

UNA REMINISCENCIA DE *LA DANZA GENERAL* EN *LAS LANZAS COLORADAS*

En un ensayo titulado *Lo criollo en la literatura*, Arturo Uslar-Pietri cita los caracteres fundamentales de la literatura española, según los ha propuesto don Ramón Menéndez Pidal (*Bulletin Hispanique*, t. XX, 1918)¹, a saber: tendencia a lo popular y espontáneo, preferencia por las formas menos elaboradas de versificación, persistencia de los temas seculares, austeridad moral, sobriedad psicológica, ausencia casi total de elementos maravillosos y sobrenaturales, realismo, etc. El escritor venezolano hace la cita para mostrar que la literatura hispanoamericana se desentiende de aquellos caracteres, y especialmente del que se refiere a los temas seculares.

Por coincidencia — favorable al rasgo anotado por Menéndez Pidal —, hay elementos de varia índole — sobre todo de situación, de movimiento novelístico y de figuración — que concurren a mostrar clara semejanza entre (I) el asunto de *La danza general de la muerte*, tema y textos básicos del siglo xv, si no de antes, y (II) el pasaje de la danza en la iglesia de Villa de Cura, cap. x de *Las lanzas coloradas*, novela histórica venezolana (1931) escrita por Arturo Uslar-Pietri. La coincidencia, sea fortuita o consciente, se da en condiciones que hacen innecesaria toda explicación o justificación, pues el episodio está desarrollado en forma tal que vive por sí mismo dentro de la novela, como vamos a ver.

Es bien sabida la difusión enorme que tuvo *La danza general* en las postrimerías de la Edad Media y a lo largo del Renacimiento, sobre todo en Alemania y Países Bajos, en Fran-

¹ ARTURO USLAR-PIETRI, *Veinticinco ensayos*, Antología, Caracas, Monte Avila, 1969. También en *Literatura hispanoamericana*, Antología e introducción histórica por E. ANDERSON-IMBERT y E. FLORIT, New York, Holt, 1960, págs. 726-733.

cia y en España². Un poco menos en Inglaterra y mucho menos en Italia. En cuanto hace a España, el texto más editado es el escurialense³. Desde luego, existen otras versiones españolas⁴. No sabemos cuál haya sido la versión más divulgada en la Península Ibérica, pero consta que el tema de la danza ha dejado huellas múltiples, hondas y duraderas en la literatura española⁵. En la versión más editada, o sea la del códice de El Escorial, la muerte abre parlamento desde la primera octava, con la amenaza edificante de que “non hay tan fuerte nin recio gigante/ que deste mi arco se puede [*sic*] am-

² Para una introd. general, cf. L. P. KURTZ, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, New York, Columbia University, Institute of French Studies, 1934, y ELLEN BREEDE, *Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanz Texten des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Halle, Max Niemeyer, 1931.

³ (i) G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, trad. al castellano con adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique Vedia, Madrid, 1856, tomo cuarto, págs. 373-394; (ii) FLORENCIO JANER, *La danza de la muerte*, poema castellano del siglo XIV, con preámbulo, facsímile y explicación de las voces más anticuadas, [...] conforme al códice original, París, C. D. Schmitz, 1856; (iii) Biblioteca de Autores Españoles, vol. 57, págs. 379-385, también bajo el cuidado de D. F. Janer; (iv) CARL APPEL, *Die Danza General*, nach der Handschrift des Escorial, hrsg. von ..., Breslau, 1902; (v) *Danza de la muerte*, editada según el códice del Escorial, al cuidado de R. Foulché-Delbosc, Barcelona, L'Avenç, 1907; (vi) *La danza de la muerte*, códice del Escorial, grabados de Holbein, ed. y prol. de F. A. Icaza, Madrid, Edit. Pueyo, 1919.

⁴ Por ej. la llamada versión sevillana, transcrita por J. AMADOR DE LOS RÍOS en su *Historia crítica de la literatura española*, vol. VII, págs. 507-540 (Madrid, 1865), impresa por primera vez [?] en Sevilla, 1520. Esta versión da 136 estrofas, frente a 79 de la escurialense. De las versiones catalanas sólo conozco la incluida en el *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant els segles XIV, XV e XVI*; recullit e ordenat per Mariano Aguiló y Fuster, Barcelona, Verdaguer, 1873 [sin paginación], la cual sólo contiene 74 estrofas y “es estada traduïda en lengua catalana de la que ha compost en lengua francesa, a pregaries de alguns devots religiosos francesos, un sanct home, doctor e canceller de Paris appellat Johannes Limachus sive Limages”. Se titula, *Dança de la mort*. En el mismo volumen hay una composición que se titula “Aci comencen les cobles de la mort”, con las cuales Frater Antonius, profesor de teología, Orden de Predicadores, cierra un cuaderno de poesía devota intitulado *Libre del romiatge d'l venturos pelegri, ab les Cobles de la Mort*.

⁵ Cf. ISOLDE A. HENNINGER, *Certain Aspects of the Dance of Death in Spanish Literature*, [Diss.], Ohio State University, 1930, y FLORENCE WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, Md., Waverly Press, 1931.

parar”⁶. Luego, en la VIII octava, la muerte hace convocatoria general:

A la danza mortal venid los nacidos
que en el mundo soes, de cualquier estado;
el que no quisiere, a fuerza e amidos
facerle he venir muy toste parado
[sigue la estrofa].

La convocatoria se inicia con el Papa: “Danzad, Padre Santo, sin más detardar” (estrofa XI, pág. 29). Continúa llamando en orden descendente personas de emperador, de cardenal, de rey, de patriarca, de duque, hasta que llega al santero musulmán⁷. Convoca sesenta y siete estados sociales; y en la penúltima estrofa reitera la universalidad de su pregón, que vale para “todos los que aquí non he nombrado,/ de cualquier ley e estado o condición”. Todos tienen que acudir a su danza sin roncosos.

Los pintores y dibujantes sentían una especie de necesidad de probar la mano en el tema de la danza. En los dibujos que se conocen, un aire de pánico domina. Solamente el esqueleto, que representa a la muerte, presenta una sonrisa indefinible.

Cuando la estructura de *Las lanzas coloradas* se aproxima al empino, la escena de la danza en la iglesia de Villa de Cura se presenta como un fresco que detiene la vista para que ascienda luego al culmen tensional de la obra. El bataneado coronel Roso Díaz es el comandante en Villa de Cura. Le quedan veinte hombres de armas. La población civil son ancianos, mujeres, niños y algunos otros que no han podido salir corriendo en desbandada. Todos están pávidos ante la seguridad de que “viene Boves”. Todos, menos Roso Díaz, el comandante. El ha mandado que los civiles se refugien en la

⁶ Cito por la ed. de Icaza. La numeración de las estrofas es mía.

⁷ El hecho de que el texto de El Escorial llegue hasta el alfaquí musulmán ha dado pie al profesor J. M. SOLÁ-SOLÉ para acercar la fecha original al año 1400 y el lugar original a Aragón. Cf. su artículo *Danza general de la muerte*, en *Hispanic Review*, t. XXXVI, 1968, págs. 303-327. Sigue, pues, una dirección temporal semejante a la de Ellen Breede, pero la dirección cultural y geográfica es completamente aparte.

iglesia. Lo hacen. Rezan. Rezan interminablemente. Roso Díaz, con sus veinte hombres monta guardia a la entrada de Villa de Cura. ¡Esperan a Boves! Lo esperan con sus siete mil lanceros a caballo. De pronto viene un gentío desbaratado. Son los restos de la concentración de La Puerta. Boves viene tras ellos. El coronel Roso Díaz los dirige al refugio de todos: la iglesia. Allí se van, salvo el joven capitán, quien se queda con Roso Díaz y los veinte hombres apostados. Hay en ellos un valor suicida. Ya lo había dicho Roso Díaz: “¡Qué carrizo!, y después de todo es mejor morir de bayoneta que de parto” (pág. 142)⁸. Y así fue. Algo después, la horda de los siete mil está a la vista. El coronel Roso Díaz y el joven capitán arremeten contra la legión de los lanceros. ¡Dos contra siete mil!

La puerta de la iglesia recibe los primeros golpes, recios, de los hombres de Boves. Las puertas ceden. La turbamulta entra atropellando. Una voz hiela el ruido: ¡Boves! (pág. 155). Boves entraba “sobre un caballo negro, el pelo rojizo, la nariz ganchuda, los ojos claros, en el puño la lanza”. Silencio. Boves llega hasta el centro de la nave. Los ojos lo contemplan y las manos persignan en ademán tranzado. “Aquel era Boves, el amo de la legión infernal, el hijo del diablo” (pág. 156). Boves sonreía complacido. Era la única sonrisa en la penumbra del templo. Súbitamente su voz rompe el silencio: “Despejen esto de heridos y traigan música” (pág. 156). Los heridos salen de la iglesia por sobre los hombros y las cabezas de la soldadesca. Salen como fardos, tirados afuera sin la compasión de nadie. Suenan fofo al caer.

Llegan dos músicos, con guitarra y tambor. Se instalan en una rinconera de la iglesia y empiezan a emitir un son con ritmo interminable. Boves ordena: “a bailar!”, tres veces seguidas. Y la ronda se hace, en torno a él, presidida por él. El corro baila enredor del hijo del diablo. “¡Que les den palo! ¡Palo a los que no bailen!”, dice Boves, como la muerte decía: “el que no quiere, a fuerza e amidos”. Con trazos de tipo impresionista, Uslar-Pietri evita descripciones viciosas. Una

⁸ Cito por la ed. de Buenos Aires, Losada, 1949.

nota recae en el viejo obeso que, “desnuda la panza por entre la chaqueta rota, se balanceaba sólo, sin pareja” (pág. 158). Otra, al final del pasaje, recae sobre el músico del tambor, a quien le han cortado la cabeza porque tenía miedo y, “en la penumbra, sobre el caballo negro, volvió a encenderse la sonrisa de Boves” (pág. 169).

La danza sigue sin fin. En torno a Boves danza el cura como en *La danza general* danzan el Papa y los cardenales en torno a la muerte. Boves hace danzar a todos, y la muerte también. Cuando se ejerce el poder de Boves sobre la cabeza del tamborista, él sonrío como lo hace la muerte. Ella triunfa sobre todos. Boves, en este momento, es amo y señor no sólo de Villa de Cura sino de toda Venezuela y su destino. Como la muerte, él es el poder absoluto. En la danza adquiere Boves una estatura demoníaca. También tiene rasgos satánicos, como el pelo rojizo y la nariz ganchuda. Los ojos claros, para vistos en la penumbra, tienen que entenderse claros ocres, llameantes. Y tiene en la mano la lanza, como en las representaciones de la muerte la vemos con una jabalina o también con una lanza. La muerte es el triunfo del demonio, según la predicación católica del mundo hispánico. Triunfo y muerte se igualan en este pasaje. Boves lleva ahora todos los triunfos. Boves viene de La Puerta, vencedor. Ahora se halla a un galope tendido de La Victoria. Ante su avance, unos se desgonzan, otros se arrojan a la muerte con valor suicida.

La Victoria es para Boves una presa más, la última ya en el camino de Caracas. Para los rebeldes, La Victoria es la razón de ser. Ante esta alternativa, la danza de la iglesia en Villa de Cura es un prenuncio. Un estupendo dispositivo novelístico. Un semidiós oficia su danza, y lo hace en Villa de Cura. Es la víspera del holocausto. La víspera de La Victoria. Y ahí llega. Frente al satánico semidiós, un hombre se va alzando lentamente a medida que la batalla cuaja en embestidas de huracán furioso sobre las defensas rebeldes.

El holocausto que ha preparado Uslar-Pietri era para el semidiós. En La Victoria va menguando su luna con cada nuevo embate sobre las defensas. Y finalmente se desploma. La caída también es sobrecogedora. Por un momento se siente

deseo de que no, que no sea así sino que se retire “a mejores posiciones”, como dicen los partes de guerra. Así como “viene Boves!” empavorecía a las gentes alzadas, ahora “Boves está herido” deja pávidos a sus lanceros invencibles. Cada momento que pasa en la descripción de la batalla, Boves se eclipsa y surge Ribas. El coloso cede, y el hombre que conduce estudiantes y luchadores de ideal levanta su figura de hombre, sólo de hombre y nada menos. Allí se opera el culmen de *Las lanzas coloradas*. Y ahora puede verse que la escena en que se da la reminiscencia de *La danza general* tiene vida propia dentro del sostenido desarrollo artístico de la novela. Sin esa escena, la descripción de la batalla de La Victoria quedaría sin soporte emocional; sería pura retórica.

Median doscientos años largos entre la boga de *La danza general* y el cuadro de trazos goyescos que nos ha dado Uslar-Pietri. ¿Lo creó él obedeciendo a voces soterrañas de una tradición secular? Es tal vez lo más probable. ¿Lo halló Uslar-Pietri en la documentación que debió de utilizar para poner historia auténtica en la fabulación novelesca? En este caso, Boves sería el instrumento inconsciente del dictado tradicional. Parece, pues, que no son puras palabras aquello de que “aquel baile tenía algo de la liturgia primitiva” (pág. 157). Pero, como hemos dicho atrás, el elemento secular viene en esta novela con virtualidad propia.

ARISTÓBULO PARDO V.

Ohio State University, Columbus,
Estados Unidos de América.