

EL TÓPICO DE LA ESTATUA VIVIENTE

RAÚL LAVALLE

COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES

Prefacio

Las primeras noticias que tuve del mito de Pigmalión vinieron de un programa de preguntas y respuestas por televisión; todo esto hace ya bastantes años. Este relato, no muy bien contado allí, me quedó profundamente grabado, y sigue siendo uno de los que más me agradan. A veces vuelvo a él por obligación, la que reclaman mis clases; otras, por mi propio gusto, que generalmente es compartido por mis alumnos.

A lo largo de estos años he podido ilustrar en las aulas el mito, con la insuperable ayuda de los poetas. La intención que mueve estas líneas es, entonces, juntar desordenadamente lecturas que yo mismo he hecho desordenadamente. Tengo la certeza moral de que los lectores sabrán dar a mi escrito el orden que surja de sus preferencias y afectos. Me gustaría mucho también que alguno de ellos encontrara algún interés en mis comentarios, pero me considero bien pagado si aprecian la labor de reunir los textos.

A propósito de lo último, hemos preferido poner en lengua original textos de literaturas que no domino. Los especialistas en ellas podrán aportar mucho más. Nuestro énfasis principal fue puesto en textos de naturaleza lírica, pero queda abierto campo, incluso para comparaciones con otras artes que aprovecharon este mito.

El tópico de la estatua viviente

La estatua que cobra vida es un tema conocido, en la literatura antigua, por el mito de Pigmalión. En el libro décimo de las *Metamorfosis* (vv. 243-99), Ovidio nos da la versión más conocida. Inmediatamente antes, el poeta de Sulmona relaciona esta historia con la de las Propétides, que habían sido el caso opuesto: de mujeres que eran, fueron transformadas en piedra. Otra variante mítica nos la aporta Clemente de Alejandría, quien dice que Pigmalión de Chipre se había enamorado (e)ra/s.Jh es el verbo griego, de la misma raíz que *Eros*, y elimina toda posibilidad de amores platónicos) de una estatua de Afrodita, y que ésta estaba desnuda. Como fuente de su alusión cita a Filostéfano de Cirene, autor del s. III a. C.^[1]

Volviendo a las Propétides, ellas habían sufrido dos transformaciones punitivas: primero la prostitución de sus cuerpos, y segundo la conversión en imágenes de piedra *parvo discrimine* (v. 242). Tal diferencia no era en realidad pequeña, pues se trataba de lo que separa a la vida de la muerte, a lo animado de lo inanimado, pero no es eso lo que Ovidio quiere decirnos. El tema aquí considerado es el propio concepto de arte que aparece en muchos textos antiguos.

En efecto, de muchos de ellos se desprende que la obra más perfecta es la que más se asemeja a su contrapartida real.^[2] Podríamos compendiar refiriéndonos a un pasaje de Valerio Máximo,^[3] que recuerda la Venus cnidia de Praxíteles, *propter pulchritudinem operis a libidinoso cuiusdam complexu parum tutam*. También agrega el ladrido de unos perros, provocado, *aspectu picti canis*, un caballo excitado por la pintura de una yegua, y un toro empujado *ad amorem et concubitum* de una vaca de bronce. La referencia final de este paso (dice: "¿Por qué hemos de sorprendernos de que los animales privados de razón sean engañados por el arte, cuando vemos que el sacrílego deseo del hombre es excitado por las formas de una muda piedra?") prueba que Valerio Máximo no habría aprobado la conducta de Pigmalión. En el arte del tejido, citemos el ejemplo de un niño labrado con gran realismo en la tela: *teneros de stamine risus / vagitusque audire putes*.^[4]

Lo anterior no significa que los antiguos no apreciaran otros rasgos. Como ejemplo podríamos citar el libro segundo de la *Antología Palatina*. Cristodoro, un autor que floreció a comienzos del s. VI, describe allí las estatuas de un gimnasio constantinopolitano llamado Zeuxipo. Los personajes históricos y mitológicos figurados por ellas parecían querer expresar, en la dureza de la materia, sus

afectos e intenciones. Parecían querer vivir. Es que la *e)/kfrasi*j también se nutre de lo subjetivo. Pero Ovidio no se interesó demasiado por este recurso en su epilio sobre Pígalión. Sin embargo éste ha tenido una gran fama literaria (según nuestro modesto conocimiento, superior a la de Narciso), que ha llegado incluso hasta el mismo tango homónimo;^[5] y que de algún modo se refleja en las esculturas vivas que artistas vocacionales hoy nos muestran en las calles.

Gregorio Nacianceno, en la *Antología Palatina*,^[6] se lamentaba por la muerte de un joven llamado Eufemio. Las Gracias y las Musas hacían solemne juramento de nunca volver a levantar semejante obra y adorno (ambas cosas significa *a)/galma*) entre los mortales, pues la Envidia cruel no permite que tales cosas duren. Ovidio luchó contra *FJo/noj*, pero otros lo siguieron en la historia de la literatura.^[7]

Los textos

Metamorfosis X, 238-99

Sunt tamen obscenae Venerem Propoetides ausae
esse negare deam. Pro quo sua, numinis ira,
corpora cum forma primae vulgasse feruntur;
utque pudor cessit, sanguisque induruit oris,
in rigidum parvo silicem discrimine versae.

240

Decíamos un momento antes que las Propétides tuvieron doble metamorfosis. Primero una de orden moral, producto de su arrogancia de desconocer a Venus. No es la primera vez que personajes ovidianos son transformados en otra cosa por causa de su soberbia.^[8] La segunda es de orden físico, y hace en instantes lo que los artistas penosamente hacen con instrumentos y fatiga, y genio.^[9] El arte es modelo, y en este caso, de lo que no debe hacerse. Por ello Pígalión pensaba que esas mujeres, dejadas a la permanente consideración humana, le aconsejaban abstenerse del amor a las otras. Las demás mujeres son tan malas como éstas, pensaba él, llevado incluso por la observación de la conducta femenina, llena de vicios. Su decisión fue tan radical que no contemplaba ni siquiera las excepciones.

Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes
viderat, offensus vitiis, quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
vivebat, thalamique diu consorti carebat.

245

El amor, por ser dimensión insoslayable, debe ser satisfecho, y el medio utilizado hace notable a este mito. Es notable por varias razones, dos por lo menos. Una, porque el arte no le dio una obra bella sólo para contemplar: él amó la obra en que había puesto sus aspiraciones profundas. Otra, porque su trabajo tan perfecto sobrepasaba a la realidad. Quizá 'admirable' sea poco para calificar a esta estatua, que a la belleza de la forma añadía lo precioso de su material. Al usar marfil (no nos es fácil imaginarnos una estatua de marfil en tamaño natural, pero dejemos que Ovidio continúe), Pígalión se anticipa al consejo de Théophile Gautier, que veremos más adelante.

Interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur, formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.^[10]

El Ariosto recuerda una rara anécdota. Cuando Zeuxis tenía que hacer una imagen para el templo de Hera en Crotona, reunió muchas mujeres desnudas. De cada una tomó algo, para hacer por partes una belleza óptima: *per una farne in perfezione, / da chi una parte e da chi un'altra tolse*.^[11] De su imaginación sacó Pígalión la estatua,^[12] cuya hermosura era tan grande que Orfeo, el narrador, dice en segunda persona: "Tú podrías pensar que está viva."

Virginis est verae facies, quam vivere credas, 250
 et, si non obstet reverentia, velle moveri;
 ars adeo latet arte sua. Miratur, et haurit
 pectore Pygmalion simulati corporis ignes.

Y, como solían hacer los epigramas dedicados al realismo de una obra, pone la perplejidad del contemplador como argumento: uno incluso atribuye a la estatua como un intento de moción. Es un intento irreal, como hábilmente restringe el poeta: *si non obstet reverentia*.^[13] Pero, en Pigmalión, el admirar trae como consecuencia el amar.

Saepe manus operi temptantes admovet, an sit 255
 corpus, an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.
 Oscula dat, reddique putat; loquiturque, tenetque,
 et credit tactis digitos insidere membris;
 et metuit, pressos veniat ne livor in artus.

La perplejidad ante el realismo artístico, lugar común, como decíamos, está ayudada por la acción de dirigir el tacto. Esta duda es literaria, no filosófica; pero le sirve a Ovidio para exhibir su maestría. Y comienza también una como paulatina humanización de ese perfecto marfil.

Et modo blanditias adhibet, modo grata puellis 260
 munera fert illi, conchas teretesque lapillos,
 et parvas volucres et flores mille colorum,
 liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
 Heliadum lacrimas. Ornat quoque vestibus artus,
 dat digitis gemmas, dat longa monilia collo;
 aure leves baccae, redimicula pectore pendent. 265
 Cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur.

Pigmalión demuestra aquí ser buen discípulo de su creador, pues hace a su amada estatua regalos sencillos. El *Arte de amar* decía: *Nam dominam iubeo pretioso munere dones; | parva, sed e parvis callidus apta dato*.^[14] Caracoles y redondeadas piedritas no son ciertamente caras, pero evidencian cariño. Mas los regalos caros, como las gemas, ya vemos que no están ausentes. Sin embargo, nada hay más precioso que la propia belleza de la forma: 'y desnuda no parece menos hermosa'.^[15] También decía el *Ars* que las mujeres hermosas no necesitan ni del ornato ni de preceptos amorosos,^[16] pero igual el protagonista viste y adorna a su obra, según vimos.

Collocat hanc stratis concha Sidonide tinctis, 269
 appellatque tori sociam, adclinataque colla
 mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.

El paso de ficción a realidad está anticipado en estos versos, en que el escultor trata al cuello de su estatua 'como si fuera a sentir'. Es aquí también donde la perturbación psíquica del protagonista llega a máximo punto. Tal anomalía podrá disimularse por la irrupción milagrosa de la transformación; pero tendrá efectos sobre la descendencia, por ejemplo en el caso de Cíniras (*cf. X, vv. 298 sq.*).

Festa dies Veneris tota celeberrima Cypro 270
 venerat, et pandis inductae cornibus aurum
 conciderant ictae nivea cervice iuvencae,
 turaque fumabant; cum munere functus ad aras
 constitit et timide: "si di dare cuncta potestis,
 sit coniunx, opto" non ausus "eburnea virgo" 275
 dicere, Pygmalion "similis mea" dixit "eburnae."
 Sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis,
 vota quid illa velint, et, amici numinis omen,
 flamma ter accensa est apicemque per aëra duxit.

Ovidio corta abruptamente la descripción de tan extraño amor, para referirse a una fiesta, importantísima en toda Chipre y dedicada a Venus. El héroe de Pafo no se parecía al Hipólito

euripideo, cuya castidad no gustaba de dioses a los cuales se venera de noche.^[17] Por el contrario, él también hace ofrendas y súplicas a la diosa. Seguramente es de la habilidad literaria de nuestro poeta el haberle hecho pronunciar una plegaria según lo razonable; plegaria que la diosa, en rara epifanía, recibe con sagaz discernimiento: una cosa es lo que él dice, y otra lo que verdaderamente quiere. La llama que sube tres veces es favorable presagio. Así como la fiesta de Venus y Adonis en Sesto había resultado propicia a Leandro,^[18] también a Pigmalión le resultó feliz la de Chipre.

Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae, 280
 incumbensque toro dedit oscula; visa tepere est.
 Admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
 temptatum mollescit ebur, positoque rigore
 subsidit digitis, ceditque, ut Hymettia sole
 cera remollescit, tractataque pollice multas 285
 flectitur in facies, ipsoque fit utilis usu.

Al volver a su casa, él se refugia de nuevo en su torre, más ebúrnea que la propia estatua. Pero esta vez esa satisfacción como de idolatría es sacudida por una sensación real, no imaginada. En efecto, la dura materia se entibia y depone su rigor de muerte. De algo frío y duro deviene un cuerpo que participa del calor vital; que es blando como la cera de las célebres abejas del monte Himeto. La cera ablandada por el sol es modelada por el artífice y después endurece; aquí, a la inversa, lo duro toma la suavidad de la carne. Más adelante veremos cómo muchos poetas se complacen con esta oposición entre lo inerte y lo vivo.

Dum stupet, et dubie gaudet, fallique veretur,
 rursus amans rursusque manu sua vota retractat,
 corpus erat; saliunt temptatae pollice venae.
 Tum vero Paphius plenissima concipit heros 290
 verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem
 ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo
 sensit, et erubuit, timidumque ad lumina lumen
 attollens pariter cum caelo vidit amantem.

Esta metamorfosis, como otras de Ovidio, no es instantánea; se consume en un brevísimo lapso, pero permite ver el prodigio en movimiento. Así también Apolo tocaba a Dafne, que por fuera se había hecho corteza, pero por dentro era todavía mujer y sentía horror al amor:

Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
 sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,
 complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
 oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.^[19]

Pigmalión se alegra ante esos besos reales, pero no da del todo crédito a lo que ve: el ingenio del poeta es notable en *dubie gaudet*, no fácil de traducir (también en otro lugar Ovidio juega con la duda, cuando Atalanta duda de si prefiere vencer o ser vencida por Hipómenes^[20]). Y no menos bello es el final, pues en vez de llorar la mujer se ruboriza; y con la luz de sus ojos ve la luz del sol y a su amante, causa de su primera sensación en el mundo de los vivos (*sensit, et erubuit*). Pero nosotros leeremos a continuación otras bellas estatuas.

Una bella dama

George Bernard Shaw (1856-1950) en *Pygmalion* interpretó nuestro mito y lo aplicó con fines docentes. Su *Cockney Cinderella* puede ser considerada un símbolo de la lucha por igualdad de oportunidades, especialmente en educación.^[21] No nos proponemos investigar en tales mensajes, ni en otros no menos importantes, sino ver un poco cómo se encarna el tópico de la estatua viviente. En todo caso, casi seguro que Shaw se escandalizaría si escuchara lo escrito anónimamente en una revista, anunciando un inminente estreno de *Mi bella dama* en Buenos Aires: [Shaw] "demuestra que

no hay sueños imposibles y, sobre todo, que cualquiera de nosotros puede lograr lo que se proponga.”^[22]

Higgins es el escultor que hace de Liza una dama, pero este moderno Pigmalión moralmente no puede actuar de cualquier modo sobre su educanda. Mrs Pearce le advierte: “You can’t take a girl up like that as if you were picking up a pebble on the beach” (II, p. 21). Y, en *My fair lady*, Pickering: “Does it occur to you, Higgins, that the girl has some feelings? (I, 3, p. 122). Shaw había escrito en el epílogo de su obra que un solterón convencido como Higgins no sería lógico que modificara sus puntos de vista, aunque reconozca: “I have grown accustomed to your voice and appearance” (V, p. 84).

Pigmalión no se casará con Galatea, pero ella no puede volver al arroyo: “Well, I am a child in your country. I have forgotten my own language, and can speak nothing but yours” (V, p. 80). Sus primeras reacciones son comprensibles, pero luego se verá forzada a admitir que puede moverse por sí misma, gracias a su conocimiento (en términos ovidianos, arte). Pickering la trató mucho mejor que Higgins en cuanto a las buenas maneras (dentro de lo que Shaw llamaba *middle class morality*). Mas es a su maestro a quien debe su seguridad: “You turn round and make up to me now that I’m not afraid of you, and can do without you” (V, p. 88). La estatua no sólo sabe alcanzar pantuflas; también viene a una vida nueva. Las versiones cinematográficas testimonian la vitalidad del mito, y de la personal versión de Shaw.

Miguel Antonio Caro

De este autor que fue además político, Presidente de Colombia (1892-1898), es esta

Vivens statua

Invidia postquam atque odiis vexatus iniquis
 Vir probus occubuit propositique tenax,
 Auxilium artificum pietas tunc sera requirit,
 Ac se tollit humo martyris effigies.
 Nec tantum vultus simulat; quadamtenus illa
 Vivendi morem continuare valet.
 Hic ille, arboribus, solis comitatus amicis;
 Hic ille est tacitus qui mala cuncta subit!
 Sic, sed vivus ego: ventos saevamque superstes
 Sic hyemem immotus nocte dieque fero.

Nos permitimos añadir nuestra traducción:

La estatua viviente

Después que, maltratado por el odio y la injusta
 envidia, murió el hombre recto y firme en sus designios,
 busca entonces la tardía piedad el auxilio de los artistas,
 y se levanta del suelo la imagen del mártir.
 Mas no sólo se figura el rostro: de algún modo la estatua
 continúa reflejando una forma de vivir.
 ¡Éste es el acompañado de sus solos amigos, los árboles;
 éste, el hombre que soporta callado todos los males!
 Así también yo, pero viviente. Resisto día y noche,
 inmóvil, los vientos y el crudo invierno.^[23]

Digamos primero algo desde el latín. En efecto, el *tenacem propositi virum* horaciano,^[24] el *saevus* aplicado a los elementos y el uso transitivo de *continuar* son algunos ejemplos de la familiaridad de Caro con los antiguos.

El hombre representado por la estatua tenía dos cosas que suele procurar la fama: un nombre digno de perdurar y, como contrapartida, un permanente estar a merced de los dardos de la maledicencia. En este sentido, la palabra *martyr*, que tiene innegable color cristiano, da una nota emotiva. El auxilio de los artífices es cierto que será una piedad tardía, pero tendrá el poder horaciano de

conferir la inmortalidad de la fama. Aunque del cuerpo queden polvo y cenizas, este hombre no morirá entero, y una gran parte de él evitará la negra muerte. Y este trabajo del arte tiene doble mérito, pues no sólo es un espejo de lo real, sino también un intento de prolongación (*continuare*) de lo que había en vida: la justicia y la firmeza.

La imperturbabilidad de la estatua ante los insultos y gritos de la turba tiene, de todos modos, el alto precio de la muerte. El poeta se compara con la escultura pero advierte con nuevo estoicismo: *sed vivus ego*. Nosotros veremos dentro de un momento que esta oposición entre lo vivo y lo inerte está más desarrollada en unos sonetos de nuestro Enrique Banchs.

Enrique Banchs

Muy ovidianos son estos sonetos, que ahora copiamos en orden. [\[25\]](#)

La estatua

I

iOh, mujer de los brazos extendidos,
y los de mármol ojos tan serenos,
he arrimado mis sienes a tus senos
como una rama en flor sobre dos nidos!

iOh, el sentimiento grave que me llena
al no escuchar latir tu carne fría
y saber que la piedra te condena
a no tener latido en ningún día!

iOh, diamante arrancado a la cantera,
tu forma llena está de Primavera,
y no tienes olor, ni luz ni trino!

Tú que nunca podrás cerrar la mano,
tienes, en gesto de cariño humano,
la única mano abierta en mi camino.

II

No te enciende el pudor rosas rosadas,
ni el suceder del Tiempo te da injuria,
ni levanta tus vestes consagradas
mala mano temblante de lujuria.

A tus pies se dan muerte las pasiones,
las Euménides doman sus cabellos
y se asustan malsines y felones
al gesto inmóvil de tus brazos bellos.

Luz del día no cierra tus pupilas,
viento no mueve el haz de tus guedejas,
ruido no queda preso en tus oídos.

Pues eres, ioh, mujer de aras tranquilas!,
un venusto ideal de edades viejas
transmitido a los tiempos no venidos.

III

Mujer, que eres mujer porque eres bella
y porque me haces ir el pensamiento
por senda muda de recogimiento
al símbolo, a la estrofa y a la estrella,

nunca mujer serás: tu carne vana
jamás palpitará de amor herida,
nunca sonreirás una mañana
ni serás una tarde entristecida.

Y sin embargo soy de ti cegado,
y sin embargo soy de ti turbado
y al propio tiempo bueno y serenado,

y quisiera partir mi pan contigo
y pasear de tu mano en huerto amigo
en busca de esa paz que no consigo.

IV

Arrimadas mis sienes a tus senos
siento que me penetra alevemente
frío de nieve y humedad de cienos...
¡Siempre materia y siempre indiferente!

¡Quién tuviera, oh, mujer que no suspira!,
esa inmovilidad ante la suerte,
esa serenidad para la ira,
en la vida, esa mano de la Muerte.

Mi espíritu jamás podrá animarte,
ni turbar un instante solamente
el gesto grande que te ha dado el arte.

¡Quién pudiera esperar la muerte tarda,
sereno cual la piedra indiferente,
callado como el Ángel de la Guarda!

La oposición entre lo inerte y lo vivo decíamos que es permanente en los cuatro sonetos. En el primero, el gesto piadoso y la acumulación de la sinestesia nos dan por un momento la esperanza de la vida. Pero la aliteración "sienes... senos" no puede engañarnos, pues la belleza de la estatua tiene la durable frialdad de la piedra. Lo único que posee de vital es la forma, mas forma sensible y aséptica. Por más bella que sea Dafne como laurel, nada obtiene Apolo con sus besos, dice Ovidio.^[26] De cualquier modo, el poeta se acerca a la estatua buscando refugio; una paz que es capaz de darle protección en el camino de la vida.

Otra nota que caracteriza a la estatua es el pudor, sentimiento que predomina en la primera parte del segundo soneto. Se necesita la vida para que se llene de rubor el rostro, pero la frialdad del mármol es un freno que basta para contener cualquier desborde sensual. Una cuidadosa selección de vocabulario (*pudor* y *consagradas* se oponen a *lujuria* y *pasiones*) le permite al poeta destacar este aspecto. También en el léxico, podemos marcar los latinismos *veste* y *venusto* y la mención de las Furias, con lo que se consigue dar al soneto una dimensión de eternidad histórica. Pues, como dice León Benarós,^[27] Banchs logra un raro efecto de intemporalidad con vocablos desusados, sin que su poesía nos parezca trasnochada.

El ideal que representa la estatua siempre dejará un mensaje, pues el arte, como más abajo veremos en el cuarto soneto, puede conferir una forma especial de inmortalidad, que puede superar el frío de la muerte ínsito al mármol. Estamos, pues, ante el tópico horaciano del *non omnis moriar*.

Como ya ha señalado Ángel Mazzei,^[28] varias veces encontramos en la obra de Banchs este anhelo por perdurar a través de la propia obra. El antecedente literario más claro es la oda III, xxx del poeta latino: la diosa de los funerales no podrá devorar su creación.

Non omnis moriar multa que pars mei
vitabit Libitinam.
(No moriré entero, y gran parte de mí
evitará a Libitina.)

El tópico del *non omnis moriar* está también en Banchs, en este soneto de cola corta de *La urna*.^[29]

La firme juventud del verso mío,
como hoy te habla te hablará mañana.

Pasa la bella edad, pero confío
a la estrofa tu bella edad lejana.

Y cuando la vejez tranquila y fría
de color virginal te haga una aureola,
no sabrá tu vejez mi estrofa sola,
y te hablará cual pude hablarte un día.

Y cuando pierdas la belleza, aquella
adolescente, el verso en que te llamo,
te seguirá diciendo que eres bella.

Cuando seas ceniza, amada mía,
mi verso todavía, todavía
te dirá que te amo.^[30]

En el tercer soneto campea el deseo de compartir anhelos. La estatua, como mujer ideal (parafraseando a Ovidio, diríamos que es una mujer bella como ninguna otra puede serlo), puede acompañar al poeta en un viaje espiritual hacia lo bello. Tal vivencia estética cristaliza en un cuarto verso muy del estilo de Darío,

al símbolo, a la estrofa y a la estrella.

Nuevamente se opone la realidad, despiadada: la vida no le pertenece a la estatua; tan alejada de ella está, como la inmortalidad lo está de Gilgamesh; como la imagen reflejada lo está de Narciso, aunque parezca separada de él *exigua aqua*.^[31] Y las pasiones no darán alegría ni dolor a las blancas facciones. Pero hay otra vida, que es interior, y por el camino de la meditación invita al acercamiento hacia ella. Un *locus amoenus* imaginado por el poeta es el lugar de la unión, de una paz que no puede dar la lid del mundo real. Antes Voltaire había hablado de la animación, por parte del amor, de la piedra, en este *quatrain*:

Si Pygmalion la forma,
Si le ciel anima son être,
L'amour fit plus: il l'enflamma.
Sans lui, que servirait de naître?^[32]

Pero la insistencia en la estatua como obra muerta tiene mayor crudeza en el segundo cuarteto del último poema, donde una visión, algo estoica, , del contemplador lo mueve a desear cierta impasibilidad. Es cierto que la mujer de mármol siempre carecerá del hálito vital, pero su gesto durará más que la carne, alimento, al fin y al cabo, de políticos gusanos. Y en el último terceto, una simbiosis con el ideal, donde el latinismo *tarda* viene desde el pasado a encontrar a un ángel, símbolo de la inocencia.^[33]

Gustavo García Saraví

De este poeta argentino actual tomamos los siguientes sonetos, publicados en 1988 en el suplemento literario del diario *La Nación*:

I. Romana desconocida.

Época, Trajano

Me fijo en el catálogo: "Romana
desconocida. Época, Trajano."
Siglos. ¿Y el escultor? Nadie. La mano
del tiempo es rapiñera y feroz, vana

y hambrienta del ayer y del mañana.
Y del amor cercano y del lejano,
y hasta del mármol, cutis de un hermano
bastardo al que se roe y se profana.

¿Quién eras? ¿Venus, campesina, olivo
de los deseos, núbil, sueño vivo
de quien te hizo o te rehizo suya?

Nadie lo sabe ni sabrá. Lo cierto
es que no existes, y si existes, huya
de ti mi corazón, viviente y muerto.

II. Romana desconocida.

Época, Tiberio

¿Dónde te hallaron, alta y asombrosa?
¿En cuál palada de la arqueología?
¿En los idus de marzo o en el día
de las celebraciones de la rosa?

Pienso que bajo un olmo, que te roza
con dignidad y brisas todavía,
al costado de un templo, en la alegría
como senil de los burdeles, diosa

seguramente principal del griego.
Ni lo imaginas. Ni quien dio contigo,
esclava, castidad, velamen, fuego.

Según calculo, tienes dos mil años,
Menos que yo y la antigüedad del trigo.
Ni el daño se ha atrevido a hacerte daños.

Hay un intento, en una primera moción, de acortar la distancia que lo separa de estas mujeres pétreas. Ni siquiera cuenta con la ayuda del nombre de los escultores, con quienes podría ensayar un diálogo; pero sí se sorprende de la resistencia al tiempo, al cual dedica cuatro adjetivaciones muy fuertes. Pero el mármol sólo dura un poquito más que nosotros: en el devenir humano miles de años no cuentan. El arte hizo el intento de mantener la vida, y fracasó frente a la irreverencia de los años. Y el poeta cierra su primera meditación con el convencimiento de que su propia vida se hundirá en la oscuridad de la historia. Tal vez el azar depare alguna sorpresa. El trabajo de campo y el de laboratorio, y el artístico de dibujantes y escritores, ensayará una pálida reconstrucción del color de la vida que pasó. Sin embargo vuelve la paradoja, pues lo que estaba muerto parece hoy al poeta más vivo que su propia sensibilidad. Como vemos, otra vez Horacio y Quevedo.

Arnaldo Tobias

Nos hemos propuesto traer otros autores a este convivio; en este caso se trata del poeta brasileño Arnaldo Tobias, cuyo poema es como la contrapartida de una mirada desde lo ideal.

Canto Sem Continuidade de Posse

Não cantarei
aos manequins
da vitrina
nem às estátuas
desoladas da praça
essas nada vêem
e nada sentem

cantarei sim
às oficinas do mundo
às fábricas
fabricadas para o mundo
ao pardo camponês
de todo mundo
ao mais tísico
garçom do mundo.

esses sim me verão
quando eu passar

o da bigorna me sacudirá
feito o escopro e o martelo
o do tear me esconderá
a sua camisa
o da agrária me cavará
da terra o fruto
o do hotel me entornará
a pequena cuba

esses sim me verão
quando eu passar
e me acenarão
do longo dos braços
os seus lenços de suor
quando eu passar.^[34]

El mundo del trabajo y su cambiante belleza no son ajenos a lo poético, dice Tobias con emoción: lo minúsculo, el sudor, la fatiga y lo rutinario modifican la naturaleza, y el heroísmo de tales artistas es más cercano al nuestro. Tal vez ese *labor* no sea en el fondo tan distinto del de otro oscuro personaje. Veámoslo, en el siguiente poema de Alphonse Beauregard cuyo mundo hallamos afín a lo que veíamos en Enrique Banchs.

Alphonse Beauregard

Tableau

Pâle, d'une pâleur immuable et sereine,
Et le buste à demi découvert, une enfant,
Une blonde aux traits purs gît sur le marbre blanc
Où ses cheveux bouclés tombent comme une traîne.

Près d'elle un homme assis, la main sur le menton,
Regarde fixement quelque part, dans le vide.
Un crâne symbolique à l'air louche et stupide
Grimace, environné d'outils et de flacons.

Sur la morte s'épand un bleu rayon lunaire
Venant d'une fenêtre invisible. Les murs,
vaguement dessinés avec leurs coins obscurs,
Recèlent, on dirait, les apprêts d'un mystère.

L'homme, armé du scalpel, pour d'autres tentera
D'arracher à la mort le secret de la vie:
Imitant la nature où naît et renaîtra

Un monde toujours neuf sur des forces taries.^[35]

La atmósfera que rodea al artista y a su modelo *vivo*, de penumbra, palidez y oscuros rincones, es el marco que el poeta busca para ambientar el misterio de la creación; varios elementos de trabajo y gestos de estupor sugieren la debilidad del imitador y lo duro de su tarea.

¿Cuál es el secreto de la forma viva? Tal la pregunta del hombre, cuyo *monde toujours neuf* es producto de un *labor improbus*. La naturaleza no quiso que nada se hiciera rápido y *praeposuit pulcherrimo cuique operi difficultatem*.^[36] Por el contrario, ella crea abundantemente y sin esfuerzo. Sin duda fue por eso que tantos poetas de la *Antología Palatina* habían celebrado la vaca de bronce de Mirón; como decía Antípatro:

¿Por qué te acercas, temerito, a mi costado? ¿Por qué
muges? El arte no puso leche en mis ubres.^[37]

Charles Baudelaire

En *Les fleurs du mal* ("Spleen et idéal", nº xvii), este soneto nos habla de la belleza del arte.

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
est fait pour inspirer au poète un amour
éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
j'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
je hais le mouvement qui déplace les lignes,
et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
consumeront leurs jours en d'austères études;

car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
de purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

En tan bellissimo soneto Baudelaire da a la estatua un protagonismo especial, pues es ella misma quien se dirige a todos los hombres (no sólo al lector). Es consciente de su propia belleza, tan grande que el poeta ante ella reconoce que su instrumento, el verbo, es del todo insuficiente. Mas no sólo se la contempla y admira; se la ama con el amor eterno por lo bello. La tan mentada mudez e inmovilidad de la estatua es aquí símbolo de ese amor boquiabierto, incapaz de articular sonidos para expresar el culto de la forma perfecta.

La belleza, según leemos, es profundo misterio, representado aquí por una esfinge. También tiene la pureza del blanco y el ondear suave de los cisnes. No obstante, como ideal es inmutable; su movimiento y sentir forzosamente son apariencia. No le interesa al poeta saber de dónde viene (*du ciel ou de l'enfer*) ese monstruo enorme (*Ange ou Sirène*). Nada más –no es poco- repara en el infinito que le revela esa *Beauté*.^[38]

El misterio de la creación artística participa del misterio de lo bello, y excede todas las consideraciones. El arrobamiento que apresa al contemplador lo lleva, a pesar de su condición de mortal, a una rara especie de eternidad. Nada tiene de trabajoso; más aún, sobrepasa toda técnica, aunque de la maestría técnica nos habla un conocido a quien Baudelaire dedicaba *Les fleurs du Mal*: Théophile Gautier.

Théophile Gautier

L'art

Oui, l'oeuvre sort plus belle
d'une forme au travail
rebelle,
vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses! 5
Mais que pour marcher droit
tu chausse,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode, 10
comme un soulier trop grand,
du mode
que tout pied quitte et prend!

Statuaire, repousse
l'argile que pétrit 15
le pouce,

quand flotte ailleurs l'esprit;	
lutte avec le carrare, avec le paros dur et rare,	
gardiens du contour pur;	20
emprunte à Syracuse son bronze où fermement s'accuse le trait fier et charmant;	
d'une main delicate	25
poursuis dans un filon d'agate le profil d'Apollon.	
Peintre, fuis l'aquarelle, et fixe la couleur	30
trop frêle au four de l'émailleur.	
Fais les sirènes bleues, tordant de cent façons leurs queues,	35
les monstres des blasons;	
dans son nimbe trilobe, la Vierge et son Jésus, le globe	
avec la croix dessus.	40
Tout passe. –L'art robuste seul a l'éternité. Le buste survit à la cité,	
et la médaille austère	45
que trouve un laboureur sous terre révèle un empereur.	
Les dieux eux-mêmes meurent; mais les vers souverains	50
demeurent plus forts que les airains.	
Sculpte, lime, cisèle; que ton rêve flottant se scelle	55
dans le bloc résistant!	

Para Gautier, la dificultad es inherente al arte. Por eso prefiere el verso, la escultura sobre piedra y una pintura que tiene mucho de taller, como el esmalte. Con inspiración alejandrina, aconseja no seguir el camino fácil, sino el del *po/noj*, el de la exacta y pulida laboriosidad. Ésa es la idea madre, que explica después más ampliamente.

Duro y raro son dos nociones fundamentales. No es fácil modelar en ellos el contorno puro, del cual las materias estatuarias que prefiere el poeta son *gardiens*; quiere decir que la labor productiva del arte debe penetrar el secreto oculto en la materia. Análogamente, para que el bronce revele los rincones de la personalidad, se necesitan horas de *officina*. La mención de lugares célebres antiguos y renacentistas contribuye a crear la atmósfera de galería de obras perfectas.

En la pintura el color no será huidizo, sino símbolo de inmortalidad, duradero como las plumas del pavo real. Ni siquiera el óleo parece bastar al poeta, quien piensa para la obra plástica en una tradición que va desde Egipto y Babilonia y pasa por la deslumbrante Bizancio. Es una eternidad

tanto mitológica como hierática, de sirenas y de halos; obra pequeña, pero más perenne que el fresco.

La conclusión del poema tiene algo de quevedesco y algo de horaciano. El arte es capaz de hacer frente al paso del tiempo, participa de algún modo en la eternidad; pero sólo cierto arte, hecho con materiales no efímeros. El rostro grave de un emperador puede guardarse siglos bajo tierra. Los dioses, aunque mortales, sobreviven en el mármol. Más aún, los sueños tan volátiles del ideal se corporizan y perduran en la forma bella.

Kikí Dimulá

También Kikí Dimulá, poetisa griega contemporánea, ha meditado sobre el significado de nuestras estatuas en su poema "Señal de reconocimiento":

Todos sin vacilar te dicen estatua,
yo sin vacilar te llamo mujer.
Adornas algún parque.
A la distancia engañas.
Uno cree que te has sentado lentamente
recordando un bello sueño,
animándote para revivirlo.
De cerca, el sueño se aclara:
tus manos están atadas detrás
con una cuerda de mármol
y tu actitud muestra el deseo
de que algo te ayude a escapar
de la angustia de estar cautiva.
Así te encargaron al escultor:
cautiva.
No puedes
ni siquiera pesar la lluvia en tu mano,
ni siquiera una ligera margarita.
Atadas tus manos atrás.

Y no es sólo de mármol el Argos.
Si algo pudiera alterarse
en la marcha de los mármoles,
si comenzaran las estatuas a luchar
por la libertad y la igualdad,
como los esclavos,
los muertos
y nuestro sentimiento,
tu marcharías
dentro de la cosmogonía de los mármoles
con las manos atadas aún, cautiva.

Todos sin vacilar te dicen estatua,
yo de inmediato te digo mujer.
No porque te entregara como mujer
el escultor al mármol,
porque prometan tus caderas
generaciones de bellas estatuas,
buena cosecha de inmovilidad.
Hace muchos siglos que te conozco
y por las manos que tienes atadas
te digo mujer.^[39]

Kikí Dimulá también personifica esta "Estatua de mujer con las manos atadas" (tal la aclaración del epígrafe). Quizá el eje de la primera mirada esté en la palabra *ai)xma/lwth*. En efecto, aunque la poetisa considera *gunai/ka* a la escultura, en realidad está cautiva en el mármol. La lluvia y las flores, materias de por sí bastante escurridizas y que desde antiguo simbolizan el paso del tiempo, tampoco serán detenidas, ni siquiera fugazmente, por manos que ata la piedra.

Lo más original de este poema (hasta donde alcanza mi humilde conocimiento) está en que la

autora, de modo euripideo, se vale de la estatua como un paladín en la lucha $\text{gia} \setminus \text{e})\text{leuJeri/ej kai} \setminus \text{i})\text{so/thtej}$. Normalmente son los bronce y los mármoles patrióticos los que evocan y despiertan tales sentimientos de libertad e igualdad. Pero aquí es una escultura de parque, un símbolo convencional –no lo vamos a negar– de belleza perfecta, quien con sus manos atadas mueve la reflexión, de ninguna manera ausente de las inquietudes de nuestra época. Los muertos ($\text{oi}(\text{ nekroi/})$) y los esclavos ($\text{oi}(\text{ dou}=\text{loi})$) son tan distantes de esta forma como ella lo es de los vivos, pero la poesía los hermana (arbitrariamente, tal vez, pero eso es poesía) en la lucha por un noble ideal.

El simulacro de mármol desafía los siglos, y es más perdurable que otros seres vivientes. Su pervivencia también le permite cambiar, en el ánimo de los que lo contemplan, el mensaje para cada época. Aquí encarna ideales de libertad, pero justamente en su propia esclavitud: $\text{se} \setminus \text{le/w gunai/ka / giat } \setminus \text{ei})=\text{s } \setminus \text{ai)xma/lwth}$.

“El beso” de Bécquer

Antes de terminar, nos parece apropiado detenernos en “El beso”, una de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. No pretendemos adjudicarnos la tarea de los especialistas, sino sólo referirnos a los pasajes directamente vinculados con el mito de la estatua viviente. Por otra parte, la mención de la fábula ovidiana es explícita. Recordemos rápido la acción, que es en Toledo.

Un oficial del ejército francés, a principios del s. XIX, se aloja junto con sus hombres en un convento e iglesia abandonados. El joven oficial narra una curiosa historia que recrea nuestro tópico, pues admite haberse enamorado de la estatua de una dama castellana. Pero no sólo existe la de ella, sino también la de su marido, que impensadamente cobra vida. En efecto, los soldados, al tiempo que su jefe iba a besar a la mujer, “habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra.”

No podíamos omitir, decíamos arriba, porque nuestra fábula anima la leyenda:

—De tal modo te explicáis, que acabarás por probarnos la verosimilitud de la fábula de Galatea.

—Por mi parte, puedo decir que siempre la creí una locura; mas desde anoche comienzo a comprender la pasión del escultor griego.

Lo primero que tenemos que decir es que no entendemos cómo la mayoría de las ediciones no ponen ninguna nota aclaratoria, ni siquiera la mitología elemental: las ediciones escolares y las dedicadas al gran público no pueden suponer que sus lectores la conocerán. [\[40\]](#)

Pero vayamos a otros aspectos. El fundamental es el de la oposición entre muerte y vida. Era sorda, era ciega y era muda la estatua, según dicen los soldados: ellos son *vulgus*. Para el capitán, en cambio

La mía es una verdadera dama castellana que, por un milagro de la escultura, parece que no la han enterrado en su sepulcro, sino que aún permanece en cuerpo y alma de hinojos sobre la losa que lo cubre, inmóvil, con las manos juntas en ademán suplicante, sumergida en un éxtasis de místico amor.

Sus hombres, quienes “de todo tenían menos de artistas o de arqueólogos”, arrancaban trozos de artísticos retablos y los empleaban como leña para combatir el frío. Ellos cumplen, *mutatis mutandis*, un papel semejante al de las Propétides en las *Metamorfosis*: mancillan ellos el lugar sagrado, como habían ellas “divulgado” sus cuerpos (después, ellas incluso habían perdido su pudor, y padecían así una metamorfosis moral).

Pigmalión no padecía por su amor: se había hecho él mismo una mujer a su gusto y vivía con ella (consigo mismo) un extraño romance. También el capitán desea a la estatua de doña Elvira, “una mujer tan bella, que jamás salió otra igual de manos de un escultor, ni el deseo pudo pintarla en la fantasía más soberanamente hermosa.” Vemos de nuevo, entonces, la presencia de Ovidio, quien había elogiado la belleza de la *eburnea virgo* por sobre toda otra mujer. Pero otra diferencia importante estriba en que el oficial está fuera de sí, y su confusión entre lo real y lo irreal lo lleva a burlarse del guerrero y a atacar amorosamente a la estatua, pues está atormentado por sentimientos desmesurados e inverosímiles. Por otra parte, a esto ha ayudado el *champagne*; en

cambio, el autor de *El arte de amar*, buen conocedor de los efectos del vino, aconsejaba moderación en su bebida,^[41] y no dice que su personaje escultor debiera a ella su extraña pasión. Otra cosa que distingue al capitán de sus hombres (son vándalos, por más que confiesen gusto por las canciones de Ronsard), es cierta instrucción, que él manifiesta con tales palabras.

—Recordando un poco del latín que en mi niñez supe, he conseguido a duras penas descifrar la inscripción de la tumba [...] y, a lo que he podido colegir, pertenece a un título de Castilla, famoso guerrero que hizo la campaña con el Gran Capitán. Su nombre lo he olvidado; mas su esposa, que es la que veis, se llama doña Elvira de Castañeda, y por mi fe que, si la copia se parece al original, debió ser la mujer más notable de su siglo.

Hemos tratado de ser muy breves al hablar de “El beso”, pero pensamos que su comparación con la fuente ovidiana merece un trabajo de más aliento. No es éste el lugar ni soy yo la persona indicada para hacerlo. Sólo resta aconsejar a los lectores un repaso de la rima LXXVI, emparentada con nuestra leyenda, y con el tema de la estatua viviente.

El convidado de piedra

La estatua vengadora tiene en la leyenda de Bécquer, a mi juicio, más fuerza que en *El burlador de Sevilla*. La ejemplaridad se atenúa con la extensión del texto de Tirso. Además, no hay un solo encuentro sino dos, lo cual disminuye el golpe de efecto. Verdaderamente nos lo fía demasiado largo. Por otra parte, las bromas de Catalinón, criado de Don Juan, no contribuyen a resaltar la importancia del mensaje, aunque agraden a quienes gustan del género. De todos modos, leo con placer algunos versos. Como cuando Don Juan le dice a la estatua de Don Gonzalo:

Di, ¿qué quieres,
sombra o fantasma o visión? III, vv. 630-31

O cuando no teme darle la mano y palabra de caballero:

Si fueras el mismo infierno
la mano te diera yo. III, vv. 646-47

O cuando describe las sensaciones experimentadas en su contacto con la estatua, emisario del otro mundo y partícipe de lo real y de lo imaginario:

¡Válgame Dios! Todo el cuerpo
se ha bañado de un sudor,
y dentro de las entrañas
se me hiela el corazón.
Cuando me tomó la mano,
de suerte me la apretó,
que un infierno parecía:
jamás vide tal calor.
Un aliento respiraba,
organizando la voz,
tan frío, que parecía
infernial respiración:
el temor y temer muertos
es más villano temor;
que si un cuerpo noble, vivo,
con potencias y razón
y con alma, no se teme,
¿quién cuerpos muertos temió?
Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
por que se admire y espante
Sevilla de mi valor. III, vv. 648-87

La siguiente vez que se encuentran los rivales tiene interés por varios motivos; pero nos parecía que poco aporta a la riqueza del tópico que estudiamos la pétreo valentía de Don Juan, capaz de comer

un repugnante plato de alacranes, víboras y gusanos. Otra cosa es el Don Juan de Zorrilla.

Queremos señalar en *Don Juan Tenorio* un lugar que se relaciona con el tópico de la estatua viviente. En la segunda parte, el escultor contempla finalizada su obra y se precia de haber dejado algo al mañana. No vive su fama, pues ni conocemos el nombre, pero su obra carente de vida vence las lozanas generaciones, caducas.

iAh! Mármoles que mis manos
pulieron con tanto afán,
mañana os contemplarán
absortos los sevillanos;
y al mirar de este panteón
las gigantescas proporciones,
tendrán las generaciones
la nuestra en veneración.
Mas yendo y viniendo días,
se hundirán unas tras otras,
mientras en pie estaréis vosotras,
póstumas memorias mías
iOh! Frutos de mis desvelos,
peñas a quien yo animé,
y por quienes arrostré
la intemperie de los cielos;
el que forma y ser os dio
va ya a perderos de vista;
velad mi gloria de artista,
pues viviréis más que yo. (II, i, 1)

El célebre burlador se conmueve al ver la estatua de Inés, pero ya sabemos que es una beldad incompleta:

iCuán bella y cuán parecida
su efigie en el mármol es!
iQuién pudiera, Doña Inés,
volver a darte la vida! (II, i, 2)

Las obras poéticas decíamos que tienen una ventaja respecto de estos dos dramas españoles. En la lírica el lector retoma el signo de interrogación y da vida propia al mármol; esto es más difícil en la composición extensa. Zorrilla ensaya una animación de la estatua de Doña Inés. Quien habla no es un héroe arrollador, sino un hombre con cansancio, semejante al Agamenón que vuelve de Troya:

Mármol en quien Doña Inés
en cuerpo sin alma existe;
deja que el alma de un triste
llore un momento a tus pies. (II, i, 3)

Tal deseo de vivificación se hace realidad en la sombra de Inés, que exhorta a Don Juan a una conversión. El mito de Pigmalión sin duda está en Zorrilla más puro que en Tirso. Toda la teología que rodea a la obra y la intervención de la estatua de Don Gonzalo no interesan a nuestro tópico. Otro es el caso de la pregunta

¿Qué es esto? ¿Aquella figura
fue creación de mi afán? (II, i, 3)

La estatua viviente está además en Zorrilla en *A buen juez, mejor testigo*, una de sus más conocidas leyendas. Inés de Vargas exige al capitán don Diego Martínez que le cumpla la palabra empeñada de desposarla, al volver él de la guerra. El juez reclama los testigos convencionales, pero Inés sólo tiene la imagen del Cristo de la Vega. Don Pedro de Alarcón acepta el curioso pedido y ordena al escribano que se tome declaración en la misma iglesia, en presencia de gran número de asistentes.

Asida a un brazo desnudo

una mano atarazada
vino a posar en los autos
la seca y hendida palma,
y allá en los aires "¡Sí juro!",
clamó una voz más que humana.
Alzó la turba medrosa
la vista de la imagen santa...
Los labios tenía abiertos
y una mano desclavada.

La leyenda es de carácter etiológico, pues

Y en cada año una vez,
con la mano desclavada
el crucifijo se ve.

Tudor Arghezi

Jignire

Neprețind granitul, o fecioară!
Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc,
Am căutat în lutul românesc
Trupul tău zvelt și cu miros de ceară.

Am luat pământ sălbatec din pădure
Și-am frământat cu mână de olar,
În parte, fiecare mădular,
Al finței tale mici, de cremene ușure.

Zmălțindu-ți ochii, luai tipar verbina,
Drept pleoape, foi adânci de trandafiri,
Pentru sprincene firele subțiri
De iarbă nouă ce-a-nțepat lumina.

Luai pildă pentru trunchi de la urcioare,
Și dacă-n sîni și-n șold a-nțirziat
Mîna-mi aprinsă, eu sînt vinovat
Că n-am oprit statuia-n cingătoare

Și c-am voit să simtă și să umble
Și să se-ndoaie-n pipăitul meu,
De chinul dulce dat de Dumnezeu,
Care-a trecut prin mine și te umple.

Femeie scumpă și ispită moale!
Povară-acum, cînd, vie, te-am pierdut,
De ce te zămislii atunci din lut
Și un-ți lăsași pământul pentru oale?

Ofensa

Despreciando el granito, oh muchacha,
del cual te hubiera podido esculpir,
busqué en la arcilla rumana
tu cuerpo tenue y oloroso a cera.
Tomé tierra salvaje de la selva
y la amasé con manos de alfarero;
cada trozo una parte
de tu pequeño ser, de pedernal liviano.
Para esmaltarte los ojos tomé un molde de verbena,
para los párpados hondas hojas de rosas,
para las tenues cejas
hierba reciente traspasada de luz.

Aprendí para tu torso de los cántaros,
 y si entre los pechos y la cadera se demoró
 mi mano encendida, yo soy culpable
 por no interrumpir la estatua en la cintura.
 Por desear que sienta y ande,
 que se reclina bajo mi tacto,
 entera la dulce pena que Dios le dio,
 Dios, que pasó por mí, te está colmando.
 Mujer amada y seducción fugaz,
 peso amargo, ahora que vivías te perdí.
 ¿Por qué te hice entonces de arcilla
 y no dejé para vasijas la tierra?^[42]

Dejamos para el final, no por menos importante, este poema venido del hermano lejano. La obra de donde procede es *Cuvinte potrivite*, del año 1927. *Palabras adecuadas*, vierte el traductor. En lenguas romances 'palabra' viene del latín a través del griego *parabolh*. ¿Dónde está el latín en *cuvînt*? Dice la lingüística histórica que viene de *conventu(m)*. Y así es, puesto que el latín de Dacia tenía sus particularidades; y el romance de la Dacia también.^[43] Sobre Arghezi (1880-1967), seudónimo de Ion N. Theodorescu, digamos que cultivó diversos géneros, incluso el periodístico, y que es difícil encasillarlo en estilos. Pero su poesía es plenamente rumana, porque en ella están elementos folclóricos y la preocupación por hurgar en la identidad de la propia patria.

Veámos arriba cómo Théophile Gautier aconsejaba emplear en el arte una materia difícil. Pero el poeta dice a la joven, cuya forma admira, que prefiere el barro.^[44] Tal vez porque los perfumes de la tierra son más vitales que la piedra, más próximos a la esbeltez del cuerpo. El contacto directo entre manos y tierra es más afectuoso que el frío del cincel. Pero esta escultura tiene detalles curiosos, suministrados por la naturaleza y aprovechados por el raro ingenio del artista: flores y fresca hierba, con todo su aroma.

Aquí se quiere que la escultura cobre vida, como vimos querían otros en la historia de la literatura. También hay sentido de culpabilidad, al revés de Pigmalión (*ispit/ moale* parece significar, literalmente, 'tentación blanda'). Pero este escultor sí se parece a Pigmalión en el juego de sus manos sobre las sensuales partes de su creación. Las formas lascivas de su mujer 'modelada' tomaron ejemplo de débil alfarería (*urciur*, n. 'cántaro', 'jarro', se parece al latino *urceus*). Sentir y caminar, eso es lo que ella no puede hacer; mucho menos inclinarse amorosamente en el pecho para llorar por la pena de no vivir. Pero él reconoce su error y su pérdida. En efecto, tal vida ilusoria no era un don de *Dumnezeu*, sino del propio poeta, que debió conformarse con la producción de cosas para el uso diario, y no aspirar a más. De cualquier manera, los lectores nos felicitamos de que su imaginación haya osado animar el barro de la rica tierra rumana.

Mirada final

"La maravillosa historia del espejo de las vírgenes", de *Las mil y una noches*, con sus mujeres de diamante, es otra forma del mito. También lo es la mujer de Lot transformada en sal por haber mirado la lluvia de azufre y fuego, que destruyó a Sodoma y Gomorra, según el *Génesis*. Pero dijimos antes que nos proponíamos presentar textos cuyo original comprendemos; además, textos breves. Ahora bien, llegados a puerto podríamos preguntarnos acerca de la razón de la tenacidad –con mimetizaciones, claro está– del mito de Pigmalión. Hemos multiplicado ejemplos de esta persistencia, pero sabemos que cualquier lector podría añadir fácilmente otros. Nos parece, desde una lectura no científica, que la respuesta se debe buscar simplemente en el corazón humano y en sus deseos de una realidad mejor. Al ser, muchas veces, descorazonadora tal búsqueda, se explica la huida hacia el ideal. Como había cantado Rubén en un poema de *Cantos de vida y esperanza*:

La torre de marfil tentó mi anhelo,
 quise encerrarme dentro de mí mismo,
 y tuve hambre de espacio y sed de cielo
 desde las sombras de mi propio abismo.

Tal tema es del gusto del corazón humano, decíamos; es, por tanto, buena materia poética. Obedece en definitiva a lo dicho tiempo atrás por Quintiliano. Nada puede hacer un poeta excelente sin una buena tierra por labrar; por otro lado, de poco nos sirve un terreno fértil, por sí solo, aunque *utile aliquid nullo colente nascetur*. El tema de la estatua que cobra vida es *terra uber*, y nuestros poetas fueron *optimi agricolae*.^[45]

[1] *Protréptico*, IV, 57.

[2] "La pintura es representación de las cosas visibles". E)kasi/a tw=n o(rwme/nwn está más relacionado con la idea de 'parecerse' que con la de 'imitar'. Cf. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, x, 1. Todavía hoy, a pesar de la vigencia del llamado *arte moderno*, sigue persistiendo en alguna medida, y podemos servirnos del humor para mostrarlo. El dibujante Sergio Ibáñez hace a un escultor con martillo y cincel en manos, que le dice a su modelo vivo: "¡Discúlpeme, Beatriz...! Estaba llegando a un grado tal de perfección que no la pude diferenciar a Ud. de la escultura!". Beatriz está tirada por el piso, y la escultura se yergue altiva (*La Nación*. Buenos Aires, 24 nov. 1998).

[3] Citamos también a Marc-Antoine Muret (1526-1585), un amigo de los poetas de *La Pléiade*, quien hace hablar a Rafael desde su tumba:
Sic mea naturam manus est imitata, videri
posset ut ipsa meas esse imitata manus.
Saepe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
credit esse, meae quod fuit artis, opus.

La naturaleza, "burlada" por la "imitación" del pintor renacentista, es prueba del valor de su arte. El poema está en *The Penguin Book of Latin Verse*, ed. Frederick Brittain. Harmondsworth, 1962.

[4] Claudiano, *De cons. Stilichonis*, II, vv. 346-7.

[5] "Vieja historia repetida / del amor de Pigmalión..." había escrito Homero Expósito; hay una nota nuestra en la revista *Proa*, nº 20. Buenos Aires, nov.-dic., 1995, pp. 93-94.

[6] VIII, 128.

[7] Nuestros comentarios tendrán mucho de personal, y nada de antropológico o psicológico (no tenemos la capacitación necesaria). Para los interesados en estos aspectos y otros afines: Susan Gubar. "La página en blanco" y los problemas de la creatividad femenina", *Otra mente: Lectura y escritura feminista* (coord. Marina Fe). México, FCE, 1999, pp. 175-203. El punto de partida del estudio es el mito de Pigmalión. Pero sobre todo el libro abarcador de Ana Rueda. *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Madrid, Fundamentos, 1998. La autora estudia el mito en Ovidio y en muchísimas producciones artísticas posteriores (especialmente de los siglos XIX y XX), incluso en sus ramificaciones temáticas, y trae una importante bibliografía.

[8] La transformación en estatua como castigo no es rara, como se puede ver en distintos mundos. En la Biblia, la mujer de Lot "miró hacia atrás y se volvió poste de sal" (Gn 19, 26). En *Las mil y una noches*, en la historia de Zobeida: "Pero ellos no cesaron en sus desvaríos. Por fin, una mañana, al filo de la aurora, la desdicha y el castigo cayeron del cielo, convirtiéndolos a todos en estatuas de piedra negra" (trad. Jacinto León Ignacio), 10ª ed. Barcelona, Ediciones 29, 1997, p. 155).

[9] Al revés, estatuas que hablan o lloran son varias veces mal presagio. P. ej., en Claudiano (*In Rufinum*, II, v. 43), *lapidum fletus* es uno de los muchos prodigios que anticipan desgracias.

[10] Séneca, *Ad Lucil.*, LXXXV, 40: *Non ex ebore tantum Phidias sciebat facere simulacra; faciebat ex aere. Si marmor illi, si adhuc viliores materiam obtulisses, fecisset.*

[11] *Orlando furioso*, XI, oct. 71.

[12] No como el pintor de *The oval portrait* de Poe, quien ya tenía "a bride in his Art", pero dispuso de una modelo viva, con quien se casó.

[13] El Ariosto en el *Orlando* (XXVI, oct. 30) habla de una fuente hecha por Merlín, adornada por algunas imágenes: *direste che spiravano; e se prive / non fossero di voce, ch'eran vive*. En otro orden, no concuerda con Pigmalión pues, aunque reconoce que él no ha tenido suerte en encontrar una mujer fiel, *perfidie tutte io non vo' dir nè ingrato, / ma darne colpa al mio destin crudele; / molte or ne sono, e più già ne son state, / che non dan causa ad uom che si querele* (XXVII, oct. 123).

[14] II, vv. 261-62.

[15] A propósito de la estatua como muñeca amorosa, puede verse el estudio de Michel Manson. "Le mythe de Pygmalion est-il un mythe de la poupée?", *Colloque Présence d'Ovide*. Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 101-37.

[16] III, vv. 257-58: *Formosae non artis opem praeceptaque quaerunt; / est illis sua dos, forma sine arte potens.*

[17] ou)deij m) a)re/skei nuktì. Jaumasto'j Jew=n, v. 106.

[18] Museo, *Hero y Leandro*, vv. 42-54.

[19] *Metamorfosis*, I, vv. 553-56.

[20] *Metamorfosis*, X, v. 610.

[21] La ingeniosa expresión inglesa aparece en una anónima nota preliminar de la ed. que empleamos. *Pygmalion* (A romance in five acts), by George Bernard Shaw – *My fair lady* (A musical play in two acts), based on Shaw's *Pygmalion*, adaptation and lyrics by Alan Jay Lerner and music by Frederick Loewe. Varios, Signet, 1975, xiii + 191 pp. Citamos por acto y página de esta ed.

[22] En *CableVisión* (sic). Buenos Aires, mar. 2000, p. 125. Otra muestra de falta de lectura de las obras: "El final, según Shaw, no es muy rosa: Eliza se casa con Freddy y lleva una vida totalmente infeliz" (en nota de Josefina Licitra, en la revista dominical de *La Nación*, 23 abr. 2000, p. 47; también sobre dicha versión del musical).

[23] Miguel Antonio Caro. *Poesías latinas* (ed. José Manuel Rivas Sacconi). Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1951, p. 143.

[24] *Od.* III, iii, v. 1.

[25] Citamos por la ed. de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, 1973, pp. 291-93.

[26] *Metamorfosis* I, vv. 553-56:

Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus,
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.

[27] En su exposición oral, en ocasión de ser presentada una nueva ed. de *La urna* (Buenos Aires, Proa, 1999), en el auditorio Adolfo Bioy Casares.

[28] Ángel Mazzei. "Las alusiones literarias en la obra de Banchs", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. xxxv, núms. 137-38. Buenos Aires, 1970, pp. 233-50.

[29] Ed. de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, 1973, p. 358.

[30] El Petrarca tiene en el *África* otra idea, pues habla de tres muertes. Una es la natural; la segunda, la de la tumba y memoria: *mox ruet et bustum, titulusque in marmore sectus | occidet: hinc mortem patieris, nate, secundam* (II, vv. 431-32). Luego le dice a Escipión el Africano su padre Publio, en un *somnium*, que cierto día le nacerá un descendiente en tierras de los etruscos (se trata del propio Petrarca), que cantará sus alabanzas; pero tampoco esa fama será duradera, pues (además de que nuestro concepto de mundo es limitado, y el nombre romano no llega a todas partes) los libros están expuestos a pestes, guerras y toda clase de destrucciones: *sic mors tibi tertia restat* (II, v. 465).

[31] *Metamorfosis* III, v. 450.

[32] Cito por *La poésie de l'Amour; La poésie du basier; La poésie de la femme* (antol. de poetas clásicos sobre el amor). Paris, Nilsson, s.f.

[33] Bastante de lo que comentamos se halla en "El santo", soneto de *Las barcas* (p. 60):

En el vetusto porche de la iglesia pueblana,
un santo de madera, desde hace ochenta años,
siente caer la lluvia que rueda de los caños
sobre las humildades de su cabeza cana.
En la espalda del santo, donde se unen los paños
de su traje simplista con la ojiva ventana,
al ritmo de los cantos de la ingenua campana,
han hecho tibio nido los pájaros huraños.
Y cada primavera, como abriéndose un arca,
salen muchos gorriones del hombro del patriarca
y se van los gorriones con la nube que pasa.
Mientras se queda el santo con su rostro de asceta
y su cabeza cana. La mano siempre quieta
bendice largamente los pinos de la plaza...

[34] Publicado en el periódico literario *O Pão* IV, nº 45. Fortaleza, 21 oct. 1997, p. 6.

[35] Publicado en *Les plus jolis vers de l'année 1912*. Paris, Louis-Michaud.

[36] Quintiliano, X, iii, 4.

[37] IX, 713-42; el que traducimos es el nº 721.

[38] Cf. el nº xxi "Himne à la Beauté".

[39] Kiki Dimulá. *31 poemas* (sel., intr. notas y trad. Nina Anghelidis y Carlos Spinedi). Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1998, p. 37. Hemos publicado además de la trad. el texto griego del poema, en *Excerpta scholastica*, VI. Univ. Católica Argentina, Fac. Fil. y Letras, Ist. de Estudios Grecolatinos, 1999, pp. 16-19.

[40] La cuidada ed. de Pascual Izquierdo (Madrid, Cátedra, 1994) se refiere a la leyenda de la "mitología clásica"; no habría estado de más la mención de Ovidio.

[41] *Certa tibi a nobis dabitur mensura bibendi: cf. Ars amandi* I, vv. 587 sq.

[42] Tomamos el texto de *Palabras adecuadas* (trad. y epíl. Darie Novăceanu; pról. Aurel Martin). Bucarest, Minerva, 1977, pp. 98-101.

[43] El rum. *vorbă*, 'palabra', de donde *vorbi*, 'hablar', a pesar de la semejanza fonética, proviene del antiguo eslavo. Cf. Carlo Tagliavini. *Orígenes de las lenguas neolatinas*. México, FCE, 1973, pp. 267 y 377.

[44] *lut*, n. 'barro.' Mi conocimiento del rumano es casi nulo, pero no me privo del texto original. Aquí por ejemplo, no sé si es lo mismo 'lodo' que 'arcilla.'

[45] II, xix, 2-3.