

Oldrich, Bêlic (en colaboración con Josef Hrabák); VERSO ESPAÑOL Y VERSO EUROPEO: INTRODUCCIÓN A LA TEO-RÍA DEL VERSO ESPAÑOL EN EL CONTEXTO EUROPEO.

Santafé de Bogotá, 2000, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 675 p.

Hace casi treinta años, el doctor Luis Jaime Cisneros, tuvo a bien reseñar uno de los primeros textos de Bêlic (*El español como material del verso*, 1972) en el BIRA (*Boletín del Instituto Riva-Agüero*) donde ya se acusaba el carácter innovador y las sugerentes observaciones que este hispanista checo hacía a favor de nuestra libérrima versología, preocupado siempre por buscar los denominadores comunes que permitan una conversación más amplia entre los distintos sistemas versales europeos. Hoy nos convoca *Verso español y verso europeo*, última obra del mencionado estudioso checo, que tiene por cometido entroncar la tradición versológica hispánica con las corrientes vigentes y aún novísimas de la versología internacional, principalmente con la heredera del Círculo de Praga.

Juzgamos necesaria una lectura ordenada de los trabajos anteriores de Bêlic¹, no sólo para apreciar la evolución de su trabajo, sino para rescatar las sutiles modificaciones o inesperadas omisiones que pueda hacer en materia de versología (Ya este libro nos ilustra ampliamente sobre las características del verso libre o amétrico hispano, cuando en sus primeros trabajos favorecía los estudios del verso métrico castellano). Sin embargo, el presente

¹ Incluimos una breve bibliografía del autor, que por lo demás resulta muchas veces desconocida en los círculos académicos:

- a) *El mundo de las letras* [en coautoría con Félix Vodicka] Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971. 133 p.
- b) *El español como material del verso*. Santiago de Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972. 75p.
- c) *En busca del verso español*. Praga: Univerzita Karlova, 1975. 107 p.

trabajo cumple con la más rigurosa exégesis que hasta la fecha se haya hecho del verso español; sin pasar por alto los numerosos aportes que diversos autores han hecho en materia de versología.² Bêlic parte de una definición mínima del verso español: el verso es la unidad mínima, *sui generis*, llena de sentido por sí misma. El verso depende de las propiedades prosódicas del idioma, siendo regido por una *norma rítmica* dinámica y no mecánicamente. Además resalta el hecho semántico del verso: este no es una unidad de sonidos puros, sino que se nos manifiesta como portador de significados, resaltando su potencia comunicativa. Bêlic entiende al verso como un hecho de carácter *objetivo-subjetivo*, puesto que afirma que no basta con que el verso posea un ritmo susceptible a la interpretación especializada, sino que empíricamente debemos, como lectores, percibir sus cualidades rítmicas. De esta manera, el verso y ya no la estrofa -como quería Rafael de Balbín- resulta ser el punto de partida de todo análisis prosódico-versal o rítmico.

Bêlic teoriza y fundamenta lo que Wellek y Warren³ juzgaron indispensable para la teoría del verso: el valor semántico del mismo. De esta manera el autor hace hincapié en las consideraciones fonológicas del verso, por sobre aquellas de carácter fonético. Como ya dijimos anteriormente, para Bêlic el verso es la unidad mínima -de la versología- portadora de sentido. Mas nos vemos obligados a precisar que el autor de *Verso español y verso europeo* en todo momento es consciente de la diferencia que el verso guarda con la lógica discursiva, más cercana a la sintaxis: el "sentido" del verso es producto de las articulaciones de base lógica-sintáctica y de base rítmica-melódica, siendo la segunda quien mayor relevancia guarda dentro de la lírica.

² El autor no sólo es conocedor de los señeros de la versología praguense (léase Jakobson, Mukarovsky y Hrabak, cuyos conceptos Bêlic rescata en la *introducción* del presente trabajo; sino que también maneja los conceptos primordiales de autores como Tomás Navarro, Rafael de Balbín, Pedro Enríquez Ureña y José Domínguez Caparrós.

³ *Teoría literaria*, Madrid: Editorial Gredos, 1953. 538 p.

La distinción entre verso y prosa encuentra en este texto una feliz explicación; aun cuando Bêlic confiesa la escasa precisión que marca la frontera entre sendas realidades. Haciendo una interpretación etimológica, dirá que la palabra “verso” (*oratio vincta*) encierra ya en su significado la idea de vuelta y línea (*verto* y *versvs*), y la prosa (*oratio prorsa*) sugiere ya la ausencia de trabas (*prorsvs*). Esto en palabras de Elio Antonio de Nebrija podría entenderse como “discurso atado” (verso) y “discurso libre” (prosa).

La interpretación dinámica que Bêlic hace del verso español (y en general) está fundamentada en dos nociones, que desde ya acusan camino de indiscutible autoridad: la del *impulso métrico* y la de la *expectativa frustrada*. Sin dejar de reconocer la norma *in abstracto* que impone el metro sobre el poema, Bêlic propone a su vez una lectura que rescate el valor constituyente de las infracciones cometidas a dicha norma. Así, tenemos que el *impulso métrico* viene a ser la asimilación subjetiva que el lector hace de las constantes rítmicas y métricas de un poema: si el primer verso se percibe endecasílabo y de marcado ritmo yámbico, se esperará un segundo similar. Y ya usamos el término de *expectativa frustrada* cuando el impulso métrico no llega a desarrollarse en su plenitud, o en parte de su forma. De esta manera tenemos que el metro de un determinado texto encarna la regularidad del verso concreto (siendo la manifestación ideal y abstracta del impulso métrico), y el *ritmo* (de *rythmus*, *fluir*) manifiesta en concreto la irregularidad del mismo. Tenemos, pues, que el verso se define dentro de un campo de tensiones dialécticas, que rehuye de toda definición mecanicista dispuesta a pegarse ciegamente al metro en tanto unidad invariable. Dicha tensión entre lo regular y lo irregular, dirá Bêlic, “actualiza” el verso como realidad concreta. Es por eso que debemos entender dicha actualización de la norma (supuestamente invariable) no sólo como un mero “presente”, sino también como la acción del acto sobre la potencia (del mismo modo como los signos asociados sistemáticamente de la lengua, tornan mediante el habla, en mensajes constituidos con-

cretamente). De ahí que “metro” sea sinónimo de “norma” y el “ritmo” sea la realización de dicha “norma”.

Dentro de los objetivos principales trazados en el prólogo de *Verso español y verso europeo*, el autor confiesa su intento por llegar a definir la “forma genuina, típica” del verso español; para ello deberá comparar el verso español con las distintas tradiciones versológicas, haciendo encajar nuestro verso dentro de los esquemas preexistentes de la prosodia internacional. Sólo de esta manera, el verso español –según la acertada convicción del autor– podrá participar abiertamente de las discusiones versológicas que tienen mayor cabida en el Viejo Continente. Por otra parte, si bien Bêlic encuentra que el verso español participa, ya sea en mayor o menor parte de los principales sistemas versales (tónico, silábico, silabotónico y libre⁴) llega a definirse propiamente como un verso de *base variable* (cuando en sus trabajos precedentes hablaba ya de un ritmo variable); por ello es propio decir que, diacrónicamente, nuestro verso se haya movilizado en dichos sistemas, aún cuando sincrónicamente la tendencia general lo circunscriba a los sistemas silábico, libre, y en menor grado al silabotónico.

Finalmente queremos destacar –al menos mencionar a paso de gacela– los aportes restantes que presenta este grueso volumen. Bêlic no sólo se limita a reforzar su ya sabido y meritorio aporte, que consiste en tomar al español como material del verso, y a discurrir sobre la realización acústica del verso; el autor nos brinda una gama mucho más amplia de referentes teóricos, llegando a introducir nociones básicas sobre la métrica histórica y comparada, y sobre todo llega alcanzarnos algunas definiciones del verso desde la moderna ciencia de la información: teniendo en cuenta el *principio de selección* Bêlic plantea una primera distinción entre el

⁴ El sistema de verso cuantitativo no encierra en su esfera al verso español, debido a que nuestro idioma no posee las mismas características que las lenguas de la antigüedad: el español no distingue entre sílabas breves y largas.

lenguaje del verso y el lenguaje “suelto” (no atado a las normas).

Bajo esta perspectiva metodológica, el acto de composición versal, resulta ser un tipo especial de *codificación*, y la subsiguiente lectura sería la *descodificación* que partiendo de las unidades busca descubrir el esquema métrico.

Verso español y verso europeo es más que una “introducción” a los estudios versales del español; es la culminación de una etapa en la historia de nuestra versología que buscó integrar la realidad concreta del verso hispánico a la realidad internacional. Con este libro podemos ya tener una base sólida y riquísima en sugerencias para continuar los estudios de versología, teniendo por delante problemas como el del verso libre que parece imponerse sobremodera en las modas recientes: a partir de este punto, debemos tentar nuevas aproximaciones a las nociones impulso métrico y expectativa frustrada, teniendo en cuenta que en el verso libre dichas condiciones se reducen al mínimo. Del mismo modo, podremos ahondar en los estudios referidos a la recepción del verso en tanto realidad semántica derivada de un lenguaje “suelto”, sin desatender sus propiedades prosódicas. El libro último de Bêlic nos invita, con válida y modesta tentativa de superación, a desbrozar aquellas latentes interrogantes que nos sugiere el verso español contemporáneo, desde su aparentemente inabarcable heterogeneidad. (Elio Vélez Marquina).

Santa Cruz, Octavio [digitación y adaptación]. **MATÍAS MAESTRO, GUITARRISTA: EL CUADERNO DE GUITARRA DE 1786**. Lima, 2001, Biblioteca Nacional del Perú.

Es siempre conmovedor y misterioso el fenómeno de la reconstitución de nuestra imagen del pasado; aquél que supuestamente era accesible sólo a través de nuestros recuerdos, los que a su vez provenían de los recuerdos de nuestros mayores. Qué habría pasado, por ejemplo, como lo sugiere novelísticamente Umberto Eco, si se

hubiese encontrado la *Comedia* de Aristóteles durante los oscuros siglos del medievo. ¿La tradición trágica del mundo occidental se habría aminorado frente al equilibrio que proporcionaría la existencia de una tradición cómica? ¿La comedia no habría sido una fuerza sólo popular en su origen y habría provenido también de las elites intelectuales?

Si esta transformación es posible a partir de pruebas que resultan incuestionables, su fuerza termina doblegando el deseo por conservar la vieja estabilidad de nuestro conocimiento. La recuperación de objetos cuya pátina se la proporcionan los siglos, es uno de los procedimientos que resulta más decisivo para dicha modificación. En este orden de fenómenos podemos incluir –para la modificación de la historia de los personajes del arte en el Perú– la publicación de Octavio Santa Cruz (célebre guitarrista y profesor de la Escuela de Arte de la Universidad San Marcos) con la colaboración del Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional. Y es sobre Matías Maestro que recae dicha modificación.

Los historiadores están de acuerdo en calificarlo como el más beligerante de los artistas activos en Lima a finales del siglo XVIII. Esto se debe a su rechazo recalcitrante por el estilo barroco que lo habría llevado a sustituir los retablos y pinturas murales de los templos y “renovarlos” bajo el estilo neoclásico. Cuenta Jorge Bernal Ballesteros en “La pintura en Lima durante el virreinato” –texto perteneciente a *Pintura en el Virreinato del Perú*– que Matías Maestro incluso habría escrito un tratado de ideas puristas, llamado *Orden Sacro*, con el ánimo de orientar didácticamente a las nuevas producciones artísticas en los ámbitos eclesiásticos. Resulta paradójico, entonces, que la materia recuperada del pasado y transformadora de la imagen que teníamos de él se corresponda, en esta ocasión, precisamente con un destructor de la imaginería tradicional en Lima.

Los historiadores además nos cuentan que eran un hombre multifacético, cuya actividad se extendió a la arquitectura, al diseño, al retablo y a la pintura; aunque hubiera venido al Perú, a fines

del XVIII, para dedicarse al comercio. Es sobre estos dos ámbitos – su actividad y la fecha de su llegada– en los que *El cuaderno de guitarra...* establece sus modificaciones. Al ser la fecha consignada la de 1786, su llegada se podría adelantar por lo menos una década; y con respecto a sus actividades, la música para guitarra se agrega por primera vez. Como relata Alfonso Castrillón en “Escultura monumental y funeraria en el Perú” –estudio incluido en *Escultura en el Perú*–, el arzobispo Juan Domingo González de la Regula le confirió las órdenes mayores en 1793, a partir de lo cual se dedicó a su labor de ‘renovación’. En mérito a sus esfuerzos fue nombrado Director General de la Beneficencia de Lima en 1826. Pero su obra musical no destacaba hasta ahora en ningún estudio. De ahí la importancia histórica de la publicación.

Pero no es la única. El trabajo fundamental de Santa Cruz se divide en dos partes: una primera, que es un fragmento de su tesis *La guitarra en el Perú. Bases para su historia*, en donde se expone un análisis semiótico y retórico de la carátula original del “Cuaderno de música para guitarra...”, y la segunda es la transcripción revisada y digitada de las partichelas para guitarra, única sección conservada de una partitura para tres instrumentos.

El análisis semiótico de la imagen inaugural es un trabajo que deriva de la falta de datos históricos y que sustentan la atribución a Matías Maestro de esta composición. Con dicho procedimiento de análisis, Santa Cruz encuentra un programa narrativo de apropiación. Este se desarrolla, en la carátula, para comunicar verdaderamente de quien es la autoría de la música. En cuanto al trabajo retórico, podemos decir que es una aplicación de la estructura de las figuras de dicción y los tropos, tradicionalmente constitutivos de la *elocutio* retórica, a la descripción de las imágenes componentes de la página inicial del cuaderno. Este trabajo de corte interdisciplinario –iconográfico, iconológico y literario– redundante en la interpretación encontrada con el método anterior. Quizás alguna crítica que pueda hacerse al respecto es la de su pertinencia. Por ejemplo la de la aplicación de la lógica de los tropos. En la retóri-

ca, éstos son entendidos como procedimientos de sustitución semántica que sirven para producir un efecto de desautomatización comunicativa; es decir, para que el lector se fije en el discurso mismo y no en lo que éste transmite. A partir de ello, el lector trata de identificar el elemento sustituido. Es poco probable, en este sentido, que dichos efectos se realicen en el contemplador de los elementos de la carátula. En todo caso, podría sostenerse que su totalidad se constituyó como una presencia sustitutiva y que la ausencia implicada fue reconstruida por Santa Cruz (en este caso, con semiótica y retórica). Lo sustituido habría sido –según el análisis reseñado– la frase: “Yo, Matías Maestro, soy el autor de la música contenida en este cuaderno”.

A partir de la sección de partichelas, el autor propone dos trabajos al lector, uno de naturaleza indagatoria o cuasi arqueológica, la búsqueda de las partes de flauta y bajo faltantes, y el otro de recreación o construcción derivativa. Esta última es, en todo caso, una interesante propuesta de composición sobre la base de las melodías y armonías inscritas para la guitarra, pero también a partir del respeto de las reglas de armonía y contrapunto canónicas de la época.

Sin embargo, no se debe descartar –proponemos–, la posibilidad lúdica de composición a partir de variaciones desde una perspectiva contemporánea. Recientemente, el artista plástico Eugenio Raborg ha producido una serie de trabajos de la misma naturaleza. Con algunos clásicos de la pintura española, tales como “Las meninas” y “La rendición de Breda”, este artista realizó una serie de “intervenciones” que tienen por efecto modificar la relación entre el espectador y el cuadro o, más precisamente, desacralizarla sobre la base de un distanciamiento irónico. Podemos operar modificaciones semejantes, en la obra de Matías Maestro, a partir de las partes faltantes para flauta y bajo; estas ausencias serían la vía regia para una reivindicación –casi una venganza simbólica–, en nombre de todos aquellos objetos de nuestro patrimonio cultural que sucumbieron por causa de la labor “renovadora” de Matías

Maestro. Pero ese trabajo reivindicativo tendría un signo positivo; ya no la destrucción para la “sustitución” –como el ominoso “tro-po” de este sacerdote–, sino la creación musical de melodías cantantes y sustentos armónicos, respetuosa sí de la presencia de la música para guitarra del siglo XVIII, aunque definitivamente no de su protagonismo autoritario. Saludamos la publicación de Octavio Santa Cruz que nos permite tan satisfactorio acto de justicia. Bien dicen que tarda, pero llega (**Marcos Mondoñedo**).

OBITUARIO / WILLARD VAN ORMAND QUINE, FILÓSOFO: MURIÓ EL 25 DE DICIEMBRE ÚLTIMO A LOS 92 AÑOS (Traducido por Roberto Juan Katayama Omura, *The Economist*, enero de 2001)

¿Quién viene después de Wittgenstein? La respuesta es Quine. Nuestros historiadores lo recordarán como el más importante filósofo de la segunda mitad del siglo XX, aunque a diferencia de Wittgenstein, Quine no fue tan famoso. Sin embargo, en los hechos, muestra una larga lista de logros.

De joven fue introducido en la filosofía por los escritos de Bertrand Russell. Describió *Principia Mathematica*, de Russell y Alfred Whitehead (maestro de Quine), como el libro de mayor significación para él. Éste consiste en tres grandes volúmenes de fórmulas, y el señor Quine las probó *en seco*. Tomó dos ideas importantes de Russell. Una fue la creencia de que tanto el contenido como el método de la lógica matemática eran fundamentales en filosofía; la otra, fue la convicción de que la filosofía es una ciencia, la cual difiere de las otras ramas del conocimiento sólo por su nivel de generalidad y abstracción.

Ambos pensadores creían que la filosofía podría progresar mediante la acumulación de conocimientos parciales y a través