

en la búsqueda de la universalidad del hombre y en el estudio de los problemas formales, mostrándonos como, sin gran publicidad, la poesía puede ser un arma. Flecniakoska analiza luego la obra del gran poeta que es Cremer. Sabe hacernos oír el desgarramiento y dolor contenidos en los versos del leonés (“¿Qué han hecho de nosotros?”) contra los “cañes sempiternos” de los que hablaba ya Blas de Otero. Los ecos de Miguel Hernández se oyen en esta poesía de los pobres, y la “Canción para un niño pobre” alude a niños desdichados, tempranamente maduros, hermanos del “Niño Yuntero”. Tenemos que agradecer a J. L. Flecniakoska el habernos dado a conocer esta poesía del trabajador español, de los humildes, cabizbajos pero dignos.

Al final de esta edición, encontramos un estudio sobre poesía latinoamericana con la ponencia de Saúl Yurkievitch sobre “*Altazor* o la rebelión de la palabra”. El profesor Yurkievitch analiza, a través de la obra de Huidobro, la experiencia vital de un poeta al nivel del lenguaje de la “poiesis”. En *Altazor*, Huidobro pasa del contenido del mensaje a la mera armonización sonora, en una rebelión que hace estallar la lengua. Huidobro quiere “forjar una palabra incontaminada, a contrapelo de la lengua”, y con ello se sitúa en el centro de las preocupaciones literarias americanas, al crear su propia y nueva expresión. Con Huidobro estamos en la línea de Rimbaud y de los surrealistas quienes nos muestran que la poesía no es evasión, sino transmutación de una realidad que permite *changer la vie*. Escribe: “Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal...” Para él, nominar “lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible”, equivale a crear: “Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos...” “Hay que resucitar las lenguas con cortocircuitos en las frases / y cataclismo en la gramática”. La evolución de Huidobro que enseña Yurkievitch, desde el principio hasta el fin de *Altazor*, indica la progresiva ruptura de un lenguaje que se desmantela y da a luz a un nuevo mundo.

Es claro que este congreso no puede ser una suma de las investigaciones hispanistas de Francia, pero ¿no será revelador que se insista sobre el Siglo de Oro y la poesía actual comprometida? Estos temas privilegiados dejan en una zona de sombra a otros aspectos esenciales como la lingüística, el Siglo XVIII español, la narrativa contemporánea, la historia de las ideas y, sobre todo, el extenso campo de investigación que ofrece la América latina en todos sus aspectos sociales y literarios.

LOUIS PANABIÈRE

Universidad de Perpignan.

T. A. PERRY, *Art and meaning in Berceo's "Vida de Santa Oria"*. Yale University Press, New Haven & London, 1968; x +, 231 p. (*Yale Romanic Studies, Second Series*, 19).

Es reelaboración de la tesis doctoral del autor. Consta de introducción y seis capítulos, a los que se añaden dos apéndices. En la primera, al lado de otras materias menores, Perry se ocupa de la posición de

Berceo en la historia del mester de clerecía, de la situación que dentro de la obra de Berceo corresponde a la *Vida de Santa Oria* y de la posibilidad de recuperar la perdida fuente latina de ésta mediante la *Vida de la bienaventurada Santa Auria* (1601), de fray Prudencio de Sandoval. Berceo habría sido “el introductor de un nuevo modo de componer poesía” (p. 2), *Santa Oria* debe considerarse como la más reciente de sus obras y, por el momento, la fuente es irrecuperable: “Es desde luego probable que el relato de Sandoval esté basado íntegramente en Berceo” (p. 5), “puede ser que Sandoval haya seguido la verdadera fuente latina” (p. 6), “ya no es seguro suponer . . . que el relato de Sandoval esté basado definitivamente en el texto de Munio” (p. 6). No se trasciende el simple juego numérico de combinar posibilidades.

Los seis capítulos están organizados de acuerdo con la polaridad conceptual enunciada en el título: ‘arte’ y ‘sentido’. Por ‘arte’, Perry parece designar el conjunto de modos y medios que Berceo aprende y recoge de la tradición, del mester que él mismo habría introducido a España y, dada la cronología relativa de *Santa Oria*, también de su propia obra previa. ‘Sentido’, en cambio, es la manera imparticipable como el autor —Berceo en la operación específica de componer *Santa Oria*— orienta los recursos de que se ha adueñado y los pone a valer. Los cinco primeros capítulos se refieren al arte. Éste, a su vez, en el caso de Berceo se desdobra en ‘lo retórico’ y ‘lo didáctico’, según la vieja distinción entre forma y contenido. En efecto, lo didáctico está compuesto por “el contenido religioso tradicional”; lo retórico por “los recursos formales tradicionales” (p. 171). El capítulo segundo, “Género y temas de *Santa Oria*”, estudia lo didáctico. El capítulo primero, “Estructura y elementos narrativos”, y el capítulo quinto, “El estilo como recurrencia”, se ocupan de lo retórico. El tercero y el cuarto, “Alegoría y simbolismo” y “El realismo en *Santa Oria*”, son difíciles de situar en la tajante dicotomía. El simbolismo y el realismo, ¿pertenecen a la forma o el contenido? Comoquiera que sea, Perry desarrolla los cinco capítulos conforme a un módulo que se repite: consideraciones teóricas, tratamiento analítico del material, conclusiones parciales. Estas últimas contienen las principales ideas de Perry acerca del modo como el ‘arte’ de Berceo ocurre en *Santa Oria*.

Los supuestos teóricos, por su parte, son de índole muy varia y proceden de fuentes muy diversas, que en cada caso Perry señala cuidadosamente. Los del estudio de la ‘estructura’ y de los elementos narrativos tienen su origen en obras anteriores del propio Berceo. Los del tratamiento de lo didáctico —la manera de ser del ‘ejemplo’ y de la ‘visión’ como géneros literarios, la doctrina cristiana de la salvación— provienen respectivamente del libro, ya clásico, de Welter¹ y de un libro eclesiástico moderno². Los del desciframiento de lo alegórico —la reconstrucción de algunos “modos simbólicos de pensamiento que los medievales daban por sentados” (p. 90)— descansan sobre la concepción de la alegoría como *alieniloquium* que San Isidro recoge en sus *Etimo-*

¹ *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*. París, 1927.

² C. BUTLER, *Benedictine monachism*, Londres, 1919.

logias y que antes y después fue elaborada en algunos pasajes de la patrística y de la escolástica, sobre la diferencia entre alegoría profana —de origen helénico— y hebraico-cristiana —Auerbach, Daniélou³, etc.— y un poco sobre la teoría de los arquetipos tal como la maneja Eliade⁴. La “definición habitual” (p. 117) de realismo se halla en el fondo del estudio de éste, no obstante una inicial inconformidad, que prometía otra cosa, con ciertos críticos españoles y alguno italiano. Y una contaminación de los *topoi* de Curtius y las *formulae* de Perry y su escuela⁵, adaptadas estas últimas al procedimiento escrito de composición —traslado indispensable porque no es oral el procedimiento de Berceo— e incluidos unos y otras en una categoría más amplia que el autor llama “principio de recurrencia” (p. 141), forman la base para el análisis del ‘estilo’: versificación, figuras de pensamiento y de dicción, paralelismo.

¿Qué resulta de aplicar a la *Vida de Santa Oria* un aparato conceptual tan heterogéneo? En el orden de lo didáctico, que el poema es un ‘ejemplo’ en el que la visión —también sobrenatural— ha sustituido al milagro como instrumento para mover a edificación. Ha sido compuesto para mostrar “al hombre común el camino del cielo e instarlo a llegar a él” (p. 55). Enseña una “espiritualidad negativa” (p. 62) que radica en la lucha contra la carne, el mundo y el demonio. Y una positiva, el ejercicio de la humanidad. Oria es humilde —que lo sea “por amor de sí misma o por amor de Dios” (p. 63) parece indiferente— y su humildad le alcanza el cielo. En el orden de lo simbólico, que ciertos elementos, particularmente entre los que aparecen en las visiones de Oria, cargan significados alegóricos específicos. El color blanco, por ejemplo, indica virginidad y pureza, la paloma señala al Espíritu Santo, la columna denota la trascendencia de Dios y la lejanía del cielo, el árbol es la Cruz y es María, y así sucesivamente. En el orden del realismo, que el de la obra es “plástico, estático, de colores brillantes y ademanes solemnes, como una serie de preciosas pinturas”, si bien no pierde “el calor de la emoción personal y de la experiencia vivida” (p. 133). Por último, en el orden de lo retórico, que el poema tiene ‘estructura’ tripartita y se da en él una terminología que lo designa en su integridad, en algunos de sus elementos y en su fuente. Pone de manifiesto un sistema coherente y amplio de técnicas narrativas: intervenciones de autor, dos narradores —Berceo y, ocasionalmente, Munio, “su *alter ego*” (p. 183)—, remisión a la fuente, *amplificatio* y *abbreviatio*, transiciones, invocaciones y plegarias, etc. Y un estilo compuesto de un persistente fluir de recurrencias, sobre las que actúan dos principios: uno también estático, que ordena el lenguaje en series de unidades sintáctica y semánticamente discretas, sometidas a estrictos cánones de metro y de rima; y, en tensión con él, otro principio, cinético, que sin embargo apenas logra que el relato avance, lentamente y a través de frecuentes recapitulaciones. La enumeración es fatigosa, pero

³ *Origène*, París, 1948.

⁴ Perry cita únicamente *Images et symboles* (1952) y *Mythes, rêves et mystères* (1957), en traducciones inglesas de 1960 y 1961.

⁵ Manejada principalmente a través del libro de A. B. LORD, *The singer of tales*, Cambridge, Mass., 1960.

dice su mensaje. Todo el resultado es tradicional, como el 'arte' mismo de Berceo.

A partir de estas conclusiones parciales, el capítulo sexto, "Lirismo y celebración épica", se plantea la pregunta por el 'sentido'. Para resolverla, Perry acude, otra vez, al camino de las polaridades, que ahora intenta superar en algunas tesis unificadoras. La primera es nuevamente la polaridad de arte y sentido, ahora presentada como una dinámica entre tradición y originalidad⁶. Provisionalmente, Perry deja en suspenso la resolución de esta polaridad. Le basta con "suponer modestamente" (p. 173) que en algunas obras medievales lo didáctico y lo retórico no menoscaban la originalidad, sino contribuyen a ella. La segunda polaridad la proporciona la crítica de Berceo, particularmente la de escuela española, para la que se ha vuelto costumbre dirigirse hacia dos problemas: el de la estética —afirmación de Berceo como escritor con voluntad de belleza, acento en cómo dice y no en qué dice— y el de las manifestaciones del yo, de la "penetración en el cuadro del escritor y de su oficio", según expresión de Dámaso Alonso. Las dos vertientes, en otro aspecto, han practicado un método común. Han extraído de los poemas los pasajes pertinentes y los han estudiado fuera de situación, a modo de fragmentos. Ahora bien, es preciso llevar esa dualidad a un punto de coincidencia, la entidad que Perry denomina "poeta-poema", a la que llega mediante la identificación, claramente flaubertiana, del autor con el personaje ("En última instancia, Berceo es Oria", p. 177). Y es preciso también construir un método crítico que sólo de paso se detenga en problemas de composición o en alusiones autobiográficas y aprehenda directamente "el grito del corazón" (p. 178) que se encarna en la totalidad del poema. Perry llama a ese método "inmersión intuitiva" (p. 177) y lo dice inspirado en Unamuno. Sin embargo, es el otro método, el de fragmentos —¿será fecunda, sin más, la inmersión intuitiva?— el que proporciona a Perry su tercera polaridad. De diversos lugares del poema induce Perry que operan en *Santa Oria* dos metáforas fundamentales, 'luz' y 'noche', acompañada cada una de su propio "conglomerado asociativo": "oscuridad-noche-diablo-muerte-pena" y "luz-blancura-paloma-Dios-gracia-confortación-sol-cielo" (p. 181). Todas esas metáforas se refuerzan recíprocamente no sólo por su efecto de acumulación dentro de cada conglomerado, sino asimismo por el hecho de oponerse uno a otro los dos conglomerados. Y expresan dos emociones de Berceo, complementarias pero de valores diferentes: miedo a todo lo nocturno y, dominante, anhelo de eterna luz. Estas emociones, a su vez, forman uno de los términos de una última polaridad, en la que Perry hace residir su respuesta a la pregunta por el sentido. Berceo transita en dos dimensiones, la personal y la del cristiano. En la primera, su preocupación "estilística y existencialmente" (p. 192) más importante en el momento de componer *Santa Oria* es el deseo de la propia salvación y *Santa Oria* es un "poema del cielo" (p. 179). En la segunda, Berceo participa en ese deseo con los demás cristianos. Y mediante una tradición didáctica y retórica que finalmente

⁶ Naturalmente, Perry sabe que su fórmula reproduce la de PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique: tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947.

se ha convertido en instrumento de originalidad —así lo demuestra la intensa subjetividad contenida en el poema— recrea en una santa, en una salvada, el gozoso misterio de la salvación común. Pero aquí es donde ocurre la sospecha de si se justifica todo este recorrido largo y sinuoso. Porque el lugar a donde ha llevado, la representación que Perry se hace de la *Vida de Santa Oria* y de Berceo en relación con ella, es por lo menos muy semejante a la que ya en 1891 formuló Menéndez y Pelayo⁷, doblada de la imagen del cantor de relatos de Lord y de Parry, vuelto “a lo divino”. Y no más.

Quedan únicamente los apéndices. En el primero, Perry reproduce la *Vida de Santa Auria*, de fray Prudencio de Sandoval. En el segundo, la *Vida de Santa Oria*, según la edición de Sánchez. En el curso del libro, *Santa Oria* es citada conforme a la edición de Marden. El más exigente rigor científico de ésta y, por otra parte, la rareza mayor de la obra de Sánchez y el que su generosa modernización de las grafías haga más legible su texto, que se basa —además— en una tradición manuscrita ligeramente diferente a la que Marden sigue, explican la divergencia. Es meramente curioso que *La “Vida de San Millán de la Cogolla” de Gonzalo de Berceo*, de B. Dutton, que a propósito de la cuestión textual Perry menciona como “de próxima aparición” (p. 197), tenga fecha de 1967 en su propio pie de imprenta.

LUIS ASTEY V.

Universidad Nacional Autónoma de México.

MARÍA LACETERA SANTINI, *Tropos con palabras que indican partes del cuerpo en un romanceamiento bíblico del siglo xiii*. Editoriale Universitaria, Bari, 1968; 47 pp. Sobre tiro de los *Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari*, 10.

Desde 1964, H. Seris señaló como “área poco trillada” el estudio del lenguaje de las biblias medievales españolas¹. La profesora Lacetera examina cuatro años después el uso que de 19 vocablos se hace en un romanceamiento del Salterio, conservado en el manuscrito E-j-8 (=E8) de la Biblioteca del Escorial. El trabajo reconoce su antecedente en un artículo de E. Dhorme, “L'emploi métaphorique des noms de parties du corps en hébreu et en accadien”². El propósito de la autora es doble: clasificar algunos de los tropos formados con los términos de que se ocupa y desentrañar el contenido semántico de estos últimos. Y el estudio quiere ser “sobre todo sincrónico”, aunque a veces persigue “los tropos hasta épocas más recientes citando también alguno que otro uso contemporáneo” (p. 7).

Tomado en sentido lingüístico, este primer enunciado metodológico se cumple en el trabajo sólo si se admite que el español “medieval”

⁷ En la *Antología de poetas líricos castellanos*. Se ha consultado la edición de E. Sánchez Reyes, I (Santander, 1944), 169-171.

¹ H. SERIS, *Bibliografía de la lingüística española*, Bogotá, 1964, p. 861.

² Originalmente publicado en la *Revue Biblique*, en 1923. La autora emplea la reimpresión, aparte, de 1963.