradición religiosa. En este sentido, así como es necesario en una poesía de autor conocido y de imitación clásica analizar minuciosamente su contenido filosófico, teológico o metafísico, también lo es en no menor grado en cuanto a una anónima y tradicional, como el romance, existiendo una forma simbólica común. Ni la crítica literaria, ni tampoco la filológica, han llegado a la hondura de la poesía tradicional. Pareciera que por carecer del nombre de un autor esta poesía no merece la consideración de aquella que muestra una nobleza recién adquirida, pero amparada en la individualidad de un nombre y de un tiempo. Quizá una mirada a lo que se hace en el campo de la filología clásica y en el de los textos sagrados pueda comenzar a poner las cosas en su lugar. Nombrar una poesía con el atributo 'popular' o 'vulgar' no implica, de ninguna manera, hacer una valoración de la profundidad de su contenido, y menos aún ubicarla en una perspectiva social. Tratar la poesía tradicional como producto de una clase social 'popular' es un absurdo que tiene como origen lo antes mencionado y la proyección a un pasado histórico de la falsa interpretación de circunstancias actuales, y posee como finalidad la obstrucción de todo acceso y, en consecuencia, de toda transmisión de verdades sistemáticamente negadas y combatidas. El arte medieval, reitero, es instrumento del símbolo, y en cuanto tal, nunca expresión de un individuo o de una sociedad. La tesis social es una simple readaptación de la doctrina romántica de la poesía en lengua común, tradicional, y de

la antinomia superficial y perniciosa que los críticos han establecido entre lo culto y lo vulgar.

El estudio del origen y formación de las variantes del romance del conde Arnaldos, por lo que acaba de verse, no puede consistir en una mera consideración cronológica, ni en la constatación de una selección o elaboración más o menos artística de la sustancia poética hacia un difuso y controvertible ideal de belleza, sino en contemplar cómo en la marcha nada ciega y nada impersonal de una forma poética de un romance hacia la explicitación de otra forma germinalmente contenida en la primera, se está cumpliendo un itinerario que corresponde con exactitud al de la gestación y *renacimiento* de una nítida forma mitológica de la poesía humanista. A simple vista se advierte que en la versión de 1545, por una operación consciente y sabia, este romance ha venido a coincidir en el símbolo con un Orfeo y un Apolo redivivos, pero sin nombrarlos. Las vicisitudes del tema, según las cinco variantes conservadas, demuestran a las claras que no ha habido una casualidad en el resultado, sino el efecto de una inteligencia y una voluntad, no puestas al servicio del arte (estética), sino del símbolo (metafísica). Sin embargo, entre ambas instancias, la de la poesía tradicional que se metamorfosea hacia la nitidez de un mito y la de la humanista, que lo recupera en la lectura de los textos y en la contemplación del arte antiguo con alma estética, media el abismo que existe entre lo natural y lo artificial, el cual se manifiesta en la actitud del *nombrar* la figura mítica, puesto que la restauración, con mucho del significado que los anticuarios dan al término, del mito precristiano en el Renacimiento es en gran parte la recuperación de sus *nombres*. El mito precristiano, presente en toda la Edad Media, se había despojado de sus nombres en la primera antigüedad cristiana revivificado para asumir su nueva realidad simbólica. Comenzó a hacerlo en el momento mismo en que Cristo pronunciaba sus palabras y luego, cuando los primeros apóstoles y evangelistas lo recogieron con la palabra del Señor en las Sagradas Escrituras. En el Nuevo Testamento el mito, disuelto en la corriente viva de la lengua reveladora, no tiene *nombres*: simplemente *es*; *tampoco* los tendrá en la Edad Media.

R. Menéndez Pidal, tomando una primera parte de un pliego suelto de la primera mitad del siglo XVI y una segunda de las versiones marroquíes modernas, reconstruye la que sería hipotética versión primitiva del romance, que transcribo ⁵:

⁵ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y tradicional*, en *Los Romances de América y otros Estudios*, Buenos Aires, E.-Calpe, 1948 5a. edic., (col. Austral n° 55) pp. 52-91.

Pliego suelto:

¡Quién hubiese tal ventura	sobre aguas de la mar
como hubo el infante Arnaldos	la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza	para su halcón cebar
vió venir una galera	que venía en alta mar;
las áncoras tiene de oro	y las velas de un cendal;
marinero que la guía	va diciendo este cantar;
—Galera, la mi galera,	Dios te me guarde de mal,
de los peligros del mundo,	de fortunas de la mar,
de los golfos de León	y estrecho de Gibraltar,
de las fustas de los moros	que andaban a saltar.

Continúa la versión marroquí:

Allí habló el infante Arnaldos,	bien oiréis lo que dirá:
—Por tu vida, el marinero,	vuelve y repite el cantar.
—Quien mi cantar quiere oír	en mi galera ha de entrar.

Hasta aquí concuerda bastante con las versiones de Amberes, pero sigue:

Tiró la barca el navío	y el infante fue a embarcar;
alzan velas, caen remos,	comienzan a navegar;
con el ruido del agua	el sueño le venció ya.
Pónenle los marineros	los hierros de cautivar;
a los golpes del martillo	el infante fué a acordar.
—Por tu vida, el buen marino,	no me quieras hacer mal:
hijo soy del rey de Francia,	nieto del de Portugal,
siete años había, siete,	que fuí perdido en la mar.
Allí le habló el marinero:	—Si tú me dices verdad,
tú eres nuestro infante Arnaldos	y a ti andamos a buscar.
Alzó velas el navío	y se van a su ciudad.
Torneos y más torneos,,	que el conde pareció ya. ⁶

De las cinco variantes conservadas es ésta la más extensa y seguramente la más parecida a la original. Las restantes reducen su extensión y, en general, contaminan, aunque no azarosamente, su contenido con temas de otros romances en que también aparece el motivo tradicional del canto. La versión del pliego suelto incluye el canto del marinero; en él refiere el ruego a Dios para que libre su nave de los peligros del mundo y del mar en determinadas regiones críticas. Otra, de comienzos del siglo XVI, la de un cancionero manuscrito del British Museum, el llamado Manuscrito de Londres, presenta el mismo tema, pero contaminado con el romance del conde Niño, que da a la continuación un aspecto heterogéneo e incongruente, incluso con confusión de personajes. R. Menéndez

⁶ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 65.

Pidal deduce de esto que el poema debía ser ya muy viejo, en consecuencia nadie se acordaba bien entonces de su final. La del Cancionero de Amberes de 1550 es semejante a la que me interesa ahora de 1545, pero difiere de ella en que añade la canción del marinero. Ambas concuerdan, sin embargo, en que se amplifica el motivo del canto con la descripción del efecto de su poder sobre el mar, los vientos y las criaturas que los pueblan.

La versión de 1545 presentada por Menéndez y Pidal es:

¡Quién hubiese tal ventura	sobre las aguas del mar
como hubo el Conde Arnaldos	la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano,	la caza iba a cazar,
vio llegar una galera	que a tierra quiere llegar:
las velas traía de seda,	la ejarcia de un cendal;
marinero que la manda	diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,	los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo,	arriba los hacen andar,
las aves que andan volando,	nel mastel las faz posar.
Allí fabló el Conde Arnaldos,	bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero,	dígame ora ese cantar.
Respondióle el marinero	tal respuesta le fué a dar:
—Yo no digo esta canción	sino a quien conmigo va ⁷ .

En una primera instancia de la consideración de la lengua del romance es de notar la coexistencia de formas diferentes en cuanto a su antigüedad, así por ejemplo la *f* inicial frente a *b*, el predominio definitivo del infinitivo acusativo con *a* dependiente de verbos que significan movimiento, extensión del empleo de artículo, supresión de artículo en el vocativo, cambio de *conde* por *infante*, perduración de otras palabras con una significación, aspecto fonético o desinencias anticuadas, presencia de fórmulas propias de la poesía oral juglaresca, incongruencias en el género de una misma palabra reiterada, empleo arcaico junto a uno más moderno de tiempos y modos verbales. Todo lo cual es, más que el testimonio y el documento de un itinerario histórico que no ha podido superar las discrepancias de elementos diversos y contrarios acumulados durante el proceso, la prueba palpable del triunfo de una idea sobre toda contingencia.

De una confrontación con las otras versiones se ve a simple vista que en ésta actúan dos fuerzas opuestas entre sí y coordinadas hacia un mismo objetivo: la configuración de una forma central en torno de la cual se agrupan todos los elementos restantes. Efectivamente, la primera es la observada por Menéndez Pidal como natural en el romancero viejo de fragmentar los poemas haciendo que los temas se circunscriban en determinadas formas esenciales básicas, despojadas, en mayor o menor medida,

⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, págs. 60-61.

de circunstancialidad y cargadas de una significación que tiende vigorosamente a lo simbólico o paradigmático. La historia circunstanciada y pormenorizada, de la cual es reflejo la versión de los judíos de Marruecos, se trunca en un momento dado y la parte ahora final, antes interior, se adapta en la superficie a su nuevo carácter de conclusión y en lo profundo a una modificación de la sustancia simbólica del romance. Se produce, pues, una simplificación de una trama simbólica compleja de una historia con aconteceres, personas, lugares y tiempos precisos, hacia una forma de sentido más universal en que, con la desaparición de aquellos aconteceres, personas identificables, lugares y tiempos concretos, se ahonda más en lo esencial, prototípico y doctrinal del símbolo. Este símbolo, entonces, el del poder del canto, aparece en la primera instancia según una perspectiva inclinada a lo físico y a lo histórico, pero en la segunda, según otra dada a lo metafísico y a lo suprahistórico, como quedó dicho anteriormente. Mientras que la versión del pliego suelto concluye con la canción del marinero sin la intervención del infante Arnaldos, y queda así claramente trunca, las de las dos ediciones del *Cancionero de Romances* de Amberes de 1545 y 1550 *resumen* el canto del marinero en una simple respuesta, que si bien podría parecer incongruente con todo el desarrollo contextual de la historia, o ambigua o abrupta en exceso, tiene, sin embargo, perfecto carácter conclusivo en el otro nivel señalado.

Con esta tendencia a una concentración del tema mediante un acortamiento de la extensión temática e histórica, coexiste otra a la expansión, justamente en ese aspecto que constituye la figura o forma central del poema: el poder del canto y su manifestación. Así es como puede verse que de distintas fuentes, pero con un evidente fin común, *el poeta* toma una serie de elementos tradicionalmente emplados en la simbolización del poder del canto, y por tal motivo naturalmente relacionados también entre sí, para acabar, ampliándola y definiéndola, la figura (Gestalt) central, de manera tal que de toda luz se haga claro que lo que antes era historia aventurada y finalmente feliz de un personaje, pasa a ser ahora contemplación que ese mismo hombre tiene de los acontecimientos maravillosos de un cantar sobrenatural. Este cambio de perspectiva exige también una acomodación en el orden de importancia de los personajes. El conde, o infante según las versiones más antiguas, deja de ser protagonista y cede lugar a la nueva figura del marinero, que, mientras aquél disminuye hasta convertirse en espectador, crece y se perfila claramente. Sin embargo, en ambos casos hay un punto común: la pasividad del infante o conde Arnaldos ante el canto del marinero, aunque en la forma extensa existan otros elementos complementarios de naturaleza también sonora que actúan sobre él de modo diferente: el canto lo atrae y asombra (lo *encanta*, según la

expresión medieval), el rumor de los remos en el agua lo adormece, el golpear de los martillos lo despierta. Por supuesto que estas tres formas distintas del sonido, perfectamente definidas desde el punto de vista acústico como sonido continuo claro y distinto la primera, confuso por ser la resultante de innumerables sonos simultáneos, pero con ritmo de los remos, la segunda, y la tercera, similar a la primera en cuanto a la claridad y a la segunda en cuanto al ritmo, con preponderancia absoluta de este elemento, no son producto de una mera casualidad ni están puestas en la obra al azar. La explicación profunda ha de buscarse en el nivel simbólico de la poesía. A pesar de que en la versión de 1545 sólo está el canto como forma sonora, se ha cuidado, sin embargo, de hacer perdurar las otras dos, adaptándolas, con el mismo valor simbólico, a la nueva configuración del poema. De tal manera, el factor rítmico queda constreñido al movimiento rítmico de los remos gobernados por el marinero mismo, de acuerdo con la figura tradicional y simbólicamente semejante de Orfeo en el viaje de los Argonautas; por su parte, la multiplicidad sonora que representaba el rumor de los remos en el agua, complementaria del canto, ha sido reemplazada por la multiplicidad y diversidad de las criaturas gobernadas y subordinadas al poder del canto, aunque en el mismo sentido podría interpretarse el *fremitus* y el *murmur* de las aguas y del viento tempestuoso, no dichos, pero sí implícitos, como también refieren las leyendas del mito de Orfeo. Es de observarse lo difícil y complejo del proceso de adaptación de las formas antiguas del romance en estos pocos ejemplos, para advertir, sin que quede ninguna duda, ya no sólo acerca de la intencionalidad de la metamorfosis operada, sino acerca de la personalidad de quien o de quienes la hayan efectuado, y el sentido algo más que estético de su labor. Este proceso de transformación es explicado por Menéndez Pidal, el estudioso que más hondo ha penetrado en la naturaleza del romancero dentro de las limitaciones que, según mi criterio, le imponían su formación y escuela, desde el punto de vista de la estética psicológica y literaria acorde con su concepción de la poesía tradicional, del modo siguiente:

"Al perder la canción del marinero el sentido que tenía dentro de la aventura total, no encerraba en sí belleza ninguna propia; así que uno cualquiera de los recitadores que gustaban terminar el romance en la respuesta esquiva del marinero, suprimió con acierto el texto del cantar; uno dotado de fino temperamento artístico concibió la *canción no dicha* como mucho mejor que la *canción expresada*, y se le ocurrió valorarla y encarecerla con un encanto sobrenatural"⁸.

⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 68.

Si el romance tuviera que ser considerado solamente de acuerdo con un criterio estético, Menéndez Pidal poseería toda la razón. Pero no se trata sólo de una obra de arte, sino fundamentalmente de un símbolo, que se impone por sí mismo, es autónomo, y en cuanto tal, no sujeto a la variabilidad de la moda y el gusto. Esta variabilidad es, en el pasaje de la simbólica medieval al arte moderno, la manifestación superficial de un movimiento cuyo motor íntimo consiste en una causa de índole espiritual. Las formas no han cambiado ni en sí, ni por sí mismas; ellas se han desplazado acompañando al espíritu, que es quien verdaderamente se mueve. Puede decirse con mucha verosimilitud que si se ubica la poesía en su contexto histórico, se nota en sus elementos, símbolo e historia, una persistente búsqueda de equilibrio comparable al relativismo de una proporción directa: a mayor racionalización y desespiritualización en el dominio histórico, mayor "irracionalidad" y espiritualidad en la poesía. Por supuesto, la transformación de las formas es externa; en el interior de ellas el símbolo permanece siempre inmutable, como corresponde a su naturaleza. Es muy cercano a la verdad decir que en el primer momento el símbolo está inmerso en un ámbito como aristotélico, en el final, como platónico: el mito se da en ambos, en uno con menos, en otro con más evidencia.

El encarecimiento y valoración de la canción no expresada a que Menéndez Pidal alude se realiza mediante el procedimiento de la contaminación con poemas ya existentes que contenían el tema más explícitamente declarado. Algunos de ellos han llegado hasta nosotros; otros, por el contrario, como el mismo romance del conde Arnaldos, han desaparecido. Éste que Menéndez Pidal denomina, con relativa exactitud, "tema del poder mágico del canto" (p. 69), lo relaciona bien, difundido en literaturas antiguas y modernas, con la "leyenda de Orfeo" (p. 69), a la que parece otorgarle, además de fama, carácter fontal. No por hartos reiterado es innecesario volver a expresar que éste es un punto de vista literario y, en consecuencia, limitado. La crítica de Menéndez Pidal, correcta en asignar una nueva dimensión al canto del marinero, no distingue bien, sin embargo, entre el *cantar* o el *canto* y lo *cantado* o *canción*; entre la operación y el producto de ella. De tal manera, considera *descuido* lo que muy bien pudo haber sido intención. Confunde entonces lo inexplicable o lo no explicado con lo explicable en otro nivel; lo *enigmático* con lo cifrado o simbólico y necesitado de exégesis más honda; en consecuencia, lo incongruente, cuando se refiere a la relación contextual de ciertos elementos del romance (*ventura, sobre*), con lo congruente en otro sentido. Por fin, otorga el máximo valor a lo *inexistente*, aunque sugerido, a lo que el 'poeta' parece mencionar, pero no presenta porque no le interesa presentarlo, puesto que lo que importa no es lo cantado, sino el cantar mismo, en el cual aquél está in-

cluido. La posición estética es aceptable, pero hasta cierto nivel, ya que con ella deben admitirse como ilógicas e insolubles, aunque efectivas para un sentimiento literario y 'romántico' por lo que de "misterioso" aportan, las incoherencias e incongruencias contextuales. Sin negar lo estético, más bien poniéndolo en su lugar, en este caso lo 'romántico', "misterioso", "místico" (¡cuánto abuso, desaprensión y depreciación de palabras realmente abismales y cuánta omisión de la que, a lo más verosímil, participa con ellas de comunidad de origen en la misma raíz, *mito*, y da sentido a lo que, denominado "mentalidad romántica", no es más que intento de retorno a una "mentalidad mítica"!), hay que valorar sin embargo hasta qué punto las deficiencias observables en la superficie del plano contextual pueden ser aclaradas en otro nivel de significación, o si, por el contrario, son fallas de solución imposible. Con toda seguridad, éstas que nosotros vemos como fallas palpables, evidéntísimas, y que interpretamos como resultado de fragmentaciones y reacomodaciones sucesivas de la sustancia poética, no pasaron tampoco inadvertidas a alguna inteligencia antigua. Pero lo que para nosotros simplemente es quiebra, para ellos era resquicio abierto para penetrar en la intimidad del símbolo. Al respecto, ésta es la opinión, siempre respetable y estimada, de don Ramón Menéndez Pidal:

"La canción del marinero al ser suprimida recibió un hechizo inefable, muy superior a todo lo que con palabras pudiera expresarse; los versos añadidos atribuyeron a esta canción un encanto sobrenatural, y el corte brusco del romance, allí donde la repulsa del marinero incita a entrar en el prodigioso navío eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supraterrrenal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un sentido místico. ¿Qué importa que el refundidor haya tenido un descuido, olvidando rehacer el verso inicial y dejando inexplicada la gran *ventura* del protagonista? Esa misma enigmática "ventura *sobre* las aguas del mar", que la famosa versión no llega a exponer, se convierte en un encanto más, pues parece cifrarse en el solo hecho de poder escuchar un instante la incomprensible y fugitiva canción"⁹.

La última cláusula, bien comprendida, habría dado a luz una interpretación estética muy diferente. Implícitamente lo dice Menéndez Pidal, aunque no lo aplique. El verdadero gozo del contemplador está sobre todo en el oír, más que en lo oído y en lo visto. El oír se ubica en un dominio puramente musical del sonido, nivel de lo sonoro invisible; el ver constituye como un polo opuesto cuyo dominio es la luz, la forma y la disposición de los elementos en el espacio; es el nivel de lo visible inaudible. Entre ambos polos, participando de las dos naturalezas, está lo sonoro visible: el canto, el cual consta de las dos sustancias, la sonora de la música

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 70.

y la visual de la poesía. Tanto la una como la otra tienen una concretísima función en cuanto a la realidad; la música no representa en la manifestación sonora la realidad, puesto que es anterior a ella. En cambio la funda, la genera y la mantiene unida a sí misma como la causa a su efecto. La poesía, el aspecto visual del canto, reproduce, ella sí, la realidad; la imita y la representa. Por tanto, como la realidad misma, depende de la música, que le da sentido. Sin embargo, cuando hablo del oído y de la vista no me refiero exclusivamente ni al aspecto fenoménico de lo percibido, ni al subjetivo de las percepciones, sino como medios de conocimiento de una realidad trascendente que se manifiesta en el mundo físico por el sonido y por la luz. Al suprimir la versión breve el contenido del canto, la canción, por mucho que podamos decir de su "encanto sobrenatural" y aunque la ponderemos como "incomprensible y fugitiva", en verdad ella ha desaparecido de la configuración del poema, y todo cuanto se afirma, por lógico, pertinente y lícito que sea, pertenece a una impresión del oyente o del lector, o corresponde a la expresión de un reflejo en él del conde Arnaldos del romance. La canción *es* o *debe* o *puede ser* de tal manera, pero *no está*, y esto también tiene su importancia. En el canto del marinero, pues, tal como el poeta lo presenta, la mayor importancia no le es dada a lo dicho por él, más o menos reconstruible en el interior de cada oyente, sino al mismo *cantar*, que ésta es la palabra que se emplea. Hay mayor interés en mostrar la palabra del canto en su aspecto sonoro y musical, que en el luminoso y "semántico", el cual, habiendo pasado al plano de lo supuesto y de lo imaginado, queda subordinado a aquél. Esta subordinación que ocurre en el nivel contextual de la poesía responde en lo profundo a un ordenamiento y relación de lo sonoro y lo luminoso dados en el nivel metafísico de la realidad sobrenatural. Esto se evidencia poéticamente en el poder ordenador del canto ejercido sobre los seres.

La respuesta idéntica de distintos seres al cantar del marinero demuestra precisamente su poder; a ello se suma su diversidad y la de sus medios: el conde Arnaldos en la tierra, las aves en el cielo, los peces en el agua del mar, el mismo mar tempestuoso y los vientos enfurecidos de la tormenta. Esta respuesta consiste en la modificación concorde de la circunstancia de cada uno de los seres. En todos los casos es el oír el medio de la conversión. Así es como se ve que el conde Arnaldos "oye" y queda suspendido del cantar; el mar tempestuoso "oye" y queda calmo; los vientos "oyen" también y amainan; oyen las aves del cielo y bajan hasta el mástil de la nave; por último, oyen los peces y suben desde lo hondo del mar hasta el cantor. Toda esta transformación, sin embargo, se reconoce porque se ve. Quien ve es el mismo conde Arnaldos, simultáneamente sujeto contemplante y objeto del poder del canto, y somos nosotros o lo eran los

oyentes primeros o aquellos destinatarios especiales del poema. Lo que se ve son los seres: el mar, los vientos, las aves, los peces y la propia persona, él, ellos o nosotros, que por una peculiarísima virtud del poema somos todos como resonancias de la primera experiencia, anterior y actual, del personaje. Pero no son sólo los seres los que se ven, sino sus movimientos, que son los que verdaderamente demuestran que algo extraordinario, en el sentido etimológico del término, está ocurriendo. En efecto, si ninguno de estos seres se moviera en una precisa dirección, o si lo siguiera haciendo como antes del acontecimiento del canto, resultaría bien claro que nada obraría sobre ellos para obligarlos a alterar sus erráticos cursos. Pasa justamente lo contrario: que todos se mueven y se ordenan a un punto determinado, que es precisamente aquél de donde parte y se expande el canto en el espacio. El movimiento ordenado a un mismo centro es, por consiguiente, la evidencia de la realización del poder del canto. A través de las diferentes versiones del romance se advierte, por causa del proceso de explicitación del símbolo ya mencionado, cómo paulatinamente van interviniendo en la configuración de esta *Gestalt* del poder del canto cada vez más seres y, en consecuencia, cada vez más movimientos y más direcciones de esos movimientos. El aumento de seres, desde el punto de vista cuantitativo, es significativo del enfatizado aumento de poder, pero esto es sólo una manifestación superficial. En verdad lo que tiene especial importancia es el aspecto cualitativo de este aumento de seres, los cuales, merced a sus ubicaciones en el espacio real y simbólico y sus movimientos en él, contribuyen a delinear con claridad absoluta un complejo sentido simbólico del canto y su poder, del espacio y del movimiento, elementos que ya sin duda alguna están ligados y dependen en su significación de su constituyente esencial: el sonido. El *poder* del canto es, desde el punto de vista que desarrollo, la mayor o menor capacidad de producir y ordenar movimientos. El sonido es, en este caso, una forma de motor inmóvil. El orden y concierto de los movimientos, una forma de la manifestación luminosa. En el canto están reunidos sonido y luz. El origen de los movimientos está en el sonido del canto, y la forma que adquieren en el espacio, en lo que las palabras suyas dicen. Ambos aspectos son inseparables y por ello actúan simultáneamente. Por espacio debe entenderse la distancia real o virtual entre los seres. La distancia entre seres físicos determina un espacio físico; la existente entre seres metafísicos, uno metafísico. Sin seres no hay espacio y él se constituye por la distinción de ellos. Donde hay identidad no hay espacio, pero sí lo hay entre las naturalezas diferentes de un mismo ser. Esto lleva a pensar que hay que distinguir la relación entre espacio y movimiento, tal como se presenta en el romance, en dos nuevas

instancias, según sugiere la oposición identidad-diferencia. En primer lugar debe advertirse que la elección de los distintos seres gobernados por él canto no es, ni en lo mínimo, arbitraria. Si se toma en consideración sólo el aspecto espacial, debe decirse que a cada uno le corresponde una muy bien determinada ubicación y movimiento, implícitos en su propia naturaleza, y por tanto en el mismo hecho de nombrarlo, o explícitos en la presentación del acontecer descripto poéticamente. Así es que a las aves les correspondió un arriba y un descenso; a los peces, un abajo y un ascenso; al mar, una horizontal; a los vientos una izquierda y una derecha de ese horizonte, al principio presentados en el movimiento violento de la tormenta y el supuesto chocar y entrechocar de las rachas, luego apaciguados y moviéndose sobre aquella horizontal, según la perspectiva del contemplador, o acompañando, y por lo tanto relativamente inmóviles, la galera. La relatividad de los movimientos jamás debe descuidarse; es notable en el caso del conde Arnaldos y la nave y el canto del marinero, además del ya señalado de los vientos. El conde Arnaldos está colocado sobre la misma horizontal del mar y de los vientos, que es también la de la nave, el marinero y el canto. No puede decirse que efectúe un movimiento físico hacia la galera, pero sí es evidente que realiza uno "mental" provocado por el cantar en sus oídos. Al mismo tiempo, la nave, el marinero y el canto, y el viento, ya no los vientos, acompañantes, se desplazan hasta el conde Arnaldos, anulando de tal modo la distancia entre ellos y convirtiendo en física una cercanía antes sólo "mental" por parte del contemplante, aunque no por la de lo contemplado. La unión de contemplante con contemplado corresponde, pues, en el nivel humano del conde Arnaldos, al movimiento de los seres hacia el mismo punto, que es el lugar de donde surge el cantar. La reunión de los distintos movimientos en un esquema configuraría inequívocamente el símbolo geométrico de una cruz. El punto central de esta cruz es simultáneamente centro alrededor del cual se agrupan los seres en círculos concéntricos. Existe, pues, una básica imagen de convergencia en la figuración de las respuestas al canto. Cuando la polaridad conde Arnaldos (contemplante) y nave, marinero y canto (contemplado) se resume en la unidad física de la cercanía, la concentricidad y la convergencia de los seres ya no se ordenan al canto, al marinero y a la nave, sino al conde mismo, aunque la incipiente consumación de la unidad, que la versión más extensa da por realizada, sólo implícitamente se cumpla. Una cosa adquiere ahora una singular relevancia, que más adelante dará lugar a algunas consideraciones fundamentales: la significación del *decir* del marinero al

conde, cuyo aspecto docente implica que a su vez éste podrá en un tiempo *decir*, lo cual es, en otro orden de cosas, una *tradición*, y en ella, un nuevo y mismo marinero, un nuevo y mismo cantar. Esta transmisión, desde el punto de vista de la acústica, equivale a una *resonancia*, con todo lo que su etimología latina y su trasfondo griego expresan. Sobre el problema temporal de la tradición, transmisión o resonancia, diré algo más adelante.

Todo lo antes expuesto lleva a considerar la segunda instancia en la relación entre espacio y movimiento según se manifiesta en el romance. Había expresado más arriba que el sonido es generador del movimiento, además de ordenador. Esto que ha quedado enunciado de manera tan simple, es en realidad una afirmación transitoria, que aunque válida, necesita mayor explicación, puesto que el proceso es por cierto mucho más complejo y significativo, y dado a interpretaciones aparentemente contradictorias.

En efecto, puede preguntarse de qué modo el sonido genera un movimiento que existía ya de antemano en los seres que pretende mover, contradiciendo, además, comprobaciones de la ciencia y de la experiencia cotidiana. El problema reside en que los dos desplazamientos, el anterior al sonido y el posterior, denominados indistintamente con la palabra *movimiento*, no tienen en común nada más que la generosidad de un vocablo que los cobija a ambos por igual, siendo como en realidad son de naturaleza no sólo distinta, sino diferente. Existe en ambos momentos, antes y después del canto, una heterogeneidad en cuanto al movimiento, porque también preexiste una de espacio, sobre la cual aquel se asienta. Una previa descripción de los dos espacios, siguiendo lo establecido en el desarrollo de la instancia anterior, resulta esclarecedor.

Dije anteriormente que la existencia de seres y de diferencias constituye formas de espacio. En el mismo sentido, no sólo ellos pueden hacerlo en virtud de una distribución asimilable a la de los puntos matemáticos. La ubicación de un mismo ser en por lo menos dos lugares consecutivos, que constituye por una parte una manera del espacio equiparable a aquella sólo mediante una abstracción del movimiento, es, por otra parte, verdaderamente este mismo movimiento comprensible como un espacio en el tiempo.

Con el factor temporal el espacio estático de los seres o de los niveles como puntos distantes se convierte en un mismo ser en espacio dinámico. Por lo menos en cuanto al mundo físico, la fórmula

$v = \frac{e}{t}$, en la cual la velocidad no es más que una modalidad del

movimiento, expresa con claridad lo enunciado anteriormente y permite reconocer además que el espacio, en relación con el movimiento y con el tiempo ($e = v \cdot t$), no es una dimensión lineal, sino superficial es decir bidimensional, resultado de una multiplicación y no de una simple adición. Desde el punto de vista del movimiento, estos tres elementos existen dentro de los límites del infinito y el cero: el movimiento llega a tener velocidad infinita cuando el tiempo no existe, pero puede no existir él mismo cuando es el espacio el que no existe. En el orden físico es imposible tanto el primero, como el segundo límite, puesto que ambos están incluidos en el mundo metafísico o sobrenatural. Ahora bien, en el orden metafísico el infinito y el cero son dos aspectos complementarios del mismo ser. Podría decirse también que forman parte de una sola realidad, más aún, que no tienen ni substancia ni existencia sino como una abstracción con referencia al mundo natural, puesto que el ser está más allá del espacio y del tiempo y, en consecuencia, del movimiento. El movimiento de velocidad infinita es para él el reposo absoluto, tanto de su inmovilidad, cuanto de su inmutabilidad total. La inmutabilidad es incompatible con el movimiento, con el espacio y con el tiempo, porque un ser inmutable, mejor habría que decir *el* ser inmutable, no se mueve ni en el espacio, ni en el tiempo. En la inmutabilidad el ser es "idéntico a su propia forma, porque es idéntico a sí mismo; no cambia. La transformación que se opera acaso en *un* ser es semejante al desplazamiento de un móvil en el espacio y en el tiempo, teniendo en cuenta que el espacio está constituido por la distancia que significa la diferencia entre dos estados distintos, y que el tiempo, sólo perceptible por el movimiento mismo que implica la transformación, expresa la duración de un proceso. Como en el caso anterior, por las limitaciones que impone la naturaleza física, no es posible hablar de transformaciones o movimientos nulos ni absolutos y totales, excepto por referencia al plano metafísico. El movimiento, todo movimiento, en el mundo físico debe entenderse como una contraparte o como un reflejo de la inmovilidad y de la inmutabilidad propias del mundo metafísico. La razón de ser de este movimiento es la búsqueda del itinerario que reconduzca el ser a su origen en lo sobrenatural, porque en el movimiento de todo ser vivo está implícito un afán de retornar a su origen. Esta afirmación constituye el verdadero punto de partida para una metafísica del movimiento (que ha sido manifestada claramente por primera vez en la cultura grecolatinocristiana en sus cantos a los triun-

fadores de los juegos por Píndaro, si bien su tradición es muy anterior). En la esfera natural la meta final a que arriban los seres vivos, más allá de la cual continúa el dominio sobrenatural, es la muerte, que es al mismo tiempo el cero de esta vida y el infinito de la futura. El ser está en la vida limitado por dos ceros, por dos inmovilidades: la que precede al movimiento natural en el nacimiento y la que sigue a su acabamiento en la muerte. Si se pudiera aducir la imagen de una circunferencia, habría que decir que el cero del comienzo y del final de esta vida no sólo a ella la limitan, sino también a aquella sobrenatural; este diámetro por ellos formado, sin embargo, es posible entenderlo ya no como límite simplemente, sino como acceso o como salida y como vínculo, porque los límites no sólo separan, sino que unen, y más aun cuando, como en este caso, se trata de dos momentos de un mismo ser. Es evidente, pues, que para que el ser pase por semejante puerta debè en primer lugar encaminarse y luego anodarse en lo que de natural tiene. Pero no sólo la puerta que es la muerte da entrada al mundo sobrenatural. Aún dentro de esta vida es posible que la realidad sobrenatural se anticipe y abra una puerta en ella antes de la muerte. Y esta es la doctrina del romance del conde Arnaldos. El problema reside en saber cómo es esa puerta para conocerla y utilizarla. También a ello da respuesta la poesía del romance. En este orden de cosas, el movimiento no puede concebirse solamente como una relación de espacio y tiempo. Es preciso, además, conocer su meta, cuál es verdaderamente, y su orientación a ella, lo que constituye la forma del movimiento. En este sentido, entonces, se distinguen dos formas: la del movimiento natural que va a dar en la muerte, y la del sobrenatural, superpuesta a la anterior, de la cual toma los accidentes de la naturaleza física para manifestarse haciéndose sensible mientras dura el tránsito a su verdadero estado.

Accidentalmente, pues, este movimiento se parece a aquél, pero esencialmente y substancialmente son dos cosas diferentes. Hay con todo un atributo que los distingue con claridad: el orden. En todo movimiento ordenado trasciende un principio sobrenatural. Este mismo principio capaz de ordenar el movimiento hacia un estado sobrenatural, y cuando digo movimiento digo implícitamente que es el ser el que se mueve, es también su causa. Por otra parte hay que insistir, aunque ya sea innecesario, en que le pertenece la causalidad del movimiento ordenado, pero no la del desordenado. El orden sobrenatural, pues, se manifiesta en la orientación del ser hacia su principio, al cual alcanza en el reposo de la reintegración definitiva a su verdadera naturaleza.

El movimiento ordenado, que por una parte es manifestación de que en el ser opera ya un principio ordenador, es por otra parte como un resto transformado del simple movimiento físico, según queda dicho, puesto que el retorno a su origen y perfección de estado se produce en el instante mismo del primer contacto con aquel principio a cuyo gobierno nuevamente se somete. En la manifestación física del reordenamiento, el espacio que recorre el ser, es decir la distancia que lo separa del principio agente, significa la diferencia que media entre ambos hasta su unión. La multitud de los seres que responden al como llamado desde innumerables distancias, unos cerca y otros lejos, aparte de representar el recogimiento de la multiplicidad de los seres en la unidad del primero, demuestra también la infinidad de sus diferencias medida en relación con el centro y la igualdad de sus semejanzas y lo simple de su igualdad en la esencia del sujeto en ellos.

Con la congregación de los seres en uno desaparece, pues, el espacio, que se nutre de lo múltiple, de lo distinto y de lo diferente, y desaparece con él el tiempo y también el movimiento, que no es otra cosa que un caminar de regreso, como a la casa paterna. Este es, finalmente, el sentido de la imagen que el romance nos presenta, cuyos elementos podrían ser ordenados ahora para mayor claridad con el auxilio de la teoría de Aristóteles de las cuatro causas. Es evidente que lo que se refiere en el romance encuadra dentro de las tres definiciones de causa del Estagirita: aquello por lo cual algo llega a ser, se modifica o deja de ser, puesto que simultáneamente ocurren los tres acontecimientos y todos responden a una única causa. Esta causa es claramente en el poema el *cantar*, y sus tres efectos son una realidad metafísica que llega a ser, un orden natural que se transforma y una realidad física que deja de existir. Se advierte que la operación de esta única causa pertenece a dos dominios diferentes.

Así es que sus cuatro aspectos pueden ser descriptos con referencia a uno, representando al mismo tiempo el otro. El análisis de la primera causa, que nombré aspecto, lleva a plantear alternativas hondamente difíciles y complejas, no sólo para la solución en cuanto al romance, sino a famosos problemas como el del Logos del Evangelio según San Juan, o como el del carácter personal o no de Dios o del agente sobrenatural operante en el mundo físico, lo cual demuestra no sólo la validez universal de la teoría aristotélica en su aplicación, sino lo radical y decisivo de la problemática de la obrita. En efecto, esta primera causa, causa eficiente o motor próximo o agente propiamente dicho, lo que efectúa algo, puede ser entendida en sentido personal como el *marinero* del

cantar, pero en sentido impersonal como el *cantar* mismo e incluso como su componente activo, el *sonido*. De cualquier manera que se quiera interpretar, jamás podrá negarse que los tres aparecen tan intrínseca y extrínsecamente unidos, que no es posible separarlos y pensarlos sino en el artificio de un análisis. En otro texto, mas en el mismo orden de cosas, ¿quién intentaría siquiera discernir en esencia entre Cristo y Logos, en el Cuarto Evangelio, y negar que el Logos es, antes que todo lo que pueda decirse de Él, Palabra, que como tal consta de una significación, pero además también de un sonido, físico para nosotros, pero sólo en cuanto sirve de medio para otro superior a los sentidos corporales, indisolublemente unido a su significado? Tal es la doctrina de San Agustín en sus *In Ioannis Evagelium Tractatus*. *Est verbum et in ipso homine*, dice el santo, *quod manet intus: nam sonus procedit ex ore. Est verbum quod vere spiritualiter dicitur, illud quod intelligis de sono, non ipse sonus*. Dónde se asienta en el hombre este Verbo y cuál es su efecto y cuándo su manifestación, así lo declara: *Quando ista (quandam substantiam vivam, perpetuam, omnipotentem, infinitam, ubique praesentem, ubique totam, nusquam inclusam) cogitas, hoc est verbum de Deo in corde tuo*. Por dónde llega al corazón del hombre y de qué medio se vale, en consecuencia, y cómo perdura en él, es lo que expresa ahora en estos términos: *Hoc verbum transit, quod sonat: quod autem significavit, et in cogitante est qui dixit, et in intelligente est qui audivit manet hoc transeuntibus sonis*¹⁰. En apariencia, pone San Agustín énfasis en el *significado* de este Verbo, puesto que en realidad no se interesa tanto en un análisis ontológico suyo, cuanto en su modo de ser y de transmitirse y perdurar en el hombre (y en la historia) mediante el *audire*, *cogitare* y *dicere* cuyo objeto, y sujeto al mismo tiempo, es aquella substancia, el Verbo, que describe más arriba. El Verbo, pues, puede ser teóricamente contemplado desde ambas perspectivas: desde la de su ser en cuanto tal, y desde la de su vida en el hombre y en la tradición, admitiendo siempre una consubstancialidad infrangible de los dos aspectos. Es evidente, por una parte, que se puede pensar (cogitar) el Verbo, pero por otra no lo es menos que ello es posible sólo en cuanto ha habido un previo *decir* y *oír* de una tradición de ese mismo Verbo; de otra manera, aquella substancia racionalmente pensada y percibida por los ojos en la luz, el orden y concierto de las cosas sería un *verbo* impersonal, mera apariencia natural de este otro que resuena en el corazón después que ha entrado en él por el oído y antes que llegue a la intuición de la inteligencia. Sin un *decir* y un *oír* no existe en el corazón del hombre una intelección del Logos sobrenatural. Ahora bien, tampoco pue-

¹⁰ *Tract.* 1, 8.

de haber un *decir* y un *oír* y su consecuente efecto en el espíritu del hombre, sin palabras. El problema reside entonces en saber si estas palabras, que para nosotros participan en esencia de la naturaleza sonora, son sólo medios arbitrarios para la transmisión del Verbo, o si en lo profundo hay una íntima y metafísica correspondencia con la esencia y naturaleza del Verbo, por la cual son los medios verdadera y únicamente aptos para la transmisión, subordinados todos los restantes a ellos. En este sentido, una teoría de la comunicación simple es incapaz de respuesta, puesto que no hace más que posponer, cuando no disimular, ocultar o confundir el verdadero problema. No puede quedar duda alguna sobre que una respuesta radical es aquélla válida tanto para el Verbo divino, cuanto para el verbo humano. Una cuestión fundamental que la teología cristiana plantea desde su origen es acerca de este Verbo, desde el anuncio mismo de Jesús y la proclamación de su nombre en el Cuarto Evangelio. Las respuestas se multiplican en diversidad de interpretaciones; cualquier comentario suficientemente amplio las recopila. San Agustín, sin embargo, al describir la substancia del Verbo como viva, perpetua, omnipotente, infinita, ubicuamente presente, ubicuamente íntegra, nunca incluida, sobre todo lo cual ningún verdadero teólogo hace reservas ni discrepa, pero declarando al mismo tiempo la presencia de este Verbo en el *corazón* del hombre, según la imagen simbólica tradicional, por medio del *decir* y del *oír* propios de las naturalezas sonoras, no sólo manifiesta el *qué* suyo por una parte, y por otra el *cómo* de su tradición, sino que penetra en la esencia metafísica de la sonoridad y de la significación del verbo humano vehículo capaz del Verbo divino, y, en consecuencia, expresa también su carácter sobrenatural. Sin sonido y sin sonido que signifique no puede haber en el hombre ni intuición ni experiencia del Verbo. Finalmente, este Verbo es aquél de quien San Juan Evangelista dijo que *erat in principio* y que *erat Deus* (Io. 1, 1), que *omnia per ipsum facta sunt* y *caro factum est* (Io. 1,3 y 1,14), y al cual distinguió en tres modos: como *Verbum*, como *Lux* y como *Vita hominum* (Io. 1,1 y 1,4). Sobre el carácter personal de este Verbo, cualquiera sea la interpretación que de él quiera hacerse en el plano teológico, nadie intenta siquiera dudar, tampoco sobre su doble naturaleza divina y humana ni sobre su esencia divina.

Toda esta problemática existe, a mi parecer, en el romance en la persona del marinero y su cantar. Es imposible discernir, en cuanto a la primera causa de que se trata aquí, entre la persona y el cantar, ya que sin uno cualquiera de ambos no podrían darse los efectos sobrenaturales que refiere la poesía, tal como en ella son presentados. La relación de los seres con su principio ordenador, el marinero, se realiza en un decir y un oír

concatenados del cantar y del cantor. El objeto de ese decir, en cuanto al cantor, y de ese oír, en cuanto a los seres, pero sujeto al mismo tiempo del poder que ejerce, es la *palabra*, manifiesta como tal en el verbo *decir* empleado en el verso 6b del romance, pero elevada al más alto nivel de lo sonoro, que es el *cantar*, por cuanto pertenece al dominio de lo musical. Desde el punto de vista de la doctrina aristotélica del motor inmóvil, nuevamente, éste se identifica con el sonido del cantar, del cual el movimiento ordenado de los seres es manifestación. De acuerdo con la doctrina del Verbo de San Juan Evangelista, este mismo sonido y cantar es inseparable de la persona que lo emite, en este caso el marinero. Por último, la substancia de este Verbo, tal como la describe San Agustín, no sólo corresponde a la definición de la substancia divina según la más ortodoxa doctrina cristiana, sino también a la del *éter* de la teoría tradicional hindú de los cinco elementos, de los cuales es principio y origen, y en el mundo físico se manifiesta al oído por su cualidad sensible: el sonido. Este mismo *éter* de la tradición cosmológica hindú corresponde en cierta medida también al $\pi\nu\epsilon\tilde{\upsilon}\mu\alpha$ hermético, por el que aparece reemplazado en la enumeración de los elementos del tratado *De Regeneratione* del *Corpus Hermeticum*, aunque guarda semejanza además con el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ $\pi\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ del mismo *Corpus* ¹¹. Nada de lo expuesto implica un contacto o incluso una tendencia a un

¹¹ La edición que utilizo es: *Corpus Hermeticum. Asclepius*, texte établi par A. D. NOCK et traduit par A.-J. FESTUGIÈRE. Paris, Les Belles Lettres, 2me. édition, 1960 (4 tomos). En la página 208 del T. II (tratado XIII) se encuentra el himno *De Regeneratione*, del cual extraigo, en la versión francesa de Festugière, dos pasajes directamente concernientes al problema de la teoría mencionada de los cinco elementos, el primero, y a la tríada *cosmogónica* sonido-luz-vida, a la que habré de aludir más adelante. Estos dos pasajes, empero, los presento confrontados con la versión inglesa que de ellos ofrece C. H. DODD en *The Interpretation of the Fourth Gospel*, Cambridge at the University Press, 1968, pág. 47.

Sobre la tríada:

Le Tout qui est en nous,	The universe (τὸ πᾶν) which is within us,
sauve-le, Vie,	Save, O Life,
illumine-le, Lumière,	Enlighten, O Light,
Esprit (?), Dieu!	Inspire, O God!

Resulta evidente que, en el orden ascendente de los tres miembros, las dos lecturas del tercero pueden ser perfectamente compatibles, aunque aparece como más lógica la de Dodd, quizás por ser más simétrica. En todo caso, si bien en forma aislada cada una de las partes posee sus propias características y valores, lo cual no las hace individualmente equivalentes a las mismas entidades que en el Cuarto Evangelio reciben los mismos nombres, en la particular estructura que así reunidas conforman, las tres son *correspondientes* y *semejantes* a la tríada *Verbum-Lux-Vita* del Prólogo del Evangelio según San Juan aludida más arriba. Que exista un punto de correspondencia y semejanza lo establece el hecho de que se presente también en el *Corpus Hermeticum* un Logos Pneumáticos que en la narración cos-

sincretismo y menos aún a un panteísmo, que en el caso de las tradiciones griegas del orfismo, cuyas relaciones formales con la poesía del romance son bien evidentes, son modos de interpretación de los hechos simbólicos que han conducido a una lapidaria obstrucción de la verdadera y profunda comprensión de su sentido, si no en lo religioso, sí por cierto en lo metafísico.

La segunda causa, que corresponde a aquello con lo cual algo se efectúa, la materia o causa material, podría presentar algún punto de confusión con la primera. En efecto, una interpretación demasiado somera llevaría al error de creer que esta causa, en cuanto a su aspecto instrumental y material, consiste en el *sonido* del cantar del marinero. Sin embargo, ya se ha visto que ninguno de los tres elementos son realmente independientes los unos de los otros, conjugados como están en la doble forma personal e impersonal¹² del agente. A este respecto una nueva comparación con lo que la física demuestra de la naturaleza del sonido podría ofrecer suficiente claridad para resolver el problema en un primer nivel. Es bien sabido, y experimentalmente se demuestra, que el sonido procedente de una fuente sonora se propaga en el espacio mediante *ondas* que constituyen un peculiar movimiento ondulatorio, el cual, expandiéndose

mogónica del *Poimandres* como un viento tormentoso que se mueve sobre las oscuras aguas del caos (cf. C. H. I, 5, 10).

A continuación del pasaje anterior aparece en el himno la relación de los cinco *elementos* que ofrezco en las dos versiones anteriores:

Car de ton Verbe, c'est Noûs qui est le pasteur.
O porteur de l'esprit, Démiurge, c'est toi qui es Dieu.
Voilà ce que clame l'homme qui t'appartient.

à travers le feu,
à travers l'air,
à travers la terre,
à travers l'eau,
à travers le souffle,
à travers tes créatures.

Mind shepherds Thy Logos, O Spirit-bearer, Creator!
Thou art God! Thy man cries *this*,

Through fire,
Through air,
Through earth,
Through water,
Through *pneuma*,
Through all Thy creatures.

Donde es por lo menos verosímil relacionar *pneuma* con éter.

¹² En verdad, es mucho más exacto decir *suprapersonal* que *impersonal*.

en forma de esferas concéntricas con su punto de emisión según la temprana observación de Vitruvio, comunica a los cuerpos que encuentra en su avance algo de la energía de su fuente. Si la masa de estos cuerpos en relación con la energía desplegada en el movimiento ondulatorio del sonido es adecuada, adquieren ellos ese mismo movimiento, y no sólo eso, sino que se adaptan incluso a la conformación de las ondas sonoras en el espacio. Tal cosa es, por ejemplo, con las moléculas del aire, que al mismo tiempo sirven de apoyo físico al movimiento en su propagación. Si bien estas teorías tienen bastante poco en común con las tradicionales griegas y sobre todo hindúes, que son las verdaderamente compatibles con la doctrina que el romance encierra, ofrecen sin embargo por lo menos una visión simple y generalmente aceptable del fenómeno acústico. En el orden físico se puede discernir, entonces, entre una fuente (sonora) vibratoria y una masa elástica que la rodea y que al transmitir esas mismas vibraciones expande el movimiento que se denomina sonido. Parecería de tal modo que es un especial movimiento el que produce el sonido o la sensación sonora. En el orden metafísico, empero, las cosas ocurren exactamente a la inversa: el sonido es el que produce un *movimiento* que en esta condición sobrenatural no necesita de un medio físico para su transmisión, lo cual interpretan las doctrinas tradicionales como una transmisión inmaterial mediante el que entre los elementos se caracteriza por el máximo nivel de sutilidad y por tanto de inmaterialidad e incorporeidad: el *éter*, o, según queda dicho, su correspondiente el πνεῦμα. Si la transmisión se efectuara en el medio físico, ello ocurriría, de acuerdo con la misma teoría, a través de ese elemento presente en la constitución de toda sustancia y de todo otro elemento menos sutil. La doctrina de la sutilidad de la inconsutilidad, por otra parte, pertenece plenamente a la tradición cristiana más ortodoxa y sin ella serían inaccesibles incluso meras nociones acerca de la sustancia ya no sólo del alma y del espíritu, sino de los seres sobrenaturales. Teniendo presentes estas doctrinas, pero aún sin apelar a ellas, es posible discernir entre fuente y movimiento. De tal manera, es el aspecto físico del movimiento en el sonido el que debe ser identificado como la causa segunda o material, puesto que es él el que actúa materialmente sobre los seres corpóreos del mundo natural.

El sonido, y con él el movimiento que lo integra y constituye, teóricamente discernido en la consideración de la causa anterior, no actúa desordenadamente. Por el contrario, en el mismo nivel de la realidad física de los fenómenos puede advertirse, aparte de la observación intuitiva y tradicional de Vitruvio antedicha, que se organiza y se

expande de acuerdo con formas desde el punto de vista simplemente geométrico, de absoluta regularidad. Una física experimental somera demuestra, en efecto, la concetricidad con la fuente sonora de las ondas que se van dilatando en el espacio y la linealidad de este desplazamiento. Esta conformación esférica y perfecta, además de simplísima y creciente, corresponde, como todo fenómeno físico, a un acontecer semejante o igual del mundo metafísico. En el caso concreto del romance es notable esta fractura entre los dos niveles, presentes sin embargo en la realidad objetiva de un mismo y único hecho. En efecto, no puede haber dudas sobre que en la poesía se dice qué un personaje canta y que su canto, por virtud del sonido que lo compone, se expande en el aire y llega a las criaturas que lo oyen y éstas, movidas por él, actúan en consecuencia. Pero menos aún puede dudarse de que esas mismas criaturas movidas por el cantar cumplen en el espacio una trayectoria exactamente inversa a la de la expansión del sonido en el aire. Es más, incluso debe suponerse que, estando ellas dispersas y vagando erráticamente en sus ámbitos, en el momento en que oyen el sonido del canto están ya realmente inmersas en una de las ondas esféricas del mismo, cada una en la que la alcanza en su circunstancial situación. Puede hablarse entonces, con coherencia, de un ordenamiento en el espacio de estas criaturas, lo que equivale a decir una ubicación cada una de ellas en un punto de una forma simplísima y perfecta esférica de la onda sonora, cuyo centro es el cantor. A la expansión del sonido esféricamente en el espacio, responde una concentración de los seres alcanzados por él, pero en ambos casos configurando dos *formas en movimiento* idénticas. A esta configuración propia y especial del espacio sonoro y de los seres incluidos en él, que por su movimiento demuestra no tener un fin en sí misma, puede denominársela causa formal o esencia, ya que en las nombradas *formas en movimiento* manifiesta y anticipa la última causa, imposible de darse sin la anterior. En efecto, la cuarta causa, causa final, aquella que corresponde al por qué y al para qué de lo que se hace, consiste en la definitiva concentración de los seres *en* el centro que es el canto y de donde el sonido se expande, concentración que culmina solamente cuando cesa el movimiento; por lo cual también puede decirse que la causa final es por cierto, además de la inmovilidad y reposo de los seres, su unión (y en cierto modo unidad) con el principio y origen sonoro en el cantor, y la consecuente anulación de las distancias de los seres entre sí, por una parte, y de la que los separa del central, por otra, las cuales, según se ha visto, podrían ser interpretadas como distin-

ciones o como diferencias. Todo ello lleva implícita la desaparición también del espacio estático y de su correlativo dinámico: el tiempo.

Lo antedicho, al par que explica desde un punto de vista causal suficiente y válido el fenómeno presentado en la poesía del romance, inaugura un problema de muy difícil solución, sobre todo en lo que a la interpretación se refiere. Con la unión de los seres al cantor cesan el tiempo y el espacio relativos a él, pero sin embargo aparecen ahora un nuevo tiempo y un nuevo espacio en un nuevo movimiento: el de la nave. Un hecho de fundamental importancia para la interpretación simbólica del sentido de esta nave es el de ser ella *vehículo* del cantor y del canto, y por tanto, del sonido. Sobre esto ya algo quedó anticipado cuando comenté la relación del cantor y de la nave con el conde Arnaldos. Ahora pueden añadirse a lo dicho dos observaciones acerca de aspectos que resultan clarificados hasta cierto punto por la anterior exposición. En primer lugar, en virtud de una intrínseca correspondencia que debe existir entre los efectos del sonido del cantar y el contenido de lo que en él se dice, no puede haber ninguna duda de que se trate de un canto de sentido cosmológico. En él se dice una cosmología de las cosas que manifiesta su origen y generación, su orden, su vida y destino, y los seres responden a las palabras musicales. Lo mismo ocurre en otro ejemplo famoso, descontados los de Orfeo, que pertenece a una tradición común: la égloga VI de Virgilio; pero con una notable y hondamente significativa diferencia: al canto de Sileno los seres responden con un movimiento rítmico, al del marinero, en cambio, aparentemente con uno uniforme y arrítmico. En el fondo, cada una de las formas difieren en que la esencia de la primera expresa una periodicidad, por tanto, una especial temporalidad, manifestada en el plano religioso y metafísico por el carácter cíclico del tiempo y del rito. Este tipo de movimiento puede estar implícito en la música del cantar y en la respuesta de los seres, aunque el predominio explícito del desplazamiento hacia un punto y el reposo en él hacen que quede subordinado al otro. En la nave misma existe el ritmo de los remos, pero queda dicho que en imágenes tradicionales semejantes aparece gobernado por el canto también, y es evidente que en este caso ellos son justamente, en conjunción con el viento, los que realizan el desplazamiento uniforme de la galera. Si del movimiento rítmico puede decirse que representa esencialmente una periodicidad y una temporalidad, del uniforme no es menos posible afirmar que representa una inmutabilidad y una atemporalidad, y que es, en consecuencia, una cierta imagen de la eternidad, sin tiempo, sin procesos, sin transformaciones. El paralelo exactamente correspon-

diente a semejante simultaneidad de oposiciones como ofrece la poesía del romance puede encontrarse, dentro del universo al cual pertenece, en el rito de la misa romana, en cuyo prefacio se manifiesta la simultaneidad de la celebración temporal en la tierra con la celebración eterna en el cielo.

La segunda de las observaciones se refiere al efecto del canto sobre el mar y los vientos. El *poder* del canto, o de su elemento sonoro, físicamente más externo, y por el mismo motivo, metafísicamente más íntimo y espiritual (en virtud de la relación de reflexión en espejo según la cual lo en apariencia menos espiritual en el orden natural de las cosas corresponde a lo en verdad más hondo y trascendente), se opera de bien distinta manera sobre los seres, en parte el hombre mismo incluido entre ellos, según quedó antes explicado, y sobre *la mar* (cuyo carácter femenino y por tanto pasivo destaca) y *los vientos* (masculino en contraposición con la anterior). En efecto, mientras que aquellos responden con un ordenamiento y un movimiento de concentración en el cantar, estos, si bien se convierten a un cierto orden, calmándose la primera y amainando los segundos, no describen un desplazamiento convergente, sino rectilíneo, que acompaña a la nave en su marcha. Porque no de otra manera puede entenderse la calma de los vientos y de la mar, que cesando de ser ellos contrarios y provocadores de la agitación y de la inestabilidad de las aguas. A este movimiento desordenado, confuso y contrario se opone el orientado por el cantar en la misma dirección que lleva la nave. Por otra parte existe, no sólo por lo que dice la poesía del romance, sino por la experiencia humana que tenemos de la naturaleza, una relación intrínseca entre los distintos elementos reunidos en esta figura (Gestalt) del poema, ya que es evidente para cualquiera que son los vientos los que producen las tempestades en el mar y que estas tempestades trastornan la navegación e incluso pueden causar el naufragio de las naves que se encuentran en medio de ellas, si es que no sobreviene la calma o si no hallan el abrigo de un puerto seguro. Implícitamente, esta relación entre las distintas partes se da en el romance, y puede ser aclarada o llevada a un nivel de comprensión mayor si se la comenta, aunque someramente, de acuerdo con la doctrina de las causas, del mismo modo que fue hecho en el caso de los seres. En este sentido es evidente que la causa agente es la misma dé antes. En cuanto a la segunda, a pesar de lo intrincado del tema, puede decirse, teniendo en cuenta sobre todo la causa final que condiciona por cierto relativamente las otras intermedias, que como causa material debe ser considerado el amainar de los vientos, así como son productores en su violencia de la tempestad, en virtud de su sometimiento a la finalidad del cantar. Precisamente la paz de los vientos, causantes de la tempestad del

mar, restituye a este mismo mar su conformación natural y la calma no inmóvil, pero sí contenida y mesurada de su estado. En la tempestad de las aguas se produce la salida desde un reposo a una agitación caracterizada por la ausencia de movimientos concordes y ordenados y por la consiguiente ausencia también de forma, en lo que refleja exactamente el estado y la forma de sus productores: los vientos sin gobierno, sin orden y sin concierto. Puede admitirse, pues, que con el cese de la actividad descontrolada de los vientos, es decir, con la operación de *un* viento, de *el* viento, la mar adquiere orden y forma, y se torna apta para la navegación de otro modo imposible. Esto constituye, entonces, la tercera causa. Con el canto, pues, amainan los vientos; con *el* viento calma la mar; por la mar calma navega el navío impulsado por ese mismo viento (aunque también por sus remos, en razón de la naturaleza simultáneamente uniforme y periódica de su movimiento) hacia algún punto en el que finalmente habrá de detenerse. A pesar de las circunstanciales diferencias, el fin y efecto del canto en la mar y los vientos y en los peces y las aves, y, por supuesto, en el conde Arnaldos, es el mismo: el reposo tras la conclusión de un itinerario en un lugar no precisado en la poesía del romance y desconocido, pero claro y cierto en su símbolo. Aunque el problema causal necesitaría y merecería mayor análisis y precisión, lo dicho es suficiente para encaminar al objetivo propuesto. Alguna aclaración debe añadirse, sin embargo, no sobre la anterior relación causal, sino sobre los elementos aislados que en su reunión la constituyen. En primer lugar, de la nave debe decirse que si el canto hubiera aparecido sin más aditamentos que los que comúnmente le asigna la tradición del tema cuando trata de su poder, como en el caso de Orfeo cuando ejerce en tierra su poder musical sobre cosas, animales y personas, se lo podría considerar sin mayor inconveniente dentro de los cánones generales de la tradición. Pero el hecho de que aparezca en conjunción con una nave y, más aún, dentro de ella como patrón suyo, de acuerdo con el muy diferente mito de Orfeo argonauta, hace que las vías de interpretación se restrinjan notablemente a determinados modelos tradicionales y que en consecuencia la exégesis simbólica lleve a conclusiones y a referencias de una significación muy específica. Algunas de las dificultades y complejidades del tema acaban de ser vistas, por más que una solución de las mismas no pueda darse plenamente. La nave, denominada para mayor exactitud *galera*, nave de guerra por tanto, en el romance, es de por sí, y en virtud de los elementos que la configuran en la poesía, de una hondura simbólica tan extraordinaria y rica, que sólo fragmentariamente y con rasgos muy amplios puede ser

estudiada aquí ¹³. Con toda seguridad, los más importantes son, en primera instancia, estos tres factores: el primero, que la nave es el *vehículo* del cantor y del canto, es decir, es el medio apto para que su manifestación se produzca no en la tierra, sino en el mar en que ella se mueve. El segundo consiste en que no pertenece a la categoría de los seres o elementos que sufren la acción del poder del canto. En consecuencia, no es transformada por él y su aspecto y forma son inmutables. En tercer lugar, se caracteriza porque su desplazamiento sobre el mar se debe a la acción combinada de los remos, por una parte, y del viento, por otra, y que su movimiento es continuo y uniforme.

El movimiento uniforme y continuo de la nave está causado indirectamente por la misma causa que obraba sobre los seres y los elementos: el canto. En efecto, es éste quien gobierna el ritmo de los remos, y él mismo también el que, después de haberlo hecho amainar, dirige el sople del viento en su propia dirección, para que así la impulse, por más que parezca que la acompaña en su navegación. Es notable, por otra parte, que la continuidad y uniformidad del movimiento resulte de la acción conjunta y simultánea del sople continuo y uniforme del viento y de un remar continuo, sí, pero también rítmico y periódico o alternado. Puede hasta cierto punto haber dudas sobre si el viento realmente impulsa o más bien, como ya fue dicho, acompaña, como los seres restantes, pero ninguna se justifica sobre que el aspecto rítmico de la alternancia y periodicidad en los remos está subordinada a la continuidad, uniformidad, y lo que es más, al carácter rectilíneo del movimiento de la nave.

La galera constituye un espacio diferente del ámbito natural en que están inmersos y viven los seres. En efecto, los peces buscan estar junto a ella; las aves se posan en su mástil (simbólicamente eje y árbol al mismo tiempo), y es el marinero mismo quien invita al conde Arnaldos a entrar en ella para participar plenamente del cantar, puesto que es en ella y sólo en ella donde tal participación, perfecta en la tradición del cantar del marinero al hombre, puede darse con la transmisión de las palabras musicales y su virtud. Existe en la historia de la versión de 1545 y posteriores un paralelismo muy significativo en cuanto a la relación de

¹³ Aunque pueda ofrecer dudas, es por lo menos asombrosa la etimología del esp. *místico* dada por W. MEYER-LÜBKE en su *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter, 3. vollständig neubearbeitete Auflage, 1935, p. 475, n.º 5765 a. El autor propone que la palabra tiene por origen el árabe (!) *musat-tab*, con el significado de "bewaffnetes Schiff", y que bien podía asimilarse a la *galera* del romance; después del español *místico* procedieron el antiguo italiano *mis-tico* y el francés *mistique*; paralelamente, también resultó del árabe el catalán *mes-tes*. La coincidencia con ciertos elementos y circunstancias del romance es evidente y llamativa.

nave y canto. Se advierte que hasta 1545 la descripción de la nave se mantiene dentro de los mismos rasgos fundamentales; pero en las versiones más modernas llegadas a nosotros la sencilla forma primitiva, sólo esbozada, se complica y enriquece paulatinamente, como había ocurrido antes con el canto.

Este proceso ocurre seguramente por influjo de la misma estimación del poder musical, en un modo de analogía o inducción. Semejante desarrollo 'analógico' merece, sin embargo, una especial consideración, puesto que entraña una perspectiva y una doctrina de capital importancia en el plano simbólico. Aunque en la versión de 1545 no se presentan en la descripción de la nave más que sus velas y las jarcias, la línea (dirfa estilística, pero a disgusto) en que se sitúan estos elementos en el plano de lo sensible permite una nueva manera de interpretación de todo lo analizado anteriormente, puesto que muchos aspectos aparentemente independientes y sólo parcialmente comprendidos adquieren ahora una ubicación en un plano del todo sistemático y una definición categórica y profunda. Las velas de la nave son de seda, mientras que la ejarcia es de un cendal. Aunque se dude de la etimología y del significado exacto de *cendal*, está claro sin embargo que tienen en común con el aspecto que a los ojos ofrece la seda la característica de *fineza, brillo y luminosidad*. Esta imagen (o impresión) de luminosidad, con la consiguiente apelación al sentido de la vista, se aumenta cuando en versiones posteriores se habla de la ejarcia de oro, los remos de plata, las áncoras de oro o las tablas de coral. La intención de una representación de naturaleza luminosa aparece, pues, objetivamente. En este sentido, no sólo tiene importancia y significación simbólica la sustancia de que tales elementos están constituidos, sino el aspecto que ellos mismos presentan precisamente por estar hechos de esas sustancias, que en algunos casos, como el oro, por ejemplo, son tomados como símbolos tradicionales de luminosidad y de claridad. Del mismo modo ocurre, aunque por caminos diversos, con las velas, principal centro de la manifestación visual en las naves, y en cuya denominación incluso la etimología descubre la perduración del sentido de *vestido*, intrínsecamente ligado por naturaleza y por símbolo con la luz y con las manifestaciones luminosas de las formas.

De la tríada cantor y canto — nave — viento y mar, el último de los elementos constituye el polo opuesto y pasivo del canto ordenador, en un nivel de simbolismo más hondo quizás que el de la polaridad cantar-seres. La relación entre el canto (música) que calma la tempestad marina y este mismo mar tempestuoso aparece ya en muy antiguas representaciones formando una entidad particular, como lo hace también, por su parte, la

anterior polaridad. Sólo en casos muy especiales se da la conjunción del canto con el mar y con los seres, como en el presente caso. Aquí ocurre por una doble dimensión simbólica del mar: por un lado, la consideración fundamental del mar como un símbolo de la *multiplicidad* o de la *indiferenciación e informidad*, e incluso de *caos*, en el sentido de *confusión* de entidades sin forma alguna, imagen que incluso han recogido las lenguas comunes; por otro lado, su carácter eminentemente pasivo frente a la acción del viento y del canto, presente no por casualidad en la forma femenina de su denominación en contraste con los masculinos de estos dos últimos, si se tiene en cuenta que en la relación entre ambos géneros la pasividad corresponde al femenino y la actividad al masculino. Inseparable de este aspecto pasivo del mar es el de su constitución física propiamente dicha. Es evidente que entre la sustancia del cantar (el sonido físico), la del viento (el aire), y la del mar (el agua), aunque haya entre las tres la semejanza del movimiento, existe la diferencia de una gradación en su sutileza, desde la máxima del primero, a la intermedia del segundo, hasta la mínima de la tercera. Del mismo modo la acción del canto sobre el mar se efectúa por intermedio del viento, no directamente, lo que puede dar lugar a interesantísimas y fundamentales conclusiones, ya no sólo sobre el carácter verdadero de este mar, sino en especial del viento mismo, en el plano simbólico.

Después de la aparición de la nave ocurre la del canto, cuyo poder se ejerce sobre dos pares de seres, exceptuado, en éste caso, el hombre, intrínsecamente relacionados. En primer lugar, sobre el mar y los vientos; luego sobre los peces y las aves. En apariencia se trataría de una especificación de los primeros mediante la denominación de los que naturalmente los habitan. Sin embargo, la distinción podría tener en el plano simbólico otros valores, de acuerdo con las descripciones del mar y del viento anteriores. Quizás la conclusión pertinente en cuanto a esto sea que así como el mar representa una multiplicidad amorfa y confusa, y el viento el *spiritus* que se mueve sobre la superficie de las aguas (con una notable semejanza con la imagen del Génesis hebreo, por ejemplo), las aves y los peces representarían las criaturas formadas y ordenadas por el canto en cada uno de sus ámbitos. De tal manera podría decirse de las aves que son seres *espirituales*, según la más pura de las etimologías; los peces, en cambio, representarían los seres también formados y ordenados por el mismo canto que surgen desde las profundidades informes y oscuras del caos. Pero aún podría llevarse la idea un poco más allá diciendo que estos dos pares de seres (o mejor, de sustancias y los seres de ellas constituidos) forman parte de un nivel puramente físico, por lo menos en su manifestación, en el que simbolizarían las cinco sustancias o elementos

de las teorías físicas tradicionales, como la hindú de los cinco elementos o la de Platón o de Aristóteles, las de los presocráticos sobre todo, en especial las órfico-pitagóricas. Este problema de la presencia de una teoría de los elementos en el romance, aunque no puedo desarrollarlo en el presente trabajo, sólo mencionarlo, requiere, sin embargo, una breve explicación para concretar algo sobre un aspecto de una cuestión dada a grande controversia, o en general excesivamente simplificada y confundida, en los estudios de la física y de la metafísica antiguas. Con toda seguridad, la afirmación misma de la existencia de semejante teoría física, en el sentido presocrático, en un aparentemente simple romance medieval ha de despertar no poca sospecha y crítica sobre la realidad de su existencia en él. Pero es que este romance encierra no sólo una doctrina religiosa y metafísica, que con grandes limitaciones trato de explicar a partir de una concreta referencia a fuentes cristianas, sino una inseparable doctrina del mundo físico también, cuyo tratamiento aquí enunciado queda pendiente para una futura oportunidad. Sólo cabe ahora señalar que la "física" hindú tradicional ha conservado la teoría que resumo de la manera más esquemática posible en estos cuatro aspectos: en primer lugar, los elementos del mundo físico de la manifestación, en número de cinco, corresponden a otras tantas *esencias* del mundo metafísico; en segundo lugar, estos elementos nombrados desde el más al menos sutil, orden que también representa el de su generación a partir del primero de ellos, son: éter, aire, fuego, agua y tierra; en tercer lugar, cada uno de los elementos posee una cualidad propia y distintiva, perceptible en el mundo sensible por medio de sendos sentidos: al éter pertenece el sonido y su percepción es por el oído; al aire pertenece el movimiento, que se percibe por el tacto; al fuego pertenece la luz y la forma, perceptibles por la vista; al agua, por su fluidez, corresponde el sabor, perceptible por el gusto; finalmente, a la tierra corresponde el olor, perceptible por el olfato. En cuarto lugar, los elementos, en virtud de tres tendencias o atribuciones constitutivas y primordiales suyas, se expanden en la manifestación a partir del punto central que es el éter hacia arriba, hacia los costados y hacia abajo (respectivamente: fuego, en el primer caso, aire, en el segundo, y agua y tierra, en el tercero, mientras que el éter ocupa el centro de los movimientos por ser al mismo tiempo origen y equilibrio de todos ellos), y lo hacen de tal manera que en los sucesivos están presentes los anteriores. Del mismo modo, pero a la inversa, se produce la reabsorción en el primero y generador de todos: el éter¹⁴.

¹⁴ Cf. R. GUÉNON, *La théorie hindoue des cinq éléments*, en *Études sur l'Hindouisme*. París, Éditions Traditionnelles, 1968, pp. 45-68.

Esta teoría, más conservadora que las occidentales de la tradición helénica en general, existe, sin embargo, en los primeros filósofos griegos con más o menos matices y variantes, a pesar de que la crítica, como queda dicho, exagerando ciertos aspectos racionalistas de la cuestión, no ha sabido descubrirla o interpretarla cabalmente en medio de la dislocación y confusión, en gran parte aparentes, de las doctrinas presocráticas. No de otro modo se explicaría lo que en Platón y Aristóteles, que reconocen explícitamente, no sólo el número de cinco de los elementos, aunque con alguna modificación en cuanto a su orden, sino también, dentro de la peculiaridad de sus propios criterios, la expansión y reasunción de los mismos, entre otras cosas¹⁵, parece ser en este sentido, si nos atenemos a las explicaciones más frecuentes, un salto muy atrás en la historia de la metafísica y de la física griegas.

Por lo que al romance respecta en cuanto a este problema, puede decirse, sin el temor de caer en fantasías o en el absurdo de una interpretación forzada y falsa, aunque sí con enorme esquematización y simplificación, que realmente se da en él esta teoría tradicional y antiquísima, de cuyas fuentes y transmisión hago ahora abstracción, con la forma siguiente: al elemento éter sonoro y generador corresponde el *marinero*, el cantar y el sonido musical suyo; el segundo lugar no corresponde en el romance al aire hindú, sino al fuego, como ya aparece en los autores griegos, incluso a veces confundido con el primero, al cual pertenece en virtud de su naturaleza luminosa y formal la nave misma que sirve de vehículo al primer elemento y la forma en el espacio de los seres ordenados por el canto. La confusión o la alteración en el orden de los elementos, cuando aparece en segundo lugar el fuego y no el aire de la teoría más tradicional de los hindúes, se debe sin duda a la asimilación a otra doctrina tradicional cosmogónica, universal y absolutamente metafísica, según la cual la manifestación (o la *creación hebreo-cristiana*) total se produce a partir de un principio sonoro generador (en la tradición hebrea, la palabra de Dios del *Génesis*, y en la cristiana hebreo-helénica el Logos del Cuarto Evangelio). De éste, pues, surge la manifestación (la creación) que es el nivel de la luz y de la forma (la luz del *Génesis* y los seres creados). La vida de los seres, intuible a través de sus movimientos, constituye el tercer nivel de la tríada (según el Prólogo del Cuarto Evangelio: *Verbum, Lux, Vita*). Como en el romance coexisten ambas perspectivas, la física y la metafísica cosmogónica, su segundo nivel luminoso, correspondiente entonces al fuego, podría explicarse en virtud de la mencionada asimilación,

¹⁵ PLATÓN. *Epinomis*. Ed. J. Burnet, Oxford, 1937, 981^{b-e}, 984^b.
ARISTÓTELES *De Caelo*. Ed. D. J. Allan, Oxford, 1936, 270^b 20-25.

sin tener que recurrir, según el método fijado de antemano, a explicaciones de carácter histórico. El tercer elemento pasaría a ser el aire, representado no sólo por los vientos (y el viento ordenado por el canto), sino por las criaturas cuyo ámbito habitual y distintivo es el aire, es decir las aves. También en este caso es evidente la confluencia en un mismo símbolo de las teorías física y metafísica cosmogónica, puesto que el viento, según una imagen tradicional, es el que informa las aguas del mar gobernado por el canto, lo cual equivale a decir que su agitación y desorden simbólicos dejan lugar a la forma y al orden en que se da la vida. Del mismo modo que en el caso anterior está presente en el mar y en los pecés, como criaturas suyas, la imagen física del cuarto elemento, el agua, simultáneamente con la metafísica de las aguas antes mencionadas. Por fin, el quinto e inferior elemento, la tierra, está seguramente simbolizado por el hombre mismo, el conde Arnaldos, en quien, sin embargo, por la presencia acumulativa de los elementos más altos en los más bajos, hay una porción de éter que le permite oír y resonar en respuesta al canto del marinero, puesto que el ser humano está constituido de sustancias físicas y terrenales y de otra metafísica sobrenatural. Toda esta relación entre los seres característicos y conformadores de la figura (Gestalt) simbólica del romance se funda, en cuanto a su interpretación como una teoría de los cinco elementos, en la honda e intimísima comunión que expresan las palabras $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$, *elementum*, 'cuerpo', para denominar la sustancia física en que se asienta la vida natural de los seres.

Si esta identificación de los distintos entes de la poesía con los cinco elementos de las teorías tradicionales es válida, ello ocurre porque en el movimiento de los seres que los representan está implícita también la teoría de la rarefacción y condensación, o de la expansión y concentración suya. La convergencia de los seres en un punto central, la nave desde donde el marinero canta y desde donde surge el sonido musical de su cantar, significa precisamente la reincorporación de las sustancias diferentes en la generadora original, el éter. Por otra parte, para lograr esto, deben además moverse en direcciones que se oponen exactamente a las que les son inherentes por ser constituyentes atributivas suyas. En una primera instancia, teniendo en cuenta estos datos, podrían explicarse las aparentes incongruencias de esta versión del romance, causadas, según se ha visto, por la fragmentación de otra más amplia. En el caso de *sobre*, no se alude ahora a una subida a la nave, a la navegación posterior en alta mar y el reencuentro que allí se produce entre el infante perdido y los suyos que lo buscan; con *sobre* se está diciendo ahora que el conde, como criatura, cuerpo o ser que representa la tierra, es exaltado, contra la propia natura-

leza terrenal, hasta la nave en la cual converge con los restantes seres por efecto del cantar, y se expresa también que esta subida se cumple antes, es decir, a través del espíritu, en la unión musical con el cantor, que en la física, que es sólo secundaria y necesariamente posterior a aquélla, pero que implícitamente se realiza, y más que implícitamente por obligación inevitable, si se da ella. La *ventura* del primer verso consiste ahora en la realización de la subida espiritual y en la unión musical con el cantor a través del oído.

Todo lo antedicho adquirirá mayor y más preciso relieve cuando se expliquen, a nivel simbólico, ciertos hechos que en apariencia parecerían de no especial significación. Uno de ellos es el ya mencionado de la reunión en una sola figura del cantor, la nave y el mar. El que la nave, presentada luminosamente, aparezca en medio de la tempestad de las aguas y los vientos, en medio de una naturaleza poderosa, desatada y oscura; que sea al mismo tiempo vehículo del canto que, gobernándola y gobernando la naturaleza, produce un orden desde el desorden; pero, fundamentalmente, que nave y canto *estén sobre las aguas del mar*, todo ello tiene por explicación el hecho asombroso de que esa nave que concentra en sí misma el orden de los seres y los elementos logrado por el canto, *necesita* de ese mar sobre el que flota para navegar, y también necesita, en cierto modo, los vientos y los seres, porque sin ellos todos no tendría razón de ser. Y los necesita de la misma manera que ellos la necesitan a ella, porque no podrían existir independientes. Del mismo modo la forma, el orden o la esencia de los seres necesita de la substancia para ser y para existir. Del mismo modo esta nave, símbolo de la luminosidad de la creación o de la manifestación, y de su orden y el orden de sus seres, necesita del mar, cuyas aguas simbolizan aquella substancia primordial, aquella *materia prima*, de que ella misma se nutre y sin la cual no existiría.

Todo el acontecer maravilloso que refiere el romance, que hasta aquí sólo he descrito como fenomenológicamente para captar los hechos en sí mismos y en sus relaciones, ocurre en el tiempo. Este tiempo se da en tres niveles diferentes, según tres niveles de aconteceres. El primer nivel, del cual ya hablé, es el que corresponde al del desplazamiento de los seres desde los puntos de sus órbitas hasta el centro de la música que los mueve. El segundo tiempo, en el cual queda incluido o asumido el primero, es el del desplazamiento de la nave sobre el mar, como también se ha visto. El tercero, en el que todos los anteriores están como inmersos, no es uno deducible o perceptible por un movimiento, porque no guarda relación con el espacio; no es, por tanto, homogéneo con los anteriores; corresponde a otro orden de cosas y fuera de él no habrían podido realizarse los

acontecimientos que presenta el romance. Este tiempo, si así se le puede llamar, es *la mañana de San Juan*. Que la mañana es el momento del día en que nace y se levanta el sol, resulta del todo evidente; lo que no lo es tanto es qué clase de relación existe entre esta mañana y los hechos maravillosos que refiere la poesía. Sin duda, aunque no pueda ser desarrollada plenamente aquí y ahora, la explicación pertenece al plano del símbolo. El problema de la *mañana* no es tan grave como el de comprender de qué *San Juan* habla el romance; resuelto éste, aquél deja de existir y queda perfectamente aclarado. En un análisis apresurado o sujeto a los cánones de una interpretación ya consuetudinaria, indiscutible y categórica, la primera, o única, respuesta sería que sin duda alguna se trata aquí de San Juan Bautista, cuya festividad se celebra desde tiempo inmemorial en la liturgia occidental el día 24 de junio. Sin embargo, hay ciertos datos que permiten asegurar que se trata en realidad de *San Juan Evangelista*, cuya festividad se celebra el 27 de diciembre, casi exactamente a seis meses de distancia de la anterior, con una diferencia de escasos días que no constituye falla alguna en la relación, sino, por el contrario, prueba definitiva de ella. Esta festividad de San Juan Evangelista, como ya se va advirtiendo, ocurre precisamente tras la celebración de la Navidad del Señor, de la manifestación en este mundo del mismo Dios, y la relación entre ambas fiestas no es casual: después del nacimiento de Logos encarnado se celebra a quien fue encomendado de cantarlo y profetizarlo. La distancia de seis meses que media entre el día de San Juan Bautista, por un lado, y los de la Navidad del Señor y de San Juan Evangelista, por el otro, corresponde a la que separa los solsticios de verano y de invierno, respectivamente, en el hemisferio norte, y tampoco es casual. La diferencia de días entre las fiestas y cada uno de los solsticios no se debe ni a error ni a aproximación, sino a la indicación precisa de que los acontecimientos celebrados se incluyen en el ciclo estival y en el invernal. De lo expuesto brevemente aquí, que ha de constituir tema de otro estudio particular en relación con el mismo romance y otros en que se menciona a San Juan, no debe concluirse que la poesía se refiere con exclusividad al Evangelista. Por el contrario, lo que hay que interpretar es que existen en el símbolo del romance dos niveles o perspectivas diferentes, pero complementarias, a cada una de las cuales corresponde la actuación de uno u otro de los santos. Es evidente que San Juan Bautista, en edad seis meses mayor que Cristo, debe ser relacionado con el simbolismo de las aguas, que en el caso del romance es por demás explícito, según se ha visto. Y también resulta claro que San Juan Evangelista en su Evangelio del Logos manifiesta la creación de dos maneras: en el Prólogo, cómo las cosas hechas por el Logos

que es Dios mismo surgen a la vida; en el Libro, cómo el hombre renace a la vida eterna por ese mismo Logos que es Cristo y que es Dios; en los dos momentos, cómo existen para la creación de todas las cosas y para la salvación del hombre, que es como una recreación de lo creado, el *Verbo*, la *Luz* y la *Vida*. Esta misma doctrina está presente en las formas simbólicas del romance.

Tanto por referencia a San Juan Bautista, cuanto por referencia a San Juan Evangelista, hay en el romance del conde Arnaldos una teoría y una doctrina de la creación, o cosmogonía, según denominación griega y tradicional.

La descripción de las formas del romance hasta aquí presentada ha ido introduciéndonos en otras cuestiones que superan ya lo meramente descriptivo para adentrarse en el campo de la interpretación en otros niveles, interpretación que carecería de sustento, como es evidente, sin una comprensión formal estricta de la configuración del símbolo. Antes, pues, de pasar a una segunda y tercera parte de la interpretación propuesta al principio del trabajo, se impone la enumeración sumaria, a modo de síntesis más que de conclusión, de los elementos básicos que permitan la constatación y demostración de la existencia en un nivel más profundo de una esencia religiosa y de otra teológica (al modo de San Juan Evangelista, no especulativa), de las que es substancia la forma poética. Estos son, por cierto, elementos simbólicos de valor universal. Donde quiera que se encuentren, existe allí, con intención o sin ella, un trasfondo metafísico, puesto que se manifiestan en una lengua y la lengua es, por su misma naturaleza tradicional, un repertorio de símbolos. La lengua no es solamente un mero sistema de signos convencionales de una sociedad empleado para la comunicación humana. Para poder serlo, debe ser antes un sistema de símbolos para la comunicación y para la comunión sobrehumana, que es la tradición sobrenatural. Y en cuanto símbolo, la lengua, la poética misma de este romance en consecuencia, en todos sus aspectos, fonético, morfológico, sintáctico y semántico, es equivalente y traducible a otros sistemas de representación simbólica. Es por esta razón que se advierte en la configuración fundamental de las imágenes del romance una tendencia a la forma espacial de expresión geométrica, en las figuras y en los movimientos, así como al mismo tiempo una intención notable de psicologización y despersonalización (aspecto subjetivo e individual), en favor de una universalización del tema (aspecto transcendente, simbólico y objetivo), de la que ya se habló al principio.

El hecho de estar inmerso el romance en la corriente de una tradición y de una cultura (cultura *cristiana medieval*), hace que ese trasfondo metafísico y religioso deba ser buscado en los testimonios vivos de esa mis-

ma tradición, que el poema conserva a pesar de lo aparentemente contradictorio de su manifestación escrita en una época y un año postmedieval y renacentista para la ciencia oficial. Hablar de testimonios vivientes de una tradición implica no solamente tener en cuenta los niveles exteriores (o exotéricos) de una liturgia y su ritual, es decir de un culto, y de los textos, la palabra, que les sirve de sustentación, sino el interior (o esotérico) suyo, al que el símbolo se encamina y que debe ser denominado con propiedad *hermetismo cristiano*, por lo menos. Este enfoque de la cuestión, sobre el cual quizás haya oportunidad de volver en otra ocasión con la amplitud y pausa que requiere el caso, no tiene que dar lugar a ninguna de las críticas, opuestas entre sí e igualmente perniciosas, que oscurecen y confunden el problema, ya la de los que se oponen alegando defender la pureza y la ortodoxia, para lo cual ponen en práctica la negación sistemática de "otras cuestiones" y de otros niveles e instancias, ya las de los que, ignorando o tergiversando la intrínseca comunión de ambos niveles cuando se dedican a la búsqueda de sentidos y de fuentes pretendidamente herméticas, falsamente espirituales y verdaderamente muertas, caen en la oscuridad profunda y ciega de una heterodoxia o de un absurdo hacia donde los arrastra una exégesis fantasiosa y desarraigada de toda esencia. Estas dos tendencias, la del pseudo espiritualismo timorato y la del pseudo superespiritualismo, ambas igualmente antitradicionales, forman una adecuada contraparte del subespiritualismo socializante, también él antitradicional, pero más visible y movedizo.

Los elementos aludidos son, pues, en resumen, los siguientes:

- Configuración de una forma simbólica nítida y tradicional de la *música* y su "poder".
- Diferenciación en el romance entre *canto* y *canCIÓN* como aspecto sonoro y lingüístico, respectivamente, aunque incluidos ambos en la común denominación de *cantar*, exactamente equivalente aquí a la primera *μουσική* griega.
- Composición del *cantar*, según el sentido antes explicado, en dos niveles de manifestación: el nivel sonoro-auditivo y el nivel luminoso-formal-visual. El segundo aparece subordinado al primero, puesto que éste lo genera y manifiesta, mientras que aquél, en el contenido semántico de su expresión lingüística, manifiesta y es el orden, forma y luz de los seres: la realidad.
- La realidad, el conjunto de los seres, sus formas, la forma toda y su orden, se da en el espacio y en el tiempo. Aún más, este espacio está constituido por ellos y el tiempo por su movimiento.

- La *música* se manifiesta en el ordenamiento de los seres y en la transformación de la realidad mediante una configuración o calificación del espacio y del tiempo, es decir una dirección y un sentido, en el movimiento.
- El reordenamiento, u ordenamiento en otro nivel, se produce mediante el movimiento convergente hacia el centro o punto central de donde surge el sonido musical, y tiene por finalidad la anulación del espacio y del tiempo.
- En la convergencia y reposo final se da la unión y cierta unidad de los seres con el cantor en el canto. Los seres readquieren su naturaleza musical y en la consonancia desaparecen el espacio, el tiempo, el movimiento (cierto movimiento) y la individualidad (cierta individualidad); pero no desaparecen los seres. Sin tiempo y sin espacio no hay movimiento, por tanto deja de existir la transformación de los seres, que logran una *relativa* inmutabilidad.
- La inmutabilidad es relativa por cuanto los seres reunidos en la nave (o en torno de ella) por el movimiento concéntrico operado por el canto, se desplazan acompañando el movimiento de la nave en el cual quedan como resumidos todos los movimientos particulares o individuales. El movimiento de la nave que los asume es distinto y superior al de cada uno.
- Se da, pues, una especie de asunción de la multiplicidad de los seres en la unidad del cantor, del canto y de la nave que los congrega.
- La unión, y la unidad, con el cantor en el canto y en la nave no es igual para todos los seres porque ella se realiza de distinto modo, dentro de los límites en que se encuadra la historia que refiere el romance. El conde Arnaldos no entra en la nave físicamente (tal como el romance presenta los hechos), pero sí *espiritualmente* (el aspecto psicológico es un medio solamente). De las criaturas corporales se distinguen, pues, tres niveles: las aves entran (no se diferencia en ellas la naturaleza sutil de la física); los peces se acercan (tampoco se diferencia); el hombre (en él sí se diferencia) no entra físicamente, lo hace su espíritu.
- El hombre, el conde Arnaldos, expresa su deseo de adquirir el conocimiento del cantar. Pero sólo puede lograrlo *dentro* de la nave, porque no basta oírlo para conocerlo, poseerlo, ejercerlo y transmitirlo. La revelación de la música del canto implica una tradición que sólo puede cumplirse en el seno y en el ámbito propio de la nave, junto al cantor.

- En la configuración de las formas poéticas se da una serie de tríadas paralelas y concomitantes en relación con la manifestación musical y con los efectos del canto. En la primera aparecen, en primer lugar, el cantor y la música (canto y canción); en segundo lugar, la nave (forma luminosa y continente, vehículo del cantor y de su música); en tercer lugar, el movimiento de la nave, que asume el de todos los seres. Las tres guardan entre sí una relación de dependencia en la que tiene prioridad el primer elemento.
- Paralelamente se da otra tríada semejante a la anterior en cuanto a los seres. En este caso tenemos: el cantar; el orden en el espacio de esos seres por efecto del cantar, lo cual equivale a decir que constituyen una *forma* a la que se adaptan, equiparable en el mundo físico a las esferas concéntricas que surgen de una fuente sonora; pero la anterior es una *forma en movimiento*, cuya finalidad es el reposo y la entrada en otro movimiento, en otro orden y en otra audición.
- Otra tríada semejante se produce en el caso de la relación entre el cantar, el viento y el mar. Aquí se reitera el mismo orden de poderes y prioridades: el canto domina los vientos y el viento domina la mar. La diferencia de géneros entre *el mar* del verso 1-b y *la mar* del 7-a no es casual, sino intencional y significativa. Con el femenino se indica la pasividad del tercer miembro con respecto al segundo, del mismo modo que con el plural del segundo se señala su subordinación al primero de los tres.
- Lo dicho anteriormente permite establecer la tríada: cantar —*spiritus*— caos, desorden, informalidad, multiplicidad. En la acción del canto se manifiesta la polaridad entre un poder conformador (correspondiente a una forma, esencia o εἶδος) y un opuesto pasivo ante aquél (correspondiente, por tanto, a una substancia, *materia* o ὕλη).
- El hecho de que la nave, que es *vehículo* del canto y del cantar, aparezca sobre el mar, como no podría ser de otra manera en cuanto a ella, aunque sí en cuanto al cantor y al cantar, establece, a partir de la relación observada en el punto anterior, que la nave (símbolo de la manifestación o de la creación, según quiera entenderse) gobernada por la música (símbolo de la palabra creadora del Logos, del sonido primigenio o de la boca abierta del χεῶς griego de donde surge la manifestación), *necesita* para llegar a su destino y puerto, del mar en que navega (símbolo de

la substancia primordial, de la *materia prima*, de la potencialidad absoluta o multiplicidad de posibilidades del ser).

- A partir de la especificación *mar - peces y vientos - aves*, puede llegarse a una conclusión sobre la naturaleza de las substancias determinadas de los seres, en contraste con la indeterminada o total. Ayuda a ello además lo expresado sobre las tríadas precedentes y su composición, en especial la manifiesta preeminencia y primordialidad del sonido. A partir de éste, pues, puede ordenarse la ya descrita serie de los cinco elementos constituyentes de la naturaleza física, según se vio.
- Finalmente, hay que advertir cómo el acontecer referido por la poesía del romance comporta por necesidad un *tiempo*. En el análisis se llegó a discernir la existencia de tres tiempos distintos: el individual, el de la nave y del momento del acontecimiento, que es el de la mañana de San Juan. Ahora debe tenerse en cuenta que a cada *tiempo* corresponde un *espacio* y un *movimiento* diferentes, cuya explicación sobrepasa los límites del presente trabajo, y del mismo modo debe advertirse también que cada uno ha de relacionarse en forma semejante con un cantor y un cantar, es decir con una música, que lo gobierne y le de sentido.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ.

Universidad de La Plata.