

PRESENTACIÓN

El número 3 del *Anuario de Letras Modernas* sale al público con un gran atraso, desusado aun en este tipo de publicaciones, que no se distinguen precisamente por su puntualidad. Aunque las razones de este atraso escapan totalmente a cualquier posible control del Consejo de Redacción, nos sentimos obligados a ofrecer aquí una disculpa.

El contenido del *Anuario* es, en esta ocasión, tan variado como en las anteriores, fiel reflejo de los intereses e inquietudes de los profesores del Colegio de Letras Modernas. Renata von Hanffstengel y Elisabeth Siefer se ocupan de literatura alemana, y Dietrich Rall, con su estudio sobre el teatro de Odön von Horváth, presenta a un autor que todavía es poco conocido en nuestro medio. La literatura en lengua española está representada por un artículo sobre las *Cartas marruecas* de Cadalso y otro sobre el último libro de cuentos de Cortázar. Presentamos también dos estudios sobre temas italianos. Siguiendo una tendencia que va cobrando cada vez mayor impulso en nuestro colegio, los estudios de literatura comparada constituyen el grupo de artículos más numerosos, dentro de corrientes, temas y estilos muy variados, que van desde el examen de un motivo en la balada románica hasta un ensayo de literatura y psicoanálisis. La didáctica está representada por el artículo de Marlene Rall sobre la enseñanza de la gramática alemana, y Mariapia Lamberti estudia los problemas que presenta la traducción de dos poemas de Pascoli.

Como fácilmente puede ver el lector, la diversidad sigue siendo el signo distintivo del Colegio de Letras Modernas. Dentro de esa diversidad, esperamos que los materiales que aquí ofrecemos resulten, si no semejantes, por lo menos homogéneos en su interés y su calidad.

El Consejo de Redacción

NO SÓLO DE GOETHE ES EL FAUSTO

Renata von Hanffstengel

Antes de que Thomas Mann escribiera su *Doktor Faustus* (1947), el único *Fausto* existente en la literatura alemana parecía ser el de Goethe. La primera parte, de 1808, y la segunda, terminada en el año de su muerte, 1832, son fruto del esfuerzo y de la experiencia de toda una vida y coronación de la misma. Gracias a esta obra y al conjunto de las demás de su pluma, Goethe parecía ser la medida de todas las cosas en la escena literaria de su tiempo.

Comprensiblemente, esto irritó a los escritores jóvenes del nuevo siglo, el portentoso XIX. Como un acto de autoafirmación y como un reto al coloso Goethe, algunos de ellos se propusieron utilizar la misma fábula para una obra propia. La fascinación que han ejercido —y siguen ejerciendo— las figuras de Fausto y Mefistófeles también habrá tenido que ver en este propósito. Nadie menos que Lessing,¹ y poco antes de Goethe su amigo Max Klinger (1791),² habían tratado este tema, aparte de varios otros que no serán tomados en consideración aquí.³

Los dos escritores más significativos que trataron el tema en la primera mitad del siglo XIX fueron Heinrich Heine (1797-1856) y Nikolaus Lenau (1802-1850). No se vieron favorecidos por la crítica. Incluso, en la actualidad se escatima el reconocimiento a su obra. Esto se debe a que fueron acérrimos de los gobiernos y de la sociedad de su tiempo. Formaron parte de los grupos de escritores y pensadores que propugnaban la democracia y la tolerancia que hasta la fecha no han triunfado del todo. Prejuicios antisemitas y antidemocráticos han sobrevivido. Las obras de Heine habían desaparecido totalmente de las antologías literarias durante el Tercer Reich. Ya que su famosa y popular “Lorelei” no se podía borrar del acervo popular de la canción alemana, ostentaba en lugar del nombre de autor un seco “anónimo”. El paso de esta clase de prejuicios de una generación a otra tuvo incluso como consecuencia que, para poder erigir una estatua en honor a Heine en

¹ De su obra sólo se conservan fragmentos.

² En forma novelada.

³ Ver anexo II de la bibliografía.

Düsseldorf, su ciudad natal, años después de haber pasado el horror nazi, se desencadenara una larga controversia sobre la conveniencia de este homenaje.

Heine cometió, además, una grave falta que equivalía al suicidio literario: oponerse a Goethe. En diferentes ocasiones se manifestó crítico frente a él. En su famosa obra sobre los escritores del romanticismo alemán *Die romantische Schule* (La escuela romántica) (1836), dice lo siguiente:

El ejemplo del Maestro guiaba a los discípulos, y por eso surgió en Alemania aquel período literario que en una ocasión llamé "el período del arte" cuando señalé el efecto negativo que ha ejercido sobre el desarrollo político del pueblo alemán. Sin embargo, de ninguna manera negaba yo en aquel entonces el valor intrínseco de las obras maestras de Goethe. Adornan a nuestra querida patria como bellas estatuas embellecen a un jardín, pero al fin son sólo estatuas.⁴

Heine atrajo la ira del gran maestro en ocasión de la visita que le hiciera en 1824, después de una respetuosa solicitud que le dirigiera por escrito con la debida anticipación. Según el testimonio del propio Heine, la conversación giró alrededor de lugares comunes, por ejemplo comentando lo sabroso que eran las ciruelas de los árboles que bordeaban el camino de Jena a Weimar, que Heine había recorrido a pie. Al querer elevar la conversación a niveles más apropiados para estos ilustres interlocutores, Goethe pregunta por el proyecto literario de Heine en ese momento. La contestación "yo ... escribo ahora un drama sobre ... Fausto" le mereció una brusca despedida de Goethe y buenos deseos para la feliz continuación de su viaje.⁵

El otro autor, típico hijo de su tiempo, quien emprende el enfrentamiento con Goethe, para arrebatárle el monopolio sobre Fausto, como él mismo lo formulara,⁶ es Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, quien firmaba como Nikolaus Lenau. Si Heine ha entrado finalmente al panorama literario alemán e incluso ha pasado sus fronteras por medio de sus traducciones (difíciles de realizar por sus juegos de palabras y fina ironía), de la obra de Lenau sólo se han difundido algunas poesías líricas, las mismas que se encuentran una y otra vez en las antologías. Con pocas excepciones, sus críticos y biógrafos niegan y suprimen aspectos de su obra que pudieran provocar controversia. Parecen encontrarse bajo la misma censura a la que estaba sujeto Lenau en su tiempo. Por ejemplo, la detallada introducción a sus obras completas editadas en 1898 trata de convencer al lector de que Lenau aborrecía la política. El biógrafo cita una carta de Lenau a su hermano, en la que le escribe, antes de su partida a Norteamérica: "También me agrada no oír nada de la maldita política. Hermano, la política es verdaderamente algo asqueroso, sobre

⁴ *Heines Werke in zehn Bänden*, Insel Verlag Leipzig, 1910, t. 7, p. 49 (la traducción de todas las citas y poemas de este trabajo es de la autora).

⁵ Lew Kopelew, *Ein Dichter kam vom Rhein*, Berlin, Severin und Siedler, 1981, p. 145.

⁶ *Lenaus Samtliche Werke*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1898, t. 1, p. 85.

todo, si se escuchan continuamente pláticas sobre política como aquí en este país”.⁷ Esta cita la aduce el biógrafo para explicar la emigración de Lenau a América. Otros dos motivos que el biógrafo menciona son el supuesto deseo de Lenau de inspirarse en la naturaleza para nuevas poesías y el de invertir fondos para asegurar su futuro material. La lectura del poema “Abschied” (Despedida), escrito en ocasión de su salida, habla de muy distintas preocupaciones:

Despedida
Canción del emigrante

Un postrer saludo, patria mía,
que cobarde y estólida
el pie al tirano besa
con ciega sumisión.

Tan bien arrullabas al niño
dándole alegría;
al joven, la dulce amiga,
pero nunca la libertad.

El cazador en las alturas
postrado en resguardo
espera la manada
que pasa retumbando.

Mi patria, así te postras
al llegar tu soberano
y, trémulo, sin respirar,
el paso tú le abres.-

Vuela, barco cual nube por los aires
¡A la llama de los Dioses!
Mar, acórtame el trecho
que dista de la libertad.

O nuevo mundo, libre,
con tus floridas playas,
sepulcro de la tiranía,
¡mi patria, te saludo!

Abschied
Lied eines auswandernden

*Sei mir zum letztenmal gegrüsst,
Mein Vaterland, das feige dumm,
Die Ferse dem Despoten küsst
Und seinem Wink gehorchet stumm.*

*Wohl schlief das Kind in deinem Arm;
Du gabst, was Knaben freuen kann;
Der Jüngling fand ein Liebchen warm,
Doch keine Freiheit fand der Mann.*

*Im Hochland streckt der Jäger sich
Zu Boden schnell, wenn Wildesschaar
Heran sich stürzt fürchterlich;
Dann schnaubt vorüber die Gefahr:*

*Mein Vaterland, so sinkst du hin;
Rauscht deines Herrschers Tritt heran,
Und lässest ihn vorüberziehn,
Und hältst den bangen Atem an.-*

*Fleug, Schiff wie Wolken durch die Luft,
Hin, wo die Götterflamme brennt!
Meer, spüle mir hinweg die Kluft,
Die von der Freiheit noch mich trennt!*

*Du neue Welt, du freie Welt,
An deren blütenreichen Strand
Die Flut der Tyrannei zerschellt,
Ich grüsse dich, mein Vaterland!*

Para protegerse de la censura, Lenau publicó esta poesía primero con el subtítulo “Canción de un emigrante portugués”. Posteriormente cambió el subtítulo al que hoy lleva.

La azarosa vida de Lenau, último vástago de una familia de la nobleza húngara,

⁷ *Op. cit.*, p. XXXIV.

ha sido inspiración y objeto de dos novelas en alemán,⁸ las dos centradas en sus pasiones amorosas y el paulatino deterioro de su equilibrio mental que desembocó en la demencia que padeció durante los seis últimos años de su vida. Con justa razón afirma el investigador húngaro de Lenau, József Turoczi-Trostler, que es hora de hacer a un lado los múltiples comentarios y escritos sobre el "Byron austriaco" pasional y demente, e iniciar serias investigaciones de su obra con una perspectiva histórica e ideológica adecuada. Turoczi-Trostler realiza algunos estudios de esta índole y relaciona el pensamiento de Lenau con el hegelianismo, el hegelianismo de izquierda, el saint-simonismo y el pensamiento de Ludwig Feuerbach.⁹ Este fondo ideológico es patente, sobre todo, en sus poemas épicos, dramas y poesías que hablan alegóricamente de circunstancias sociales y políticas para no caer en las redes de la censura. Por ejemplo, en el poema "Wandel der Sehnsucht" (Nostalgia inconstante), que escribió al regresar —totalmente decepcionado— de Norteamérica, habla, según parece, de una mujer, cuando en realidad se refiere a su país. Este país puede ser Austria o Alemania, ya que pasó su vida en las dos. La nacionalidad húngara le servía para sustraerse hasta cierto grado del rigor de la censura. En más de una ocasión fue citado para enfrentarse a la acusación de haber publicado "en el extranjero" (la famosa editorial Cotta publicaba sus obras en Stuttgart, Suavia), fuera de su lugar de residencia, Viena, lo cual era un delito. Él alegaba que, como ciudadano húngaro no nacionalizado austriaco, no estaba sujeto a esta ley. También, según los dos investigadores Walter Grab y Uwe Friesel,¹⁰ quienes se propusieron ver con nuevos criterios a los autores del siglo XIX, Lenau estaba intensamente preocupado por la política. No tuvo que salir exiliado de Alemania, como Heine, quien estableció su residencia en Francia, sino que eligió la emigración a América del Norte. La sangría que este éxodo provocó le parecía uno de los grandes males que la situación política causaba a la población alemana. Según Walter Grab,¹¹ entre 1831 y 1840 más de 150 000 personas de las diversas regiones de Alemania abandonaron su lugar de residencia para buscar la libertad política y escapar de la apremiante situación económica.

Si me he extendido en los comentarios sobre Nikolaus Lenau, se debe a que es casi desconocido en el mundo hispánico. Hasta donde yo sé, sólo la revista *Eco* publicó la traducción al español de una poesía suya, y diez cartas, en 1971.¹²

Sobre Heinrich Heine se ha publicado un gran número de obras y estudios en México y en otros países de habla hispana, como se desprende de la bibliografía que

⁸ Arnold Ulitz, *Die Braut des Berühmten* (La novia del afamado), Berlin Propyläen-Verlag, 1941, y Peter Hartling, *Niemsch oder der Stillstand* (Niemsch o lo estático), Stuttgart, H. Goverts Verlag, GmbH, 1964.

⁹ *Lenau*, traducción del húngaro de Bruno Heilig, Berlin, Rütten und Loening, 1961.

¹⁰ En su obra *Noch ist Deutschland nicht verloren*, München, dtv, 1973.

¹¹ Director del Instituto para Historia Alemana en la Universidad de Tel Aviv. (En: *Noch ist Deutschland nicht verloren*, p. 129.)

¹² "Der schwere Abend" (La tarde oprobiosa), trad. de Otto de Greiff, y las cartas a Sophie Löwenthal, trad. de Ernesto Volkening. *Eco*, dic. 1971.

compiló la doctora Marianne O. de Bopp.¹³ Sobre Goethe, este favorito de los grandes escritores y pensadores hispánicos, no es necesario agregar nada en este lugar, de manera que puedo proceder a comentar las tres obras basadas en la antigua leyenda del Fausto. Se tratará, sobre todo, de dar a conocer las dos obras menos conocidas y señalar algunas diferencias básicas en el tratamiento entre éstas y la de Goethe.

El reto a Goethe que mencionamos implica mucho más que el reto lanzado por autores más jóvenes a un escritor envidiamente institucionalizado. Se trata más bien del reto del joven siglo XIX al siglo anterior, a la época de Goethe caracterizada por el orden, el racionalismo, el clasicismo, el ideal humanista en el arte, la esperanza del logro positivo —que son valores que no comparte la generación de la primera mitad del siglo XIX, decepcionada por el giro que ha tomado la Revolución Francesa y la subsecuente restauración de regímenes conservadores además de la derrota de 1830.

En este sentido, cualquier comparación entre la obra de Goethe y las de Heine y Lenau tendría que ser diacrónica más que sincrónica, aunque sólo median relativamente pocos años entre cada una de ellas: *Fausto I* de Goethe, 1808; *Fausto II*, 1832; el de Lenau, en 1835 y el de Heine, 1851.

De aquí se desprende tal vez una de las fundamentales diferencias entre las obras, que estriba en su final. En la obra de Goethe, Fausto se salva, aunque sólo ocurre en la segunda parte. La terrible Mefistófela lleva espectacularmente al infierno, al Fausto de Heine, después de haberle impedido casarse por amor. Lenau da otro giro a la fábula: Fausto se suicida pensando que así escapará a las consecuencias del pacto. Pero, fiel al pensamiento de los autores de la primera mitad del siglo XIX, nadie escapa así al infierno.

Y este infierno no es sólo la situación política y social que afecta a Lenau, sino que se puede hacer extensivo a la existencia humana en general dentro del pesimismo a que ya se hizo referencia. El suicidio del Fausto de Lenau no es un acto espontáneo al final de la obra, sino más bien el desenlace de una reflexión expresada varias veces en la obra. Desde la primera escena, Fausto intenta terminar con su vida. Se lanza desde una roca cuando Mefistófeles de pronto aparece en forma de un cazador y le salva la vida. Al recordarle más tarde este episodio para cosechar agradecimiento, Fausto le dice bruscamente:

Faust:
*Ich kenne dich, doch ohne Dank;
Mir wäre besser, wenn ich dort versank.*

(*“Die Verschreibung”*)

Fausto:
Sí, te reconozco, pero sin agradecimiento;
mejor hubiera sido para mí hundirme en
aquel abismo.

(De la escena “El contrato”)

El mismo tema recurre en la escena de la sala de disección:

Mephistopheles:
*Es macht mir Spass, des Nachts mit
klugen Leuten*

Mefistófeles:
Me agrada discurrir sobre el destino
humano con gente juiciosa

¹³ *Anuario de Letras*, Año I, México, UNAM, 1961.

*Das Menschenlos zu prüfen und zu
deuten*

Faust:

*O unglücklich Wort: das Menschenlos!
Ich fühl's in seiner ganzen Bitterkeit*

*Vom Schoß der Mutter in den Grabes-
schoss*

*Jagt mich die ernste, tiefvermummte
Zeit,*

Die dunkle Sklavin unbekannter Mächte.

...

*Und stets geneckt von Zweifeln und
gezerrt,*

*Ein Fremdling ohne Ziel und Vaterland
Indem ich schwindelnd strauchelnd fort*

mich quäle

*Zwischen dem dunklen Abgrund meiner
Seele*

*Und dieser Welt verschlossener
Felsenwand.*

("Der Besuch")

Fausto:

*Oh, palabra funesta: ¡destino humano!
Yo la percibo con amargura.*

Del seno materno al de la tumba

Cronos me persigue, severo y velado,

oscuro esclavo de poderes ignorados,

y siempre, por dudas perseguido,

un extraño sin patria y sin meta,

me atormento, tratando de ganar terreno,

caigo y tropiezo

entre el oscuro abismo de mi alma

y el muro hermético del mundo.

(De la escena "La visita")

En un diálogo con Görg, miembro de la tripulación del barco que a duras penas sobrevive a la terrible tormenta conjurada por Mefistófeles, dice Fausto a Görg:

Faust:

Der Seligste von allen ist,

Wer schon als Kind die Augen schliesst,

Wess Fuss nie auf die Erde tritt,

Wer von der warmen Mutterbrust

Unmittelbar und unbewusst

Dem Tode in die Arme glitt!

("Görg")

Fausto:

Feliz quien a temprana edad

para siempre los ojos cierra;

quien nunca pisa esta tierra,

quien desde el seno materno

directo y sin saberlo

se desliza a los brazos de la muerte

(De la escena "Görg")

La desesperación del Fausto de Lenau es, entonces, no sólo un problema epistemológico, como lo es el problema del Fausto de Goethe, con firmes raíces en la época del surgimiento de la figura originaria de Fausto, sino que se vuelve adicionalmente un problema existencial que anuncia ya el próximo siglo, el XX, el nuestro. Por un lado, Lenau resuelve el dilema de la vida con el suicidio, pero por el otro, ofrece una solución que consiste en una afirmación absoluta de la vida, similar a Goethe. Veamos el pasaje en el *Fausto* de Lenau en el que plantea el problema vital en sus dos formas con sus respectivas soluciones:

Faust zu Lieschen:

*Wie beide traten auf der Reise
Keck aus dem vorgebahnten Gleise,
Denn was dem Mann Erkenntniskraft,
Ist für das Weib die Mutterschaft;
Fasst er damit getrost ein kleines Stück
Der grossen Welt, ward er zum Heil
geboren;
Sie fasst die ganze Welt im Mutterglück,
Und thut sie's nicht, ist sie verloren.*

Fausto a Luisita:

Éú y yo con osadía
del camino nos salimos
que nos fue trazado,
porque la búsqueda de la verdad
es para el hombre
lo que para la mujer la maternidad;
si él del universo capta un fragmento,
que se estime bien hadado.
Ella el universo entero lo abarca en su
trance,
y si no lo hace, está perdida.

("Görg")

(De la escena "Görg")

Obviamente, al ser Goethe y Lenau hijos de diferentes épocas, las opiniones sobre política que introducen en sus obras son disímbolas. Ambos ejercen la crítica, ya que sin una actitud crítica del autor, sus obras corren peligro de volverse insulsas. Goethe lanza una invectiva al ya desde entonces sacrosanto sistema jurídico, brazo importante del gobierno, en el diálogo entre Mefistófeles y el joven estudiante. Lenau no deja pasar la oportunidad de expresar su descontento con la totalidad del gobierno. Incluso, da una moderna lección en ciencias políticas:

"Die Lektion"

"La lección"

Mephistopheles:

*Das Erste also, wie gesagt,
Wird immer sein: Das Volk geplagt!*

Mefistófeles:

Lo primero, como ya os dije,
siempre será: quebrad al pueblo.

Minister:

Wenn aber sich das Volk empört?

Ministro:

¿Y si el pueblo se levanta?

Mephistopheles:

*Nur in zwei Fällen bricht's das Gitter:
Wenn Ihr's geplagt allzubitter,
Wenn Ihr's zu plagen aufgehört;
Steht das Euch nicht im hellsten Lichte,
So seid Ihr schwach in der Geschichte.*

Mefistófeles:

Sólo pasa el lindero
si en exceso lo vejáis
o cuando cesa de sufrir.
Si esto no os es muy claro
la historia no os ha hablado.

Minister:

*Ich geb' es zu; doch nennet, was
Gibt uns der Plage rechtes Mass?*

Ministro:

Lo admito. Sin embargo,
¿cuál es la medida justa?

Mephistopheles:

*Ihr Herrscher über Volk und Land,
Das ist der Klugheit rechter Stand:
Verkümmert stets, doch nie zu scharf,*

Mefistófeles:

Para quienes rigen los destinos,
ésta es sapiencia:
truncad al pueblo los sentidos

*Dem Volk den sinnlichen Bedarf,
Und lenket so all sein Begehren,
Nach dem, was Ihr ihm könntet gewähren.
So wird es, nach dem Nächsten greifend,
Niemals weitsichtig, überschweifend
Nach dem gelüsten frechverwegen
Was nicht in Eurer Macht gelegen.
Das Volk sich gerne selbst belügt.
Es ist am Ende hochzufrieden,
Und unterthäniglich vergnügt,
Wenn ihm des Zwingherrn Huld beschieden
Was ohne ihn und seine Kette
Das dumme Volk von selber hätte.*

a grado tal
que sólo busque alcanzar
lo que Su Merced le pueda dar.
Así jamás nostalgia tiene
de lo que a vos jamás conviene.
Con lo cercano se contenta,
más deseos no ostenta.
El pueblo de engaños vive y de
inventos de su propia mente
al final está muy satisfecho
de su servil condición
y de lo que vuestra gracia le concede
aunque de cadenas libre
de lo mismo disfrutara
el pueblo ignorante.

Aunque Heine en su *Fausto* no se valió de la palabra sino de otro medio artístico, la danza, también a su modo ejerce la crítica política, como se verá después.

Tanto Goethe como Lenau atacan al clero. Recordamos la escena en que el Mefistófeles de Goethe expresa su ira sin límites en contra del cura a quien la madre de Margarita cedió las joyas, acusando a la Iglesia de tener una infinita capacidad para quedarse con bienes ajenos. Lenau critica varias veces la inmoralidad de miembros del clero.

No obstante, ninguna de las dos obras es atea. En Goethe, esto es comprensible, en Lenau sorprendente, ya que el jacobinismo de su tiempo había sacudido la fe cristiana hasta sus cimientos. Entre la obra de Goethe y la de Lenau media nada menos que la Revolución Francesa, lo que haría suponer que las discusiones religiosas han terminado. Sin embargo, después de la Santa Alianza, en 1815, se opera una efectiva restauración católica en los países europeos, y de nuevo surgen fuertes voces anticlericales como reacción a ésta. En las subsecuentes polémicas vuelven a surgir las figuras de los reformadores que emprendieron la lucha contra la Iglesia como institución. Así se explica que en la primera mitad del siglo XIX se escriban numerosas obras sobre estos reformadores. Lenau escribe un *epos* sobre Ziska (1843), héroe husita de Bohemia, una obra sobre Savonarola y una sobre los albigenses. Heine, por su parte, se ocupa intensamente de Lutero. Por los capítulos "Alemania hasta Lutero" y "De Lutero a Kant", de su obra *Alemania*,¹⁴ nos enteramos de la gran importancia que le atribuye.

Hasta aquí se ha hecho poca referencia al *Fausto* de Heine, y esto tiene un motivo especial. Todos los personajes carecen de la palabra hablada porque la obra pertenece al género de libretos para ballet. Raras veces ha entrado Terpsicore tan directamente en la producción literaria como en este caso. Heine compuso dos *Tanzpoeme* (poemas para danza). Esto quiere decir que los personajes no tienen el don de la palabra. Es casi inconcebible que Heine haya podido prescindir de ella en

¹⁴ México, UNAM, 1960.

un tema tan importante y, además, siendo tan gran maestro de ella. Sin embargo, así lo hizo. Se limita a describir las acciones de los bailarines. En escasas veinte páginas desarrolla toda la acción. Sus comentarios, bajo la forma de la carta "To Lumley, Esquire, Director of the Theatre of Her Majesty the Queen", exceden en un cincuenta por ciento a esta extensión.

A pesar de las limitaciones que impone el género, cada escena de la obra expresa múltiples significados a través de sus medios como son la escenografía, el vestuario, el movimiento y los gestos, que despiertan en el lector (que debería ser espectador) otros tantos pensamientos. He aquí algunos ejemplos.

En la primera escena, Fausto conjura a las fuerzas oscuras. Aparece un tigre feroz. Fausto lo rechaza, pareciéndole de poca monta. Sale una peligrosa serpiente, que también es rechazada por Fausto; en el tercer intento de las fuerzas oscuras por mostrar sus escalofrantes posibilidades, envían a una delicada y bella mujer. Conclusión: una bella mujer es lo más diabólico en el universo. Fausto, consternado al principio, acepta esta figura, que resulta ser Mefistófela en persona.

En una de las siguientes escenas, todos los objetos en el consabido cuarto gótico del estudioso doctor se convierten en belleza gracias al toque mágico de Mefistófela enamorada. ¡De qué simple manera muestra Heine los efectos que la alegría y el amor causan en la visión de un individuo!

A continuación, en otra escena, Fausto pide ver las demás criaturas infernales, y el resultado es una escena buñuelesca: aparecen terribles monstruos con coronas en la testa y cetros en la diestra. No hay necesidad de palabras para entender qué piensa Heine de las cabezas coronadas de su tiempo.

Después de varias peripecias, Fausto firma el pacto con sangre, trocando su alma por placeres carnales. Éstos se le ofrecen en abundancia en un aquelarre, escena análoga a la Noche de Walpurgis del *Fausto* de Goethe, que se remonta a tradiciones paganas alemanas aún vivas hoy.

Hastiado al fin de la orgía, Fausto expresa su deseo por la belleza y la perfección del ideal del arte griego personificado en la Bella Helena. El carácter paródico de la subsecuente escena a costa de Goethe y su época es obvio. El escenario ostenta todos los atributos del clasicismo alemán en su apogeo, y la escena culmina con la destrucción de todos estos atributos. Así la época de Heine arrasó con la paz y la perfección de formas del clasicismo.

El último acto muestra a un Fausto medieval: el sabio de la medicina distribuyendo sus pociones. En la última escena Fausto se siente atraído por la pureza de una joven, la pretende y se prepara el casamiento. Por supuesto, Mefistófela frustra estos planes, ya que el verdadero amor hubiera podido salvar a Fausto, al estilo de la obra de Goethe. Mefistófela se convierte en serpiente y se lleva a Fausto a las profundidades del llameante infierno.

Sin duda alguna, uno de los aspectos más interesantes de esta versión de Heine es la figura femenina del diablo. Para Goethe, el "eterno femenino" tenía muchas formas, pero jamás asumió la de un Mefistófeles mujer o la de una serpiente. Las raíces de esta metamorfosis se encuentran en la mitología, y un Mircea Eliade tendría mucho que decir al respecto. Heine mismo nos ofrece una explicación.

Relata que por los años veinte de su siglo vio, en una carpa cerca de Hamburgo, la siguiente escena en una de las antiguas versiones populares del drama de Fausto: En el escenario se encuentra un grupo de diablos envueltos en sendos paños grises. Pasa Fausto y pregunta: “¿Sois hombres o mujeres?” Contestan: “No tenemos sexo”. Continúa Fausto: “¿Qué figura guardáis debajo de estos paños?” Contestan: “No tenemos cuerpo, asumimos cualquier figura según tu deseo; siempre asumimos la forma de tus pensamientos”.¹⁵ Cuánta sabiduría guarda esta escena, y es explicable que se haya quedado grabada en la mente de Heine.

Heine da un gran caudal de explicaciones sobre su *Fausto*, refiriéndose ampliamente a la figura histórica que le antecede. Sus observaciones merecen ser utilizadas en las investigaciones que se hacen sobre este tema literario. Sus explicaciones van dirigidas al entonces director del Teatro de Londres para facilitar la puesta en escena de su poema dancístico. En este escrito da amplio crédito a los méritos de la obra de Goethe, “para la cual él pudo emplear toda su larga y florida vida divina, mientras que yo, el triste enfermo, sólo dispuse de las cuatro semanas que usted me concedió para entregarle la obra”.¹⁶

En realidad, Heine dedicó largo tiempo a sus investigaciones antes de emprender el trabajo, puesto que en la visita que hiciera a Goethe ya menciona el proyecto, y el poema para danza no se publica hasta 1851. Heine menciona una diferencia fundamental entre su obra y la de Goethe. Dice que él, en contraste con Goethe, ha buscado “apegarse fielmente a la leyenda con todo el respeto ante su verdadero espíritu, la veneración ante su alma interior, veneración que los escépticos del siglo XVIII (y eso era y permaneció Goethe hasta su fin) no podían ni sentir ni comprender”.¹⁷

Heine, pues, alegaba haberse apegado a las tradiciones como las encontró en los *Volksbücher* (libros populares) renacentistas. Dice que encontró huellas que señalan el origen de esta saga en España y opina que investigarlo puede aclarar la estrecha relación que existe entre el personaje de Fausto y el de Don Juan. Esto salta a la vista en la lectura de la obra de Lenau y la de Heine, y hace pensar en la obra que reúne a los dos personajes, el *Don Juan und Faust* (Don Juan y Fausto) (1828) de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). El Fausto de Goethe se parece muy poco a Don Juan. Si bien realiza conquistas amorosas, la relación que prevalece es la del amor intenso y auténtico con Margarita y la lealtad a su persona, sólo frustrada por obra de Mefistófeles primero, y por la demencia de Margarita después. Los protagonistas donjuanescos de las obras de Lenau y Heine, además, tienen en común con la clásica obra de Tirso de Molina que no se salvan. Eso es otro contraste con la obra de Goethe.

La carta al director de teatro, que escribiera Heine a guisa de prefacio a su obra, contiene valiosas aportaciones, como ya mencionamos. Señala, por ejemplo, que

¹⁵ La carta a Lumley, *Heines Werke in zehn Bänden*, t. 10, Leipzig, Insel-Verlag, 1915, p. 65 ss.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ *Idem.*

en las tradiciones populares se identifica en ciertas versiones la figura de Fausto con el inventor del arte de imprimir. No se puede sino admirar la sabiduría popular que supone que debía de haber algo infernal en el descubrimiento de la imprenta, dadas las consecuencias portentosas del arte gutenberguense. Heine también observó la identificación de Fausto con los iniciadores del protestantismo, precisamente con Lutero, cuando el escenario de la trama es Wittenberg, cuna del luteranismo.

Los autores que trataron el tema de Fausto añadieron algo propio. Lo enriquecieron al mismo tiempo que rescataron elementos de la tradición popular. Así, de hecho, los autores del siglo XIX lograron su propósito de asegurar que la obra de Goethe no cerrara, aunque fuese con broche de oro, esta temática, sino que ésta creciera y se variara en múltiples formas como debe de ser en el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*. "Den Mythos zu Ende bringen", pp. 305-309, consideraciones sobre el Fausto. Frankfurt, Suhrkamp, 1979.
- BOPP, Marianne O. de, "Heinrich Heine. Bibliografía en México". *Anuario de Letras*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Año I, 1961.
- DEL CAMPO, Estanislao, *Fausto*. Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1969.
- EGK, Werner Ernst, *Werner Egh. Oper und Ballet*. Berlín, Henschelverlag, 1947.
- FRIEDRICH, Th. y SCHEITHAUER, L.J., *Goethes Faust erlautert*. Leipzig, Reclam jun., 1957.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*. Gesamtausgabe. Leipzig, Insel Verlag, 1964.
- . *Obras completas*. 3 tomos. Traducción, recopilación, estudio preliminar y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1958.
- GRAB, Walter y FRIESEL, Uwe, *Noch ist Deutschland nicht verloren*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.
- GRABBE, Dietrich Christian, *Grabbes Werke in drei Bänden. Don Juan und Faust*. T. 3: Leipzig y Viena. Bibliographisches Institut. 1890-1900.
- HEINE, Enrique, *Alemania*. Introdu. Max Aub, trad. anónima. México, UNAM, 1960.
- . *Werke in 10 Bänden*. Leipzig, Insel Verlag, 1910. Tomo 10. *Der Doktor Faust*.
- HINDERER, Walter, *Literarische Profile*. Königstein/Taunus, Athenäum Verlag, 1982.
- Heinrich Heine oder die Standhaftigkeit gegen das Dogma", pp. 145-158, de Walter Hinck.
- KELLER, Werner, (ed.), *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt, Eissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- KOPELEW, Lew, *Ein Dichter kam vom Rhein. Heinrich Heines Leben und Leiden*. Berlin, Severin und Siedler, 1981.
- LENAU, Nikolaus. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1898.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Lessings Werke*. Leipzig, Insel Verlag, 1967.
- MANN, Thomas, *Doctor Faustus*. Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1956.
- . *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1949.
- MARLOWE, Christopher, *Die tragische Geschichte vom Leben und Tod des Docto Faustus*. Trad. Alfred Vander Velde. Leipzig, Reclam jun., 1966.
- REYES, Alfonso, *Trayectoria de Goethe*. México-Buenos Aires, FCE, 1954.
- TURÓCZI-TROSTLER, Jozsef. *Lenau*. Trad. del húngaro de Bruno Heilig. Berlin, Rütger und Loening, 1961.

WITTMANN, Brigitte (ed.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1976.

ANEXO I: composiciones musicales con el tema de Fausto según el índice del *Atlantisbuch der Musik*. Fred. Hammel, ed., Atlantis-Verlag, 1934.

BERLIOZ, *La condenación de Fausto*.

BUSONI, *Doktor Fausto*. Ópera.

LISZT, *Sinfonía Fausto*.

SCHUMANN, *Escenas del Fausto de Goethe*.

SPOHR, *Faust*, Ópera. WAGNER, *Obertura Fausto*.

GOUNOD, *Margarita*.

ANEXO II: obras literarias en alemán no muy conocidas basadas en el tema de Fausto (no siempre fue posible obtener los datos completos).

ARNIM, Achim von, *Die Kronenwächter*.

HOFFMANN, J.D., *Faust*. Segunda parte, como continuación del *Fausto* de Goethe. 1833.

HOLTEI, Karl von, *Melodrama con música*. 1932.

KLINGEMANN, August, *Faust*. Pieza de efectos. Fausto como inventor de la imprenta. 1815.

KLINGER, Friedrich Maximilian, *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*. 1791, reedición de Erler, 1958. Nóvela.

SCHINK, Johann Friedrich, *Johann Faust*. 1804. Basada en la obra de Paul Weidmann (ver bibliografía. Anexo II).

SCHÖNE, Karl, *Faust. Una tragedia romántica*. 1809. Basada en la novela de Max Klinger. En 1823 escribió también una continuación del *Fausto I* de Goethe.

SODEN, Reichsgraf Julius von, *Faust*. 1797.

VOSS, Julius von, *Faust*. Un drama. 1823.

WEIDMANN, Paul, *Johann Faust*. 1775. Introd. de Kurt Adel. Viena, Bergland Verlag, 1964. Edición Facsimilar.

1900 Y LAS CONFUSIONES DEL CADETE TÖRLESS

Elisabeth Siefer

No tenemos demasiado intelecto ni sucede que nos hace falta más alma — lo que sí hace falta es más intelecto en las cuestiones del alma.

Musil

Durante la primera década de nuestro siglo se puede observar un cambio radical de temática y estilo en la prosa de lengua alemana, y este fenómeno tiene rasgos más acentuados en los autores que proceden del Imperio austro-húngaro que en los de la misma Alemania: Thomas Mann y Hermann Hesse parten de la tradición de Goethe y de los románticos; Franz Kafka, Rainer Maria von Rilke y Robert Musil, en cambio, “inician” una nueva manera de expresarse literariamente.

Para ubicar la primera novela de Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*Las tribulaciones del estudiante Törless* o, más exactamente, *Las confusiones del cadete Torless*), publicada en 1906, en este contexto, se va a describir la escena literaria de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial y, analizando algunos rasgos del estilo muy personal de su autor (y lo que aún queda reflejado en la traducción), se busca comprender un cambio de conciencia que se manifiesta a través del lenguaje, un fenómeno, pues, que junto con otros ha constituido el expresionismo alemán.

I. LA ESCENA LITERARIA

En un documento de grandes implicaciones teóricas, en el *Brief des Lord Chandos* (*Carta de Lord Chandos*), 1901, Hofmannsthal explica las causas de la incapacidad de seguir escribiendo: Chandos, personaje ficticio y voz del autor, se desespera ante el fracaso del lenguaje, el mundo de antaño ya no es el de ahora.

Por entonces vivía yo en una especie de permanente embriaguez, que me hacía ver la existencia como una gran unidad: el mundo espiritual y el físico no

constitufan para mí una antinomia ... En todo sentía la presencia de la Naturaleza ... Nunca tuve conciencia de que algo pudiera ser sólo aparente.¹

Ahora todo ha cambiado, no valen ni los conceptos religiosos —que se comparan con telarañas a través de las cuales se cuele el pensamiento en su vertiginoso vuelo hacia el vacío— ni los conceptos mundanos, y ni las palabras abstractas tienen sentido:

¿Cómo intentar explicaros estas extrañas torturas interiores, este vertiginoso crecer de las ramas cargadas de frutos hasta ponerse fuera del alcance de mis manos extendidas; este retroceder del agua murmurante, ante mis labios sedientos? Resumiendo, mi caso es éste: he perdido totalmente la capacidad de pensar o de hablar sobre algo en forma coherente... no; las palabras abstractas, de las que forzosamente se debe valer la lengua para emitir cualquier juicio, se me desmenuzaban en la boca como hongos podridos...²

Sólo las cosas insignificantes, una regadera, un sueño de ratas que se mueren, pueden tener algún significado, pero sólo por un momento, y las visiones ya no se pueden transformar en palabras. Chandos se resigna y admite su fracaso —y Hofmannsthal ya no escribe poesía, optando por “la dignidad del silencio”.

En *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los cuadernos de Malte Laurids Brigge), 1910, de Rilke, el protagonista es un aristócrata como Lord Chandos. Ya no mira hacia un pasado, sino que “aprende a ver”, y en vez de los árboles y los jardines con cántaros y flores aparece ante sus ojos la gran ciudad: las callejuelas malolientes, el asilo de noche, el niño leproso, el muro al descubierto de una casa de vecindad pobre.

Se veía su lado interior. Se veían paredes de cuartos de los diferentes pisos, donde todavía estaban pegados los papeles pintados, aquí y allá el fragmento de un piso o de un techo. Al lado de las paredes quedaba a lo largo de todo el muro un espacio blanco sucio, y por éste se arrastraba en movimientos indeciblemente asquerosos, blandos gusanos, haciendo la digestión, por decirlo así, el canal abierto manchado de orín del tubo de los retretes. De los caminos que había tomado el gas del alumbrado, habían quedado huellas grises polvorientas en el margen de los techos: de vez en cuando, inesperadamente, daban una vuelta en redondo y corrían por la pared multicolor, entraban en un agujero que estaba negro, arrancado sin piedad.³

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos*. La cita proviene de “Carta de Lord Chandos”, en Wolfgang Langenbucher, comp., *Panorama de la literatura alemana*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 221.

³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 35. (Esta traducción y las siguientes fueron realizadas por la autora del ensayo. Cuando la traducción no pertenece a la autora, se indica la fuente.)

Malte ve todos estos rasgos, o más exactamente: lo miran a él. Y él reconoce las cosas y toma nota de lo que siente: horror y miedo. “Esto, pues, es lo horrible, que lo he reconocido. Reconozco todo esto aquí, y por ello entra en mí directamente: está en casa dentro de mí”.⁴ Las cosas se independizaron y conquistaron al Yo. El poeta ya no es sujeto, sino que se ha convertido en objeto. Ahora el estilo de las cosas que hablan e invaden al hombre es lo que determina el lenguaje: “Por mi cuarto corren tranvías, con las campanas repicando. Los automóviles pasan por encima de mí. Una puerta se cierra. Un vidrio cae tintineando, oigo reír sus grandes pedazos...”⁵

En 1907, Kafka está escribiendo *Beschreibung eines Kampfes* (*Descripción de una lucha*), en donde se hace más manifiesto el cambio de la relación tradicional sujeto-objeto. El “mundo” ya no es una categoría para Kafka. Él sólo conoce al individuo, a la muchedumbre, a la instancia (autoridad). Los hombres de Kafka se sienten omnipotentes y se equivocan continuamente. Ésta es su culpa, sólo la catástrofe total los libera. Lo paradójico domina: por más real que parezca una situación, más complejas son las relaciones. En la *Beschreibung eines Kampfes*, el personaje central observa a su nuevo conocido:

Levantó el brazo derecho, hizo un movimiento brusco con la mano y escuchó el sonido de castañuelas que hacían las cadenitas de las mancuernillas. Parece que ahora viene el asesinato. Voy a quedarme con él, y él va a levantar la navaja cuyo mango ya sujeta en el bolsillo, y luego la dirigirá contra mí. Es improbable que se asombre por lo fácil que es la cosa, pero tal vez sí. Quién sabe. No voy a gritar, sólo lo voy a mirar, hasta cuando los ojos lo aguanten... Desde una cafetería con vidrios negros, un policía se dejaba deslizar por el empedrado como un patinador sobre hielo... Sólo este policía que, a doscientos pasos de un asesinato inminente, no vela ni oía nada sino a sí mismo, me causó una especie de miedo. Me di cuenta que de todos modos mi fin había llegado, sea que me dejara apuñalar, sea que huyera de ahí. Pero no sería mejor, entonces, correr y exponerme a la manera de morir más complicada, y por eso más dolorosa...⁶

Suena una cadenita, y la asociación es “asesinato”. El asesino como salvador y el salvador como asesino —he aquí un motivo básico de Kafka. Dos polos. Antítesis. La parábola es unívoca, absoluta.

Entre el *Chandos* y la *Beschreibung eines Kampfes* aparece la primera novela de Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, en 1906. En este libro, ya concebido y escrito en los años de 1902 y 1903, se describe “el mundo de ayer” —la elegancia del mundo aristocrático, la educación en un sistema de valores fijos, el internado-castillo, el parque, la vida espiritual lejos de las preocupaciones del pueblo— pero ya como algo hueco por dentro, algo que de un momento a otro puede convertirse en un mundo oscuro, un mundo de sangre y de terror.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, p. 33.

Törles fue sobrecogido por una especie de locura que lo hacía experimentar las cosas, los sucesos y las personas como algo equívoco. Como algo que por medio de alguna operación ingeniosa había quedado atado a una inocente palabra de explicación y como algo enteramente extraño, que en cualquier momento podría soltarse de sus ataduras. (T 64)⁷

La ambigüedad, la posibilidad de lo otro —he aquí el núcleo del pensamiento musiliano, y también el principio de su estilo de escribir. Musil no reconoce nada como absoluto; en su afán de exactitud y precisión busca diferentes maneras de ver, acercándose al objeto desde ángulos diversos, a veces insólitos.

II. EL ESTILO PERSONAL DE ESCRIBIR

Veamos cómo, ya desde *Törless*, el estilo de Musil, extremadamente difícil y claro al mismo tiempo, produce en el lector una amplificación de la conciencia.

La novela, escrita por el exoficial e ingeniero de 22 años quien, descontento en su profesión y entrando a estudios de filosofía, matemáticas y psicología experimental, se estaba aburriendo por las tardes cuando ya no se sentía receptivo, tiene elementos autobiográficos. Como Rilke, también Musil había sido educado en el internado militar de Mährisch-Weisskirchen (Hranice, Moravia), pero lo que menos le interesaba al autor es una reproducción realista de sus vivencias allá. (Incluso se sabe que, en dos ocasiones, quiso regalar el tema de complot —su invención— a un amigo, para que lo tratara de manera naturalista.) Para Musil, escribir es pensar: “La acción épica ha de ser transformada en reflexiones intelectuales, y esto a través de la indagación de lo que [la acción] está motivando”.⁸

Rescapitulemos brevemente la acción: un joven (Törless) entra en un internado militar en donde se educan los hijos de las familias “bien”. Descubre la soledad, descubre el sexo, vive una extraña amistad con dos de sus discípulos que —brutal y ambicioso el uno (Reiting), mistizante y refinadamente cruel el otro (Beineberg)— han escogido a otro compañero, Basini, muchacho de carácter débil y afeminado, como víctima para “experimentar” hasta qué grado se puede destruir a un hombre. Törless, entre testigo y participante, se siente perturbado, atraído y perplejo al mismo tiempo; su espíritu está sobrecogido de igual manera por el problema de lo infinito —las cifras imaginarias— y, sin encontrar respuesta y comprensión, huye, cuando ya el complot se ha descubierto y se ha expulsado a la víctima. Törless regresa, la vida del internado continúa de manera normal. Distan-ciado, el joven retorna a su casa.

Los escenarios: un lugar perdido en el Imperio austro-húngaro de fines del siglo XIX, “en el tramo que va a Rusia”, una casa-prostíbulo escondida en el bosque, el instituto prestigioso en medio del vasto parque y lejos de la ciudad —“para

⁷ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, p. 64.

⁸ *Apud* Joseph Strelka, *Kafka, Musil, Broch*, p. 44.

preservar a la juventud de las influencias dañinas de la gran ciudad”— la guardilla secreta en el desván como escondite de los tres jóvenes, lugar de sus encuentros nocturnos, guarnecido con trapos de bandera roja y un revólver, lugar que se manifiesta, por fin, como cámara de tortura. Puertas, portales, muros —y la llanura, el inmenso cielo visto entre los árboles.

La divergencia entre realidad exterior y mundo interior, el fracaso de las palabras ante lo sentido, la descripción precisa del proceso de enajenación y de los mecanismos que producen la barbarie, la radiografía de los estados por los que atraviesa el espíritu hasta la admisión de que “las cosas son cosas y parece que siempre seguirán así; y parece que yo siempre voy a considerarlas bien de una manera, bien de otra. A veces con los ojos del entendimiento, a veces con los otros...” (T 138) —es ésta la reflexión intelectual. Una de las palabras más frecuentes de la obra es *gleichgültig* (indiferente), lo que quiere decir literalmente “igualmente válido”.

Veamos en unos ejemplos cómo el estilo mismo es expresión de esta ambivalencia:

Acumulación de visiones:

Machten es diese traurigen Farben, machte es das bleiche, kraftlose, durch den Dunst ermüdete Licht der Nachmittagssonne: Gegenstände und Menschen hatten etwas Gleichgültiges, Lebloses, Mechanisches an sich, als seien sie aus der Szene eines Puppentheaters genommen. (T 7)

Eran esos colores tristes, era la luz del sol de la tarde, pálida, sin fuerza, cansada por la bruma: los objetos y los hombres tenían algo de indiferente, algo de inanimado, algo mecánico —como si hubieran sido tomados del escenario de un teatro de títeres.

No hay causalidad, no hay subordinación: un elemento está puesto junto al otro. Cada parte complementa la anterior, relativizándola también. Desgraciadamente, la traducción Bixio/Formosa tiende a crear congruencias donde no las hay:

Las exhalaciones de la cansina luz de la tarde hacían que estos tristes colores fueran aún más pálidos, más débiles: los objetos y las personas tenían algo de indiferente, de inanimado, de mecánico, como si hubieran salido de un teatro de títeres. (T esp.)⁹

Hay más ejemplos:

—Er hatte das Bedürfnis, rastlos nach einer Brücke, einem Zusammenhange, einem Vergleich zu suchen —zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste stand. (T 65)

⁹ Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, p. 9.

Sentía la necesidad de buscar incesantemente un puente, un contexto, una comparación —entre sí mismo y lo que estaba, sin palabras, ante su espíritu. (Este pasaje está omitido en el texto español).

—*Und es ist andererseits ein Nichts, ein dumpfes, unbestimmtes Gefühl, eine Schwache, eine Angst...* (T 46)

Y por otra parte, esto es una nada, una sensación sorda, indefinida, una debilidad, un miedo...

Vivificación de lo inanimado:

—*Die Formen... und die Farben... schienen für Sekunden stillzustehen, den Atem anzuhalten...* (T 23)

Las formas... y los colores... parecían quedarse quietos por unos segundos, parecían retener el aliento...

—*Ein Gefühl, das melancholisch, wie ein Nebel, in ihm aufstieg.* (T 23)

... una sensación que, melancólicamente, como una neblina, surgía en él.

—*So krochen die Stunden der Dämmerung zu.* (T 95)

Así, las horas se arrastraban hacia el crepúsculo.

—*Ein organischer Schatten.* (T 45)

una sombra orgánica

—*Langsam und vorsichtig wandte er den Kopf und sah umher, ob sich denn wirklich alles verändert habe. Da streifte sein Blick von ungefähr die grave, fensterlose Mauer, die hinter seinem Haupte stand. Sie schien sich über ihn gebeugt zu haben und ihn schweigend anzusehen. Von Zeit zu Zeit kam ein Rieseln herunter, und ein unheimliches Leben erwachte in der Wand.* (T 66)

Lentamente y con cuidado, volvió la cabeza y miró en torno, para ver si en realidad todo había cambiado. Entonces, su mirada topó con el muro gris, sin ventanas, que se erguía detrás de su cabeza. El muro parecía haberse inclinado sobre él y mirarlo en silencio. De vez en cuando, se oía un leve crujido, y una vida inquietante despertaba en el muro.

(Comp. “De tiempo en tiempo, desde la pared, le llegaba un murmullo, señal de la misteriosa vida que anidaba allí”. T esp. 85)

Vemos en el último ejemplo cómo el autor sí se vale de las imágenes tradicionales (el castillo rodeado por el parque), pero tomándolas literalmente y presentándolas desde una perspectiva insólita (el muchacho está echado en el pasto y mira hacia arriba), el ojo (el ojo del matemático ...) descubre la inclinación. Se oye una mínima

trituration; la pared está viva, vive una vida secreta, inquietante —y con esto se desmorona todo lo que representa el alto muro.

Contracción de lo opuesto:

—*Es waren Ähnlichkeiten und ganz unüberbrückbare Unähnlichkeiten.* (T 61)

Eran similitudes y, al mismo tiempo, infranqueables disimilitudes.

—*Nach der anderen gleichgültigen Seite hin, wo alle richtigen und doch nichts besagenden Erklärungen liegen.* (T 77)

...hacia el otro lado, indiferente, allá, donde están todas las explicaciones correctas que, sin embargo, nada dicen.

Vuelta: LLamo así un procedimiento en que un pensamiento sigue un cierto camino para llegar al punto de partida, pero ya de una manera diferenciada:

—*Was er für sie empfunden hatte, wurde ihm zu einer phantastischen Erinnerung, an deren Stelle der Ernst getreten war.*

Freilich schien dieser Ernst nicht weniger phantastisch zu sein. (T 62)

Lo que había sentido por ella llegó a ser un recuerdo fantástico, en cuyo lugar había entrado lo serio.

Parecía, sin embargo, que esta seriedad no era menos fantástica.

Oposición entre relación gramatical y relación psicológica:

—*Es war wie mit Wehmut gemischte Zärtlichkeit, die wie einer abgescholssenen Vergangenheit entgegenbringen, wenn wir in den zarten blassen Schatten, der mit Totenblumen in den Händen aus ihr aufsteigt, vergessne Ähnlichkeiten mit uns wiederzuentdecken meinen.* (T 131)

Era como una ternura mezclada con melancolía, que sentimos frente a un pasado ya concluido, cuando creemos redescubrir similitudes olvidadas con nosotros mismos en la tenue y pálida sombra que, con flores mortuorias en la mano, emerge del pasado.

Sentía esta ternura mezclada con melancolía que percibimos en un pasado ya vivido, o cuando volvemos a descubrir olvidadas semejanzas con nosotros en la delicada, pálida sombra que, surgiendo de este pasado, aparece con flores muertas en las manos. (T esp. 168)

La sombra surge con flores de muerto en la mano, pero nosotros sentimos nostalgia y ternura; para el lector, ambos movimientos se confunden en uno solo.

Unión entre lo abstracto y lo concreto:

—*Er lachte, sah nach dem Himmel, wo zwischen schwarzen Wolken weingelb der Mond schwamm.* (T 28)

(el borracho) ... reía; miró hacia el cielo en donde, entre negras nubes, nadaba, amarillo vino, la luna.

(Rió, miró el cielo donde la amarillenta luna desaparecía entre negras nubes. T esp. 25)

Observamos cómo se pasa deslizándose por la frontera entre lo abstracto y lo concreto. La pérdida de orientación exclusiva de un adjetivo hacia su palabra relacionada gramaticalmente es un fenómeno que encontramos también en Rilke y en Trakl, y que se ha llamado “aperspectivismo” (Gebser)¹⁰ o “ambivalencia adjetiva” (R. Bezzola).¹¹ Vemos también, en el último ejemplo, cómo el paisaje es reflejo de la conciencia.

Todos estos recursos —acumulación de visiones, vivificación de lo inanimado, fusión de lo abstracto con lo concreto, vuelta y ángulo insólito, interpenetración de elementos antagonicos— son parte de un estilo que parece en movimiento continuo y que tiene, sin embargo, algo de inmóvil. Aquí no hay añoranza de un pasado armonioso (Hofmannsthal, *Chandos*) ni visión febril de la agresividad de las cosas del mundo real que invaden al hombre dictándole su lenguaje (Rilke, *Malte*) reducción de todas las apariencias a un sistema de parábolas absolutas donde el hombre se siente culpable (Kafka, *Beschreibung*). Musil hace visible la desinteracción del mundo en el campo del pensamiento, es el primer poeta de lo abstracto. (Dijo: “Hoy en día, lo más esencial sucede en lo abstracto, lo que tiene menos importancia es lo que pasa en la realidad”).¹² El autor concibe su propio quehacer poético de la manera siguiente:

Siendo joven, te encuentras de pronto en una región desconocida donde sólo lo más cercano te es familiar. Contigo hay hombres que te indican los caminos más inmediatos y que luego te abandonan, si bien regresan de vez en cuando. En esta región que esconde algo que te atrae y algo horrible también, tú, con prudencia, empiezas a apropiarte de lo que te atrae, y a enfrentarte a lo que te asusta. Así empiezas a construir una relación con el mundo que es tanto de acción como psíquica. Pienso que éste es el punto de partida en donde se encuentra casi siempre el hombre y que para la mayoría de los poetas significa el comienzo de su actividad. Las huellas, por ejemplo, en Thomas Mann. Diferente yo. Empecé agresivo y me orienté comprimiendo la imagen del mundo en el marco sumamente imperfecto de mis ideas. Es decir, claro, pero más que otros...¹³

¹⁰ *Apud* Karl Markus Michel, “Die Utopie der Sprache”, en *Akzente* 1, p. 27.

¹¹ *Idem*.

¹² *Apud* Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, p. 27.

¹³ Robert Musil, *Diario*. *Apud* Wilfried Berghahn, *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 15.

III. EL DON DE ASOMBRARSE

Es evidente que el *Törless* no es una novela de formación (*Bildungsroman*) que, a partir de *Wilhelm Meister* de Goethe, constituía un género literario especialmente cultivado en la literatura alemana. Vemos más bien al “narrador al borde de su Yo, mirando hacia abajo y descubriendo sus propias formaciones submarinas” (Bergahn).¹⁴ Es, como lo ha mostrado Harry Goldgar,¹⁵ la primera novela publicada bajo la impresión de los *Tres ensayos acerca de la teoría de la sexualidad*, de Freud. Sin embargo, la fijación a la madre, los recuerdos de la infancia, la relación homosexual pasajera de la adolescencia, la búsqueda de repetición de situaciones, no son sino un elemento entre otros dentro de este tejido.

El personaje —anticipando ya rasgos de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*)— está descrito así:

- Parecía entonces como que no tuviera carácter alguno. (T 13)
- Así, su manera de ser adquirió algo de indefinido, un desamparo interior que no le dejó encontrarse a sí mismo. (T 14)
- Anhelaba ... decidirse... (T 42)
- Pasaba por un desarrollo psíquico que más tarde se manifestó como el don de asombrarse. (T 25)
- Entre todos, su espíritu era el más móvil. (T 41)
- ... pero en todo lo que veía e intuía, jamás sentía toda su personalidad implicada. (T 100)
- El mismo se pregunta: ¿Qué calidad especial es ésta que tengo yo? (T 91)

Con tal falta de definición contrasta la caracterización de los compañeros Beineberg y Reiting y la del débil Basini. Reiting es presentado como un ser

cuyos diarios están llenos de planes abstrusos para el futuro y con notas precisas sobre causa, puesta en escena y transcurso de las numerosas intrigas que provocaba entre sus compañeros. Pues Reiting no conocía placer mayor que el de incitar a unos hombres en contra de otros, de aplastar a uno con la ayuda de otro... (T 40)

Está fascinado por el poder y se inspira en cuentos “de Roma y sus emperadores, de los Borgia, de Timur Chan” (T 101). Dice: “Además, me gustan los movimientos de masas. Nadie quiere añadir algo en especial, y a pesar de esto las olas suben hasta que se unen encima de las cabezas. Ya verán, nadie se va a mover, y sin embargo habrá una gigantesca tempestad. Poner en escena algo así es para mí un placer extraordinario” (T 115). Beineberg, en cambio, es más sutil. Se siente atraído por

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Harry Goldgar, “The Square Root of Minus One. Freud and Robert Musil’s *Törless*”, en *Comparative Literature*, pp. 117-132.

“la India” —o sea, “la penumbra misteriosa y extravagante del budismo esotérico” (T 19). No quiere pensar sobre opiniones y problemas al leer, sino “entrar en el centro de los conocimientos exquisitos” (*ibid.*). “Miles de hombres que, por la gran distancia que los separaba de él, le parecían ahora como hermanos, mientras que despreciaba a los hombres de su alrededor que veía con todos sus detalles” (*ibid.*). Este Beineberg no busca el poder como tal, él quiere aprender, estudiar, incluso sufrir, al subyugar y aniquilar al otro. “Justamente el hecho de que se me hace difícil atormentar a Basini, quiero decir humillarlo, aplastarlo, alejarlo de mí, está bien. Exige un sacrificio. Va a tener un efecto purificador...” (T 60)

Es Beineberg quien dice: “Pero esta improvisación no tiene sentido. Por esto he pensado —pensado durante muchas noches — cómo se podría poner en su lugar algo sistemático...” (T 116)

Como vemos, debajo de la superficie del mundo bien ordenado de la burguesía, está la destrucción de todo lo vivo, la erradicación de todo lo que salga de este esquema de “normas”. Está, en última instancia, el método de los campos de concentración, el ambiente de las dictaduras.

La manera de pensar en ideologías cerradas tiene que llevar a la destrucción. Y esto no es algo que esté muy remoto. Musil descubre el terror en lo diario, bajo la apariencia de la normalidad:

Luego era algo con lo que había que contar realmente, algo de lo cual uno tenía que cuidarse, algo que de pronto podía saltar de los espejos callados de los pensamientos...

Mas entonces, todo lo demás era posible también. Eran posibles Reiting y Beineberg. Era posible este cuarto ... entonces, era posible también que, desde el claro mundo cotidiano que hasta ahora había conocido, hubiera un portal que llevara a otro mundo, sordo, tempestuoso, pasional, desnudo, destructivo que entre aquellos hombres cuya vida se mueve regularmente entre oficina y familia como en un edificio transparente y fijo de vidrio y de hierro y aquellos otros, rechazados, sangrientos, viciosamente sucios, que andan errando por confusos pasillos llenos de voces rugientes —que no sólo exista una transición, sino que sus límites se toquen en secreto y de cerca y en cada instante sean franqueables. (T 46)

Esta manera de ver las cosas “como posiblemente otras” es parte de la penetración visionaria del autor.

Los que habían empezado, entre 1900 y 1910, a ver la realidad bajo perspectivas nuevas, Hofmannsthal, Rilke, Kafka y Musil, pasaron por esta fase que se considera como el origen de expresionismo alemán. Más tarde, Hofmannsthal va a transponer a Calderón, creando *Der Turm* (*La torre*), Rilke va a escribir las elegías de Duino, Kafka encontrará su estilo definitivo con *Der Prozess* (*El proceso*) y *Das Schloss* (*El castillo*). Musil, después de breves intermedios en el teatro, se dedicará durante más de 20 años a elaborar *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*), perfeccionando su estilo, esta extraña mezcla de precisión, pasión y como único elemento que hace soportar la tensión entre ambas —ironía.

La lectura de Musil es un placer, y más: nos abre horizontes nuevos para evaluar nuestra propia situación en la vida, ofreciéndonos modelos de pensamiento. Al preguntársele por lo que él consideraba su papel más intrínseco como escritor, Musil contestó: "Quiero contribuir a la apropiación espiritual del mundo".¹⁶ "Sus imágenes no quieren seducirnos a nada", anota Ingeborg Bachmann, "es que sólo quieren sacarnos de una manera de pensar esquemática y convencional. Nos obligan a repensar, a pensar y a pensar con valor".¹⁷

BIBLIOGRAFÍA

- BACHMANN, Ingeborg, "Das Tausendjährige Reich", en *Akzente 1*, 1954.
- BERGHANN, Wilfried, *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek, 1973.
- GOLDGAR, Harry, "The Square Root of Minus One. Freud and Robert Musil's Törless", en *Comparative Literature*, vol. XVII spr., 1965, núm. 2, pp. 117-132.
- JENS, Walter, *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen, 1957.
- KAFKA, Franz, *Beschreibung eines Kampfes*. Ed. por L. Dietz, Frankfurt, M., 1969.
- MICHEL, Karl Markus, "Die Utopie der Sprache", en *Akzente 1*, 1954.
- MUSIL, Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. 3a. ed. Hamburg, 1979.
- , *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Trad. de Robert Bixio y Feliu Formosa. Barcelona, 1970.
- STRELKA, Joseph, *Kafka, Musil, Broch*. Wien, 1959.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo, "La carta de Lord Chandos", en *Panorama de la literatura alemana*. Comp. de Wolfgang Largenbacher. Buenos Aires, 1974.

¹⁶ *Apud Berghann, op. cit., p. 62.*

¹⁷ Ingeborg Bachmann, "Das Tausendjährige Reich", en *Akzente 1*, p. 53.

LUGARES COMUNES, SILENCIOSOS, VACÍOS: LECTORES Y ESPECTADORES ANTE EL TEATRO DE ÖDÖN VON HORVÁTH

Dietrich Rall

I. HORVÁTH Y BRECHT

El autor austriaco de origen húngaro, Ödön von Horváth, alcanzó notoriedad, sobre todo, por sus obras teatrales. De éstas, las “piezas populares” (*Volksstücke*) son las que más han contribuido a su fama —pero también al malentendido y a la polémica contra él, ya que no son “piezas populares” en un sentido tradicional, es decir, escritas para “el pueblo”. Más bien se trata de obras que, tanto por su forma como por su temática y el uso del lenguaje, representan productos muy complejos destinados a una crítica de la sociedad alemana y austriaca de este siglo. Además de las “piezas populares”, Horváth escribió dramas y comedias, pero tales categorías “en el fondo ya no son suficientes para la comprensión de Horváth” (B.v. Wiese, p. 599).

En su vida relativamente breve (1901-1938), que terminó prematuramente en París cuando se le cayó en la cabeza la rama de un árbol partido por un rayo, en la noche tormentosa del 12 de junio de 1938, Horváth no sólo escribió obras teatrales. Le debemos también tres novelas, guiones para cine y varios bosquejos de novela, así como otros fragmentos de prosa. Sólo la poesía lírica fue un campo donde no destacó. Sin embargo, su producción teatral sigue siendo la que fundamenta la actualidad de Horváth en los escenarios alemanes, austriacos y de otros países europeos.

Casi no es posible hablar de este dramaturgo sin establecer comparaciones con el teatro de Bertolt Brecht. Tales comparaciones culminan a menudo en afirmaciones apodícticas, como la que se pudo leer en un periódico mexicano en ocasión del estreno latinoamericano de *La presa* (el título original de la obra es *Die Bergbahn* = el funicular): “Von Horváth, un autor más importante que Brecht” —así lo afirmó el director de la obra estrenada, Frank Debray.¹

En ese mismo sentido se sitúa la opinión de un autor contemporáneo, Peter Handke, conocedor profundo de Horváth, quien intituló uno de sus trabajos:

¹ Dorothea Hahn: “Hoy se estrena *La presa*, del autor austriaco Von Horváth, un autor más importante que Brecht: el director Frank Debray”, *Unomásuno*, 12 de junio de 1984

"Horváth es mejor" (Handke, 1968). En ese texto dice Handke: "Todavía puedo aceptar las piezas de Brecht como juegos formales puros, como cuentos navideños que, sin embargo, conmueven porque muestran una simplicidad y un orden inexistentes. Prefiero a Ödön von Horváth y su desorden e inestilizado sentimentalismo" (Handke, 1968, trad. mía). Horváth no escribió para apoyar una causa o una ideología en especial. Pero luchó por dos cosas: la razón y la sinceridad; y combatió otras, según sus propias palabras: "Como en todas mis piezas, también esta vez he tratado de actuar sin miramientos hacia la estupidez y la mentira" (G. W., I, p. 328)

Un estudio comparativo de Brecht y Horváth podría resultar muy interesante, de manera especial en un ambiente literario como el mexicano, donde el primero ha llegado a ocupar un lugar importante en los últimos 30 años, mientras que Ödön von Horváth fue hasta hace poco "un autor totalmente desconocido en México".² Lo nuevo y desconocido normalmente se juzga, mide y clasifica comparándolo con lo ya conocido y familiar. Por lo tanto, una investigación comparativa entre Brecht y Horváth podría resultar de lo más reveladora, para que el público mexicano se dé cuenta de las características de los dos dramaturgos contemporáneos, quienes, sin haber entrado en contacto personal, tienen mucho en común: en su juventud, reciben influencias expresionistas; encuentran sus propios caminos; conocen sus primeros grandes éxitos en el Berlín de los años 20 y 30; y finalmente tienen que emigrar, por sus posiciones políticas, después de la toma de poder de los nazis.

Sin embargo, mi acercamiento a la obra teatral de Ödön von Horváth no es comparativo, ni directamente biográfico, histórico o ideológico, como podría esperarse cuando se toma en cuenta el contexto original en que fue elaborado este estudio: es la versión modificada y ampliada de la ponencia que presenté, el día 6 de junio de 1984, en el simposio "Socialismo, humanismo, anarquismo: el dramaturgo austriaco Ödön von Horváth", organizado por la UNAM y la embajada de Austria.

Mi objetivo, al contrario, ha sido y sigue siendo observar algunos aspectos formales así como algunos procedimientos técnicos y estilísticos de Horváth, y reflexionar sobre las características lingüísticas de las obras horvathianas.

II. OBJETIVOS Y PREMISAS

Trataré de hacer ver que Horváth utiliza la negación (también en el sentido de la no presencia, de lo no expresado) para lograr en los lectores y espectadores reacciones positivas: la reflexión, la crítica de situaciones sociales y políticas, el desenmascaramiento de la estupidez y de la mentira.

Me propongo describir y comentar algunas técnicas teatrales de Horváth, muy características de él, y que en parte han sido señaladas por otros estudiosos en los

² *Gaceta UNAM*, 4/6/84, p. 17

últimos tres lustros, años del redescubrimiento del escritor austriaco; me refiero:

1) *a los lugares comunes*, a las expresiones estereotipadas, que revelan la ideología y la psicología de los personajes de Horváth;

2) *a los silencios (o pausas)*, que saltan a la vista de los lectores, actores, espectadores, y que tienen una función muy marcada en las piezas de Horváth: para los personajes, la de concentrarse, de encontrarse a sí mismos, pero también la de demostrar su perplejidad, su confusión y su ignorancia. Para los lectores y espectadores, los silencios tienen una función comparable a la de los

3) *espacios vacíos* en el texto: activan a los receptores y los hacen llevar a cabo conjeturas y conclusiones; estimulan su imaginación, lo cual llena de sentido lo no expresado, lingüísticamente, en el texto; los espacios vacíos obligan a encontrar soluciones que no quiere dar el autor, o que no pueden ofrecer los personajes, debido a su misma limitación e inseguridad.

Visto de esta manera, la intención de las obras teatrales de Horváth se encuentra frecuentemente en lo *mal* expresado o en lo *no* expresado: en *la negación*.

Los lugares comunes, los silencios y los vacíos en los textos reclaman la participación del público: éste reacciona o protesta emocional e ideológicamente, lo cual lleva, por fuerza, a interpretaciones individuales y/o sociales, ambas determinadas por el lugar y el tiempo de la recepción de la obra de arte. El lector o espectador se identifica con los personajes que hablan y que callan desesperadamente; o rechaza la identificación, pero de todos modos es obligado a participar.

Me parece que el redescubrimiento de Horváth en el ámbito teatral alemán, austriaco, europeo, y ahora, hasta cierto punto, también norteamericano y latinoamericano, no resulta casual. Esta obra no sólo es actual por su temática, a saber, la lucha de ideologías, el desempleo, la injusticia, la mezquindad, la crisis, la falta de salidas fáciles. También desde el ángulo de la expresión artística y de los procedimientos formales, coincide con preocupaciones del mundo artístico y científico actual, por lo menos en Europa. Al respecto, voy a formular unas hipótesis sobre la actualidad de Horváth:

a) Ödön von Horváth puede considerarse un precursor de esa rama de la lingüística que se llama "investigación de los estereotipos". Hoy en día es toda una disciplina intensamente estudiada por la lingüística del texto, la sociolingüística, la pragmática y la poética, no sólo en los países de habla alemana. Las obras de Horváth son una fuente riquísima de esos lugares comunes que Eugenio Coseriu y otros han clasificado bajo el nombre de "discurso repetido": se trata de expresiones o locuciones fijas, sintagmas prefabricados o frases hechas, unidades fraseológicas, idiotismos, giros, fórmulas, refranes, citas, etc.

b) Otra razón para la actualidad de Horváth se debe al hecho de que, en el campo de la investigación y la crítica de los textos literarios, sus obras constituyen un corpus interesante para toda una corriente científica: la que estudia como abierta y como signo de comunicación la estructura de los textos literarios. Aquella donde los lectores y espectadores, en tanto que receptores, tienen un papel tan importante como el texto mismo, es decir, el emisor. En los lugares indeterminados, los vacíos, los silencios de los textos de Horváth, los teóricos de la recepción encuentran un

campo de estudio propicio. En los silencios y los vacíos se cristaliza la participación de lectores y espectadores; las características de la "obra abierta" (según Umberto Eco) contribuyen, sin duda, a la actualidad de las obras de Horváth.

c) Otra característica de su teatro coincide con una de las tendencias en las artes actuales: la presentación de la lentitud. Las películas alemanas contemporáneas, por ejemplo, ya son famosas por su morosidad, por el tiempo que se toman para desarrollar un tema, por los enfoques casi eternos de las cámaras. También en el teatro y en la dramaturgia moderna se habla de "cámara lenta" en ciertas puestas en escena. Horváth pide escenificaciones "a cámara lenta". (En los ensayos para *La presa*, Frank Debray pidió a los actores esperar forzosamente de 3 a 4 segundos, para dar las famosas pausas de Horváth.) La obra del novelista alemán Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit* (El descubrimiento de la lentitud), de 1983, ha tenido un gran éxito. Y no nos extraña que el público goce también las obras lentas de Horváth: las pausas, los diálogos entrecortados, la dificultad de comunicarse, las imágenes fijas. La búsqueda y la presentación de la lentitud se puede interpretar como protesta contra la prisa arrebatada, contra la sobreactividad agresiva, contra el funcionamiento perfecto de la sociedad industrial que confunde rapidez con progreso, eficacia con calidad y aumento de producción con humanismo.

d) Finalmente, quiero referirme a otra característica que puede haber contribuido a la actualidad de las obras de Horváth: la falta de dogmatismo en su teatro, la ausencia de fanatismo. Parte del público de hoy parece cansado de la oferta de soluciones ideológicas que no son soluciones reales. Esto se refleja también en la vida cotidiana, en la actitud de mucha gente de hoy en día, decepcionada, desilusionada; se nota un retiro hacia lo privado, lo individualista. Priva el escepticismo, hasta llegar a un cinismo omnipresente, sobre todo en el ambiente intelectual. (Sólo quiero citar aquí el libro muy discutido de Peter Sloterdijk, de 1983: *Kritik der zwischen Vernunft* = Crítica de la razón cínica.)

Entonces, Horváth parece ser un autor que coincide con las preocupaciones, con la filosofía de una gran parte de sus lectores y espectadores actuales: su teatro es crítico, pero no dogmático; es veraz pero no predica; respeta al individuo y es escéptico frente a las soluciones colectivas; es de izquierda pero "no manifiesta una ideología que siempre llevará a nuevas restricciones" (Frank Debray en el programa de *La presa*, de 1984). Desde ese punto de vista, se puede entender mejor la predilección, de parte de la crítica, por el teatro de Horváth, en comparación con el de Brecht. En las piezas brechtianas, sobre todo las didácticas, se trata de llevar al lector/espectador hacia una posición más definidamente marxista, mientras que Horváth se limita a presentar "la realidad", como se despliega específicamente en el lenguaje de sus personajes, y dejando más libertad a su público. Wilhelm Emrich opina: "Horváth llevó su análisis crítico más allá y de manera mucho más realista que Brecht; lo condujo a una disección crítica de la conciencia social en el presente, para cada uno de los diferentes niveles sociales y con sus muy diversos matices. El resultado fue la espantosa y por eso mismo saludable comprensión de que los

cambios de conciencia decisivos no se pueden realizar por medio de teorías, programas, ni consignas" (Emrich, 1970).

III. LUGARES COMUNES, SILENCIOS, VACÍOS

Después de estas premisas especulativas sobre la actualidad de Horváth llego al tema propiamente dicho:

Para ilustrar las tesis sobre el efecto del teatro de Horváth, vamos a ver unos ejemplos de 1) lugares comunes (estereotipos), 2) silencios, 3) vacíos tomados de sus obras.

1. Lugares comunes

Se ha insistido mucho en la función que tienen las frases hechas en la obra de Horváth. Para lograr los efectos realistas de sus "piezas populares", y para caracterizar el habla de las grandes masas populares y de los pequeños burgueses, Horváth introduce lo que él llama *Bildungsjargon* (algo así como "jerga intelectual"). No utiliza el dialecto de las piezas populares tradicionales, sino que actualiza los sociolectos: "Una pieza popular actual tiene que presentar hombres de la actualidad; y con esto se llega a un resultado interesante, a saber: cuando uno, como autor, quiere crear según la verdad, ha de tener en cuenta la desintegración total de los dialectos por el *Bildungsjargon*" (Horváth, G.W., I, "Interview", p. 11, trad. mía).

El *Bildungsjargon* se usa con fines críticos, para lograr el realismo de la nueva pieza popular, y para dibujar el mundo y la sociedad como se presentan por medio del lenguaje. Manfred Schmid dice, en un trabajo inédito:

El lenguaje de sus personajes es un lenguaje artificial, de segunda mano, el llamado *Bildungsjargon* (jerga intelectual). Este argot es en parte el producto de la formación escolar y se debe también a los medios comunicativos de la sociedad moderna. Es el lenguaje estilizado, pues, lo que produce, consecuentemente, el desenmascaramiento de la conciencia, porque también los espectadores, en cierta forma, padecen de los mismos síntomas de un lenguaje alienado, preestablecido y prefabricado. (Schmid, 1984, p. 4)

La resistencia de parte del público frente al teatro de Horváth se debe a este espejo de la verdad: "La oposición de una parte del público seguramente se basa en el hecho de que esta parte se reconoce a sí misma en el escenario" (Horváth, G.W., I, p. 13).

En la "pieza popular" *Die Bergbahn* (*La presa*, en versión mexicana) encontramos frases prefabricadas en casi cada escena, frases que aún hoy en día se usan como clisés: Sobre el esfuerzo al escalar las cuestas y el trabajo en las montañas, el consejero dice al ingeniero: "Qué horror: ejercicio, por todos lados. Sin embargo, créame, a pesar de todos los esfuerzos les tengo envidia a nuestros trabajadores más humildes. Siempre respiran el aire limpio y puro del campo, en medio de la formidable naturaleza" (G.W., I, p. 82; en la traducción de C. Olmos y F. Debray).

Esta opinión paternalista causó risa sarcástica entre los espectadores de *La presa* en el Teatro Legaria, en México.

No sólo la clase poderosa expresa sus prejuicios a través de frases estereotipadas. El viejo obrero Oberle (don Luis) sólo sabe generalizar cuando habla de la situación de los obreros.

Oberle: ¡Sólo tenemos enemigos, enemigos muy poderosos!

Moser Marcos: ¿Dónde aprendiste estas frases?

Oberle: En la guerra ("En la revolución", versión mexicana; G.W., I, p. 70).

Los obreros mismos se reprochan mutuamente que usan frases hechas. Cuando Maurer predica:

El mal fundamental, esto es la forma capitalista de producción. En tanto que domina ahí una anarquía como tal, mientras deban esperar con sus ideales de humanidad. La liberación de la clase trabajadora...

Simón lo interrumpe:

Estas son palabras,

Maurer: ¿Qué son?

Simón: Palabrería. ¿Y sabes por qué? Porque se las oye, no se les siente.

Los lugares comunes acompañan a los obreros de *El funicular* hasta en la muerte. Moser, malherido, moribundo, se despide de sus compañeros y le manda un saludo a Veronika: "No nos olviden. Y a la Vero, le mandas un saludo pues el destino así lo quiso..." ("Und es hat halt nicht sollen sein", G. W., I, p. 96). Se trata de una constatación de resignación archirrepetida... La muerte no salva de lugares comunes. Éstos ayudan a superarla, como a otras situaciones difíciles.

Y esto es una observación muy acertada de Horváth acerca de la función de los lugares comunes. Por un lado, le dan al individuo la posibilidad de actuar lingüísticamente en circunstancias donde sus propias capacidades creadoras no alcanzan a dominar la situación. Las convenciones (también las lingüísticas) son útiles en un mundo normado, porque permiten adoptar "roles" (papeles). El precio que hayan de pagar por esa posibilidad puede ser la incapacidad expresiva individual. Con el uso dramático del *Bildungsjargon* el autor logra que los lectores/espectadores se den cuenta de la convencionalidad del habla cotidiana. Viven con los personajes el conflicto entre la realidad lingüística y el ideal expresivo. En su libro sobre *La jerga total* en la obra de Horváth, Winfried Nolting escribe: "Como resultado del 'drama lingüístico' de Horváth se puede constatar que la sátira total no plantea de manera positiva el conflicto entre el ideal y la realidad en sí misma, sino de manera puramente negativa, aun cuando no es expresado. Y genera en el espectador no sólo el ideal, sino que se propone también provocar en él su 'hostilidad' negativa hacia la realidad" (Nolting, 1976, p. 43).

Las diferentes funciones de los lugares comunes son confirmadas por la investigación lingüística actual. Resumiendo sus reflexiones acerca del "discurso repetido", Marlene Rall dice:

Las expresiones hechas tienen una función ambigua. Por un lado ayudan al individuo a estructurar sus ideas y pensamientos. Ante la inefabilidad de lo que es el mundo y el estar en él, prestan moldes en los que el individuo se reconoce, se expresa ante los demás. Esta capacidad, aunque estereotipada, no es innata. ¡Qué difícil, por ejemplo, para un niño, explicar lo que le duele y más, si el dolor no es físico! Pero estos moldes que estructuran la percepción, también la limitan. Y es sumamente difícil salirse de los prejuicios esquematizados. Oscar Negt, en su importante libro titulado *Fantasma sociológica y aprendizaje ejemplar. Teoría y práctica de la formación de los trabajadores*, analiza la función de los “tópicos sociales” que representan una experiencia colectiva con que el obrero individual se solidariza. En Alemania Federal, una nueva disciplina, la llamada *Stereotypenforschung*, es decir el análisis del estereotipo, estudia el DR bajo un ángulo sociopsicológico y halló repercusión inmediata en la enseñanza de la lengua materna. El objetivo que se plantean los pedagogos es sensibilizar a los niños respecto a los medios verbales prefabricados y concientizarlos de los valores e interés implícitos en los esquemas (Rall, 1983, p. 320).

Pero estas metas educativas están lejos de haberse alcanzado. En una toma de posición respecto a los medios dramáticos de Horváth, y con referencia a la actualidad del problema de los lugares comunes, expresó Franz Xaver Kroetz, autor de “piezas populares” contemporáneas:

En el momento en que el lenguaje ya no es capaz de evocar, mediante el diálogo, aquello que las palabras quieren significar, en ese momento nace en Horváth la denuncia del proletariado de los sin lenguaje. De esta incapacidad de expresarse, Horváth hace, a mi parecer, el nudo central de sus obras. Es evidente que este hecho no puede aparecer a primera vista de manera regular, porque se trata de una incomunicación no traducida en un silencio verdadero y propio, sino enmascarado detrás de cúmulos de sustituciones lingüísticas, de vana retórica, de proverbios estereotipados, de meditaciones sobre esquemas fijos. El lenguaje de los personajes de Horváth no tiene nada que ver con lo que les está sucediendo a ellos, sino que están siempre remitidos a su educación, a sus padres, a sus abuelos, en suma, a eso que se suele definir como *extracción social*. Probad y mirad a ciertos trabajadores: campesinos, obreros, braceros, lo que los golpeará inmediatamente no es su silencio, sino su falta de lenguaje y su incapacidad de expresarse, que hoy en día es más fuerte que nunca, porque el capitalismo saca provecho cada vez más de manera descarada y brutal de ellos (*La Cabra*, No. 28-29, 1981, pp. 23-24).

Una posibilidad para tratar de superar esta incapacidad de expresión es el uso de citas, manifestaciones específicas del discurso repetido y del lugar común. En su monografía, Dieter Hildebrandt habla de un “universo de citas” en la obra de Horváth. Los personajes de Horváth siempre emplean citas, todo se puede citar, desde proverbios hasta poetas famosos. Los interlocutores no logran establecer una relación inmediata, originaria, sino que la cubren mediante giros lingüísticamente estereotipados, de segunda mano. “Las citas —subraya Hildebrandt— son la forma

primera, más extrema, pero también más obstinada de la no autenticidad" (Hildebrandt, 1975, p. 80). Un ejemplo contundente es la cascada de citas proverbiales con las cuales Kranz, borracho, comenta en *La noche italiana* las cualidades caseras de Adele: "Trautes Heim, Glück allein. Häuslicher Herd ist Goldes Wert. Die Grundlage des Staates ist die Familie. Was Schöneres kann sein als ein Lied aus Wien".³ Y el mismo esposo de Adele, el Sr. consejero municipal, poco después, le dice en la cara a su esposa la famosa frase de Nietzsche: "Cuando vayas con la mujer, no olvides el látigo" (G.W., I, p. 131).

Las citas, aparte de desenmascarar la estupidez, la convencionalidad y la despersonalización, tienen un objetivo especial: el de aludir a conocimientos comunes, mostrar la formación que se tiene y apoyar las propias palabras en una autoridad. Cuando se cambia una cita, aunque sea ligeramente, se hace con fines cómicos, críticos o lúdicos: se juega con el lenguaje. Por ejemplo en *La presa*, en la discusión en la barraca, Simón dice: "Ama al capitalismo como a ti mismo" ("Liebe den Kapitalismus wie dich selbst!", G.W., I, p. 73).

Al cambiar la famosa cita bíblica, se logran efectos satíricos, de protesta y de distanciamiento.

Las citas en las obras literarias conllevan, aparte de los ya mencionados recursos dramáticos de Horváth, un problema específico: el de la traducción. Como ilustración sirva un solo ejemplo: en *La presa*, los obreros hablan del mal tiempo, del peligro y de la muerte de sus compañeros. Maurer dice: "Jetzt heut wars scho gar nimmer so einfach. Der weni Neuschnee in der letzten Nacht, da rutscht alls, und drobn des Gröll, des hat der Satan angeschaut — da, wer net hinhorcht, da ists glei aus mitn *schönen Land Tirol!*" (Horváth, G.W., I, p. 71, subrayado mío).

La traducción dice: "Hoy el trabajo no fue tan fácil. La lluvia de anoche aflojó todo, y Satanás le echó el ojo a la tierra y las piedras de arriba. Y quien no se fue bien, se puede ir despidiendo desde *Valle lágrimas*" (Olmos/Debray, p. 17).

Aparte de que se haya cambiado el funicular por la presa y la nieve por la lluvia (en toda la pieza), la alusión a la expresión "das schöne Land Tirol", famosísima por una canción popular, se pierde totalmente, aunque se mantenga un sentido aceptable: el mundo como valle de lágrimas en general. Pero para austriacos y alemanes "das schöne Land Tirol" evoca sentimientos diferentes. Es decir, las connotaciones culturales que conllevan ciertas citas se cambian por otras, más aceptadas en el nuevo ámbito cultural. No todas las citas o lugares comunes son universales (como las bíblicas). Un discurso repetido, un lugar común, se puede cambiar por otro cuando se trata de lograr una buena adaptación/traducción.

Horváth ha observado bien a los oradores, que siempre tratan de apoyarse en citas para lograr más autoridad, más convicción. Claro está que Horváth utiliza este medio para ridiculizar y desenmascarar a ciertos personajes. En *Historias del bosque vienes*, el "rey mago" (*Zauberkönig*) termina un sermón sobre la conducta

³ "Hogar, dulce hogar. El hogar vale oro. La base del estado es la familia. Qué cosa más bella que una canción vienesa" (Traducción mía de *Italienische Nacht*, G.W., I, p. 130).

correcta, el matrimonio y la autoridad con las palabras: “¡Nunca perder la autoridad! ¡Guardar la distancia! ¡Patriarcado sí, matriarcado no! ¡Alto el frente! ¡Dedo abajo! ¡Ave Caesar, morituri te salutant!” (G.W., I, p. 173).

2. Los silencios

Cité a Franz Xaver Kroetz, quien llamó “el silencio proletario” a la técnica de los silencios en las obras de Horváth.

Los silencios llaman la atención, no sólo en los textos impresos, no sólo a los actores mexicanos que actuaron en *La presa* (no acostumbrados a tales recursos, como dijo Socorro de la Campa en la mesa redonda en el Instituto Goethe, el 16 de mayo de 1984), sino a cualquier espectador.

Hay “escenas” a las cuales Horváth da un número, como en *Casimiro y Carolina*, que consisten de poquísima acción y de un silencio: a veces no se dice ninguna palabra. Unos ejemplos de *Casimiro y Carolina*:

Escena 16: Aparece Carolina.
Silencio.

Escena 19: Francisco Merkl le grita:
“¡Buenas noches!”
Oscuro

Escena 32: Aparece Casimiro y observa.

Escena 55: Cae el telón, Juanita ha terminado su canción, y el enano atraviesa el escenario de derecha a izquierda por delante del telón. Tiene un letrero en las manos que dice: Pausa.

Escena 56: Pausa.

Escena 57: Oscuridad en el teatro. Se toca una marcha bávara.
Se vuelve a levantar el telón.

Etcétera. (Traducción mía)

Casi todas la escenas terminan con un “silencio”, o con un “silencio repentino”.

El lector se sorprende ante tales indicaciones y activa su imaginación. Para el espectador es más fácil: la puesta en escena le ayuda.

He aquí otro ejemplo de silencio: en la escena 97 se despiden los ex novios Carolina y Casimiro; la frialdad, la hostilidad, la inseguridad, la vergüenza, los reproches se reflejan en los silencios, no en las palabras:

Escena 97

Carolina deja a Rauch [pretendiente viejo, borracho] y se para directamente ante Casimiro:

Caro: Adiós, Casimiro.

Casi: Adiós.

Caro: Sí. Y mucha suerte.

Casi: Salud.

Silencio.

Caro: Ahora me voy a Altötting.

Casi: Buen provecho.

Silencio.

Ese es un descapotable bonito. También yo manejé uno parecido. Hasta anteayer, aún.

Rauch: Suba, señorita...

Carolina deja plantado a Casimiro y sube con Rauch y pronto desaparece el coche.

Escena 98

Casimiro mira desaparecer el coche; imita a Rauch:

Suba señorita...

Oscuro.

Escena 99

Música de Schubert: Marcha militar 1822, que se toca hasta el final (Horváth, G. W., I, p. 312. traducción mía).

Los silencios tienen un valor pragmático, es decir, expresan sin ser explícitos. Son extralingüísticos, pero dicen más que las palabras.

En los silencios se genera la esencia de la idea, de la decisión, del futuro acto concreto o del futuro acto de habla. El silencio mismo es un acto, la negación de la palabra, la imposibilidad de la palabra, la incapacidad de expresar el mundo interior.

Pero no se trata del silencio de un Wittgenstein: "Hay que guardar silencio sobre lo que no se puede expresar" ("Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". *Tractatus*, p. 115). No es esa limitación filosófica que hace mudos a los personajes de Horváth. Ellos, por un lado, no son capaces de hablar porque "no están capacitados para pensar" (Kroetz, 1971, p. 23).

Por otro lado, los silencios son el resultado de una observación aguda de Horváth: por hablador que sea el género humano, cualquier persona llega a estar en situaciones donde las palabras le faltan como resultado de las limitaciones de su idiolecto. En la obra teatral horvathiana, estos silencios son muy significativos, como lo recalcó el mismo autor: "Por favor, observen exactamente las pausas en el diálogo, las que señalo como 'silencios': aquí la conciencia lucha con lo inconsciente, y esto tiene que hacerse patente" (citado en trad. mía de Hildebrandt, 1975, p. 117).

Estas relaciones entre el hablar y el callarse, esa diferencia entre el silencio consciente de un Wittgenstein y el silencio forzado de los personajes de Horváth fue tematizada también por el ya citado Winfried Nolting. Dice que si la sentencia de

Wittgenstein se toma al pie de la letra, para aplicarla en la práctica, entonces los personajes de Horváth nunca podrían empezar a vivir en escena porque primero tendrían que reflexionar, con recursos metalingüísticos, sobre las condiciones de su lenguaje. Pero parece que en la técnica teatral de Horváth sí hay algo semejante al “callarse” de Wittgenstein: “Porque siempre cuando en Horváth aparece la palabra ‘silencio’, como sustituto del hablar sobre el hablar, entonces uno puede estar seguro de que aquí se guarda silencio sobre algo que no se puede expresar. Pero no se calla por el conocimiento de los ‘límites del mundo’, sino debido a la impotencia y a la conformidad resignada con esa última: los límites de la jerga son los límites del mundo” (Nolting, pp. 34-35; traducción mía).

3. Vacíos

Los espacios vacíos son parte constitutiva de todo texto literario: cada corte, cada cambio de escena, cada párrafo, cada nuevo capítulo, cada cambio de perspectiva, de narrador, de tiempo y lugar, todo abre un espacio vacío, marca una pausa y obliga al lector o espectador a atar los cabos, a llenar el hueco, a precisar los lugares de indeterminación, a formular hipótesis y corregirlas, a construir mentalmente la trama. En una palabra: los espacios vacíos activan al receptor y lo vuelven coautor de todo texto artísticamente construido.

En ese sentido, la obra dramática de Horváth no es excepcional, porque en principio, toda pieza teatral, toda obra literaria contiene vacíos. Sin embargo, la técnica de Horváth es bastante extrema y se acerca más que las de otros autores a la dramaturgia del cine, para el cual también ha trabajado escribiendo guiones.

Horváth elimina lo superfluo de sus obras, más que otros autores. Esta técnica les da a las obras algo construido y forzado, y el efecto específico en los lectores y espectadores se logra a través de la combinación de espacios vacíos, silencios y discursos estereotipados: Horváth juega con su público, se burla de él a través de sus personajes y su lenguaje. Quien no presta atención constante cae en las trampas de su juego, que cambia constantemente entre crítica y estímulo, entre burla y denuncia, entre compasión y condena, entre lo cursi y lo mortalmente serio. Por ese mismo procedimiento, Horváth ha sido atacado por parte del público y de los críticos, pero especialmente por los nazis. En una entrevista, concedida en 1932 a Willi Cronauer, en la radio bávara, Horváth se defendió de tales ataques: “Se me reprocha ser demasiado burdo, asqueroso, lúgubre, cínico y todo tipo de tales cualidades sólidas y honradas. Y se pasa por alto que no tengo más intención que la de presentar el mundo como desgraciadamente está” (G.W., I, p. 13, Entrevista con Willi Cronauer).

Aparte de los silencios que ya definimos como espacios vacíos específicos, extralingüísticos pero con valor pragmático (lingüísticamente hablando), existen los vacíos estructurales. (No hablo aquí de los “lugares de indeterminación”, según R. Ingarden, de los cuales existe un sinnúmero. Cada director de teatro los tiene que llenar, forzosamente: tipos de actores, escenario, música, maquillaje, etc., etc. Cada lector los llena a su manera; él es su propio director en su “spectacle dans un fauteuil”, como dijera Alfred de Musset.)

Veamos unos ejemplos de vacíos en obras de Horváth: en *La presa*, después del enfrentamiento entre los obreros y el ingeniero, después de los tiros, hay un cambio abrupto, un vacío: nos encontramos en la barranca, y se entabla una conversación entre el consejero y Verónica. Se trata de una conversación que expresa total inseguridad acerca de los posibles acontecimientos afuera. Los espectadores tampoco saben exactamente lo que ha pasado. Formulan hipótesis. Se concretan los hechos sólo después, a través del relato de los obreros sobrevivientes y la última escena de la muerte de Moser ("Marcos", en la traducción).

En principio, se trata de técnicas clásicas del teatro para mantener la tensión: cambios de escena, relatos sobre lo acontecido fuera de escena, palabras visionarias en momentos de muerte.

Otra técnica de Horváth para abrir espacios vacíos y llenarlos parcialmente, existe en lo siguiente:

En la pieza popular *La noche italiana*, por ejemplo, se encuentran Ana y Martín, y Martín relata a Ana lo que ha pasado con los fascistas que quieren boicotear la fiesta de la "noche italiana" de los republicanos. Pero no se oye lo que dice Martín a Ana. Tampoco los fascistas que los espían pueden oír nada. Los espectadores y lectores quedan en suspenso; se abre un vacío hasta que, momentos después, se llega a leer/escuchar el diálogo entre Ana y Martín: el texto nos ayuda a conectar los hilos, y nos da información posterior que nos sirve para seguir construyendo y entendiendo la trama.

Podríamos citar muchos ejemplos más para mostrar cómo Horváth evoca la crítica, el distanciamiento, el desenmascaramiento, la imaginación en lectores y espectadores. Pero me parecen suficientes para ilustrar que los medios que utiliza para tal fin son los vacíos, los silencios y los lugares comunes.

Estos medios de negación atraen la atención del público, lo estimulan, lo activan, lo inquietan: al mismo tiempo, son medios positivos para mantener vivas las obras dramáticas de Horváth. Lo que éste dijo respecto al teatro en general es válido para él mismo (Entrevista con Willi Cronauer en Munich, en 1932): "el teatro como forma de arte no puede desaparecer, por la simple razón de que los hombres lo necesitan. Esto, para mí, es un hecho evidente. El teatro inventa para el espectador, y al mismo tiempo permite que viva los productos de esta imaginación" (G. W., I, p. 14).

BIBLIOGRAFÍA

- EMRICH, Wilhelm, "Die Dummheit oder das Gefühl der Unendlichkeit Ödön von Horváths Kritik", en W. Emrich, *Geist und Widergeist*, Frankfurt, 1965.
 HANDKE, Peter, "Horváth ist besser", en *Theater heute*, No. 3, 1968, p. 28.
 HILDEBRANDT, Dieter, *Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, 1975 (=Rowohlts Monographien).
 HORVÁTH, Ödön von, *Gesammelte Werke I a IV*. Ed. por Dieter Hildebrandt, Walter Huder y Traugott Krischke, Frankfurt 1970 a 1971. (Abreviación: G. W.).

- , *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Ed. y epílogo de T. Krischke, Frankfurt, 1977 y 1982.
- , *La presa*. Trad. de Carlos Olmos y Frank Debray. Scrito, S.A., s.f. (México, 1984).
- , *La presa*. Programa del "estreno continental", México, 1984.
- KROETZ, Franz Xaver, "El silencio proletario", en *La cabra*, III época, No. 28-29, enero-febrero 1981, p. 23-24.
- NADOLNY, Sten, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München, 1983.
- NOLTING, Winfried, *Der totale Jargon, Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths*, München, 1976.
- RALL, Marlene, "El discurso repetido", en *Acta poética*, No. 4-5, 1982-1983, pp. 291-325.
- SCHMID, Manfred, "Las imágenes reflejadas de Horváth: anotaciones sobre una dramaturgia del desenmascaramiento", mimeógrafo, 1984.
- SLOTEDIJK, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 tomos, Frankfurt, 1983.
- XIESE, Benno von, "Ödön von Horváth", en B.v. Wiese, ed., *Deutsche Dichter der Moderne*, 3a. ed., Berlin, 1975, pp. 593-622
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt, 1963.

DELICIA EN LA MEDIANÍA

Federico Patón

En España subsiste el credo de que todo tiempo pasado fue mejor. Es un credo tan clavado y remachado como el creer en un Dios Todopoderoso.

F.C. Sáinz de Robles

He aquí que, al leerse las *Cartas marruecas* (1774) de José Cadalso (1741-1782), termina imponiéndose al lector la presencia definitiva y casi constante de Nuño Núñez. Forma, con la maleable personalidad de Gazel y la sabia lejanía de Ben-Beley, el triángulo de personajes que sirve de estructura a la obra. Y como, en tanto que personaje, constituye transparente disfraz tras el cual se oculta Cadalso, representa por lo mismo un interesante material de estudio.

Ahora bien, antes de contestar a la pregunta ¿quién es Nuño Núñez? atendamos a ciertos aspectos marginales de la misma, tocantes al enfoque aplicado en el libro. *Cartas marruecas* tiene lazos de familia con *Los viajes de Gulliver* (1726), de Swift, con las *Cartas persianas* (1721), de Montesquieu, y, a futuro, con *El pobrecito hablador* (1832), de Larra, en su propósito de comentar la situación existente en un país. En distintos niveles de concentración, la sátira transita por las páginas de estas obras. Sucede que en ellas, recurso asaz manido para nuestros días pero efectivo en perspectiva histórica, un personaje totalmente ajeno al ámbito visitado sirve como herramienta de observación y crítica. Al encontrarse en un mundo para él nuevo, este viajero —pues tal suele ser— no sufre el embarazo creado por el hábito, por el roce cotidiano con ciertos modos de vida y ciertas costumbres, y capta los acontecimientos del diario quehacer con ojos de inocencia plena, permitiéndole esto proponer comentarios, prohibidos a quien vive hundido en la rutina por el simple hecho de en ella verse hundido. En este caso, la lejanía permite la claridad. En *Cartas marruecas* Gazel tiene a su cargo ese papel.

Pero pensemos que el observar no basta. Perplejo ante ciertas actitudes, ante ciertas pláticas, ante ciertos obstáculos inexistentes en su lugar de origen, el viajero,

de encontrarse solo, sufriría un doble riesgo: perder tiempo excesivo en buscar razones que le explicaran lo visto o no encontrar dichas razones. En ambos casos, el libro en ciernes carecería de propósito. Un guía viene a resolver el problema.

Este guía precisa cumplir varios requisitos. Uno, ser del país, pues ello lo hace conocedor del mismo y le permite responder sin dilación a las preguntas curiosas del visitante. Dos, pertenecer a una capa social que le dé libre acceso a casi cualquier lugar sobre el cual sea preciso ejercer la crítica. Tres, preparación cultural suficiente para enfrentarse a todo tipo de cuestiones. Cuatro, ingenio y, por lo general, capacidad para la ironía. Cinco, resultante casi lógica de todo lo anterior, ser de mayor edad que el visitante, pues esto permite el libre intercambio maestro-alumno ideal en tales casos. Nuño Núñez llena la parte en *Cartas marruecas*.

Y queda por explicar el tercer ángulo del triángulo que hemos venido describiendo, ángulo no siempre de cuerpo presente en este tipo de literatura. Si el visitante viaja y su guía lo instruye en los porqués del país explorado, un personaje más pudiera hacerse necesario: el guía espiritual receptor de los comentarios epistolares del joven viajero. En *Cartas marruecas* Nuño Núñez comenta a España desde su esencia hispánica; critica porque el país le duele. Ben-Beley comenta a España desde el exterior, desde la posición tranquila de alguien sin intereses emotivos en el país criticado. Así, Nuño Núñez y Ben-Beley —ambos hombres maduros ya— gravitan sobre Gazel y le permiten una doble perspectiva respecto a casi cada uno de los puntos que se comentan. En palabras de John Hughes, “la ‘verdad’ ha de ser transmitida por un ‘hombre de bien’, el cual la comunica a otro no informado, y ha de ser juzgado por un tercero, considerado capaz de averiguar su valer” (p. 31). Con ello el lector gana, pues el juego irónico surgido de las comparaciones hechas entre España y Marruecos enriquece sobremanera la narración, ya que deja clara la intención de crítica ejercida por Cadalso.

Explicada así la estructura de *Cartas marruecas*, es nuestro siguiente paso dedicarnos a la cuestión con que abre este ensayo: ¿Quién es Nuño Núñez? Tres maneras de captarlo tenemos. Una, la directa: lo que el propio personaje dice y su manera de expresarlo. Nos viene este material, ante todo, de lo que escribe, sea su diccionario, sea su historia de España, sean sus cartas. Las otras dos son indirectas, en mayor medida la segunda que la primera. Ésta proviene de las observaciones de Gazel: meros vislumbres de Nuño Núñez según lo entiende la mirada cándida y admirativa del joven moro. Viene la segunda de los comentarios hechos por Ben-Beley, surgidos ocasionalmente de las reacciones producidas en el viejo moro por las cartas del español y en número mayor por las misivas de Gazel. Con ello, la personalidad de Nuño Núñez resulta a la vez bastante clara y de mucha importancia para comprender ciertos aspectos de la España del siglo XVIII.

Comencemos deslindando el personaje a partir de lo obvio: Nuño Núñez no es de la clase baja. Tan no lo es, que sólo circunstancialmente parece recordar la existencia de ese estrato social, pauta ya muy indicadora de cómo piensa este español. Tampoco parece pertenecer a la corte, pues ausente se encuentra en el libro todo indicio al respecto. Dadas sus actividades y la gente a la cual frecuenta, parece lógico tomarlo por un hidalgo. Lo sabemos cristiano y “hombre que ha pasado por

muchas vicisitudes de la suerte, carreras y métodos de vida” (carta 1). No se sabe con certeza cuál haya sido su oficio y, pese a sus afirmaciones de lo contrario, gusta de la tertulia, de los paseos y de los viajes. Lo adivinamos maduro en años: así lo indica su existencia llena de experiencias, el retiro en que dice vivir, la asentada y calmada rutina de sus días y su vista cansada. Pero también lo necesitamos maduro, pues será la sabiduría surgida del mucho haber vivido lo que le permita guiar al joven Gazel. He aquí, pues, cómo Cadalso crea un vehículo de crítica permitiendo el reflejo propio en el Nuño Núñez de sus *Cartas*. Vehículo, que no personaje. Carece Nuño Núñez de la lejanía espiritual necesaria a toda existencia independiente. Carece de ella porque resulta inútil. Voz ha de ser para comentar a España y no hombre que la viva. Encontramos, por ello, congruencia entre el discurso literario empleado en estas *Cartas* y las máscaras usadas para expresarlo.

Es Nuño Núñez un hidalgo acaso cincuentón que vive ya —o parece vivir— sin el apuro de un trabajo rentable. Lleva, si a las *Cartas* nos atenemos, cómoda existencia de persona sin problemas económicos. Vive, si las *Cartas* no mienten, dedicado a las actividades sociales y, oposición inexplicable, “separado del mundo y, según su expresión, encarcelado dentro de sí mismo” (carta 1). Gusta, si a las *Cartas* volvemos, de viajar por su patria, de leer y de escribir. Goza criticando. Hay, en él, la capacidad de emplear la sorna e ironía para expresar sus pensamientos.

Ahora que vamos a penetrar en Nuño Núñez con el propósito de aclarar los límites de su visión crítica, conviene tomar muy en cuenta los elementos que lo han conformado: su origen social y sus constantes y casi nunca detalladas experiencias. Junto a ello, los dos niveles de crítica en él presentes: aquél enfilado abiertamente contra la situación de España y el dedicado a la condición humana como tal. Uno que se diría franco y abundante y otro, el segundo, más bien oculto y escaso. Pasemos a examinarlos por turno.

Si España fue poderosa en el XVI, no lo era ya para el XVII. Anderson nos da las posibles razones de tal caída:

El desplome del poderío español, sobre todo durante la catastrófica generación de 1660 a 1690, es un hecho sin paralelo en la historia europea y no resulta fácil de explicar. Ciertamente, a él contribuyó la agobiante carga militar impuesta por la necesidad de defender las posesiones europeas de España: Nápoles, Sicilia, Milán, Cerdeña, los Países Bajos meridionales, y el Libre Condado de Borgoña. La abrumadora influencia de la Iglesia católica ciertamente era hostil en muchas formas al progreso económico (p. 12).

Y, razones de igual peso, “...la manía de los títulos y las comisiones gubernamentales, que desvió tanta energía y capital hacia usos improductivos y extendió por toda España la mentalidad rentista y la del funcionario, a expensas de la del comerciante, del artesano y del industrial” (p. 12). Quien acuda a las páginas escritas por Sarrailh encontrará expresadas en muchísimo mayor detalle las mismas consideraciones. Así pues, la España que a Nuño Núñez le ha tocado vivir es un país —si nos atenemos a la visión de los críticos y a la de este personaje— en el

colapso total. A lo largo de las *Cartas marruecas* Nuño Núñez nos irá dando su opinión sobre la situación española y, al comentar las razones de dicha situación, entregará la esencia de su carácter como hombre, de su modo de ser.

Cuando se critican las condiciones en que pueda encontrarse cualquier nación, dos soluciones se presentan de modo natural: volverse hacia el pasado o encaminarse hacia el futuro. Habrá quien agregue la posibilidad de nada hacer, de refugiarse en la pasividad. Apliquemos a Nuño Núñez esta vara de medir y examinemos la información obtenida.

Muy a principios ya de las *Cartas marruecas*, en la 3, tenemos nuestro primer material, pues aparece reproducida en ella la historia de España escrita por Nuño Núñez para Gazel. Es de subrayar la manera en que Núñez hace sobresalir el denodado esfuerzo de los españoles por defenderse de todos los invasores que sobre el país cayeron, pues tal enfoque claramente indica cuáles acciones cuentan como mérito para él. Se deja sentir aquí, ya, la inclinación de este hombre por lo castrense; para él, defender la patria, morir por ella, son conductas de orden superior. Junto a esto encontramos la admiración de Nuño Núñez por el ayer. Cree ciegamente en que todo tiempo pasado fue mejor; y razones le da España para pensarlo. Pero recordemos que las mismas razones se le han dado a Jovellanos, con la diferencia de que éste se lanza hacia el futuro e intenta soluciones; tibias, pero soluciones.

Esa admiración de Nuño Núñez por el pasado surge repetidamente en las *Cartas*. No es otra cosa la rabiosa defensa que de Hernán Cortés emprende en los veintiún puntos enumerados en la carta 9, donde surge plena la inclinación de Nuño por los hechos de armas gloriosos, por los hombres de acción valientes, por la capacidad de lucha del español. Compruébase esto en la lista de héroes que propone para componer una historia heroica de España. Dice al respecto en la carta 16:

El mucho número formaba la gran dificultad de la empresa... Entre tantos insignes, si sabe alguna preferencia que no agravie a los que excluye, señalaba como asuntos sobresalientes después de don Pelayo, libertador de su patria, don Ramiro, padre de sus vasallos; Peláez de Correa, azote de los moros; Alonso Pérez de Guzmán, ejemplo de fidelidad; Cid Ruy Díaz, restaurador de Valencia; Fernando III, conquistador de Sevilla; Gonzalo Fernández de Córdoba, vasallo envidiable; Hernán Cortés, héroe mayor que los de la fábula...

Esta enumeración, por sí misma, es índice inequívoco de la mentalidad que guía a Nuño Núñez. Pasemos a la carta 44 y escuchémoslo:

¿Pero quién no se envanece, si se habla del siglo anterior, en que todo español era un soldado respetable? Del siglo en que nuestras armas conquistaban las dos Américas, y las islas de Asia; aterraban a África, e incomodaban a toda Europa con ejércitos pequeños en número, y grandes por su gloria, mantenidos en Italia, Alemania, Francia y Flandes; cubrían los mares con escuadras y armadas de navíos, galeones y galeras.

No cabe duda al respecto, Núñez ama el pasado y, en él, la potencia que como imperio tuvo su patria. Y le duele, precisamente, verla segundona entre las demás naciones de Europa. Cabe completar esta imagen del apego al pasado con una cita más. Dice: "Pero así como el que entre en un hospital de locos se admira del que ve en cada jaula hasta que pasa a otra en que halla otro loco más frenético, así el siglo que ahora vemos merece la primacía hasta que venga otro que lo supere. El inmediato será, sin duda, el superior" (carta 82). Y tenemos, a lo largo del libro, ejemplos frecuentes de esta obsesionada aceptación del pasado, sea en el orden académico, en el económico o en el moral.

He aquí, pues, el primer rasgo distintivo de Nuño Núñez. El más subrayado en él sin la menor duda. Esta entrega incondicionada al pasado parece indicarnos que estamos ante un hombre conservador, para quien ningún aspecto agradable tiene el presente. No cabe sorprenderse cuando su hermana dice de él: "Mi hermano no abandona su humor de misántropo; él siente todavía furiosamente el siglo pasado..." (carta 35). Notemos que en ese pasado Nuño Núñez encuentra hidalguía, bravura, poderío, orden y un sentido de patria, ideas todas de corte castrense, indicadoras de una mentalidad peligrosamente inclinada a mantener pautas poco funcionales ya.

Pero, a la vez, dichas ideas tienen su causa. ¿Por qué desprecia Nuño Núñez a su siglo? Volvamos por el revés todo lo anteriormente escrito y hallaremos las razones que mueven a este hombre. Sabemos ya de su enfoque imperialista respecto al modo de ver la historia. Imperialista puesto que el dominio territorial y marítimo, la imposición de un orden por la fuerza política o militar y el manejo del concepto patria son aspectos clave en su nostalgia por la grandeza perdida. Para Nuño Núñez la integridad moral se encuentra reflejada en el predominio de un país o un hombre sobre los otros países y hombres. Si se pierde la capacidad de acción, se pierde todo.

Escribe Nuño sobre la historia de España. Al comentar la época en que distintas tribus dominaban la península, informa: "Largas revoluciones inútiles de contarse en este paraje trajeron del Norte enjambres de naciones feroces, codiciosas y guerreras, que se establecieron en España; pero con las delicias de este clima tan diferente del que habían dejado, cayeron en tal afeminación y flojedad, que a su tiempo fueron esclavos de otros conquistadores venidos del Mediodía" (carta 3). Llega el momento de mayor grandeza española y nos dice: "[Fernando II] murió dejando a su pueblo extenuado con las guerras, afeminado con el oro y la plata de América, disminuido con la población de un mundo nuevo, disgustado con tantas desgracias, y deseoso de descanso" (carta 3). Y luego, al hablar del español, nos informa:

Son muchos millares de hombres los que se levantan muy tarde, toman chocolate muy caliente, agua muy fría; se visten, salen a la plaza, ajustan un par de pollos, oyen misa, vuelven a la plaza, dan cuatro paseos, se informan en qué estado se hallan los chismes y hablillas del lugar, vuelven a casa, comen muy despacio, duermen la siesta, se levantan, dan un paseo en el campo, vuelven a casa, se refrescan, van a la tertulia, juegan a la malilla, vuelta a casa, rezan el rosario, cenan y se meten en la cama (carta 85).

La perspectiva es clara. Si tomamos en cuenta la vena de estoicismo que el crítico inglés Nigel Glendinning (ver bibliografía) encuentra en Cadalso, comprenderemos que tal filosofía se vea reflejada en Nuño Núñez y conforme su manera de calificar los hechos de países y hombres. En el momento mismo en que cualquier fuerza vital queda presa de la blandura venida de la riqueza, su capacidad de supervivencia termina.

Son éstas —la capacidad de lucha y la incapacidad de acción— etapas sucesivas de un fenómeno histórico que Ben-Beley —hermano espiritual de Núñez— resume en la carta 88: “Un pueblo acostumbrado a delicadas mesas, blandos lechos, ropas finas, modales afeminados, conversaciones amorosas, pasatiempos frívolos, estudios dirigidos a refinar las delicias y lo restante del lujo, no es capaz de oír la voz de los que quieran demostrarle lo próximo de su ruina”. Nuño Núñez quiso ser una de esas voces premonitorias, pero sufre —ironía no contemplada por Cadalso— una incapacidad de acción surgida del desengaño y la decepción, causas que, según creemos, ayudan a explicar su conducta. Por lo pronto, volvamos a la visión que Núñez tiene de la historia: mientras un país es capaz de conquistas y luchas, digno es de encomio; sujeto de críticas se vuelve cuando la molicie penetra en sus hábitos. La carta 7 resulta muy reveladora en este sentido, pues en ella ataca Nuño al “señoritisimo” que parece afectar a España en ese momento de su desarrollo. Es un fenómeno de ningún modo desusado en etapas históricas posteriores. Cuando el padre ha hecho fortuna con base en el esfuerzo propio —no caigamos ahora en juicios de valor moral respecto a los métodos que suelen acompañar a tal esfuerzo—, el hijo lo malgasta en diversiones. Y en ello lo ayuda un cortejo de sirvientes adulesores que de adular viven, como ocurre con el Tío Gregorio en las *Cartas marruecas*.

Así pues, tenemos ya los siguientes puntos aclarados respecto a Nuño Núñez: dice no gustar del presente y, por lo mismo, se vuelve hacia el pasado. Le disgusta el hoy porque no encuentra en él las virtudes de estoicismo y entrega existentes en el ayer. Rechaza la blandura y flojedad de la vida que le es contemporánea y parece aspirar a cierta fuerza física y espiritual vislumbrada en siglos anteriores. Y en la molicie halla la causa de que “España desde el fin de 1600 [sea] como una casa grande que ha sido magnífica y sólida, pero que por el decurso de los siglos va cayendo y cogiendo debajo a los habitantes” (carta 44). Sin duda por ello Hughes encuentra a Núñez muy alejado “del clima intelectual nacionalista, futurista y progresista de los ‘philosophes’ (p.55)”.

Pero todo esto no indica una visión clara de los hechos por parte de Nuño. Se nos han estado entregando consecuencias y algunas causas de ellas. Pasemos al ámbito económico en busca de otras. El “señoritisimo” que arriba se mencionaba indica la presencia de una riqueza fácil. ¿Venida de dónde? América es la respuesta. Basándose en informaciones provenientes de Nuño, Gazel explica cómo “los muchos caudales adquiridos rápidamente en Indias distraen a muchos de cultivar las artes mecánicas en la península y de aumentar su población” (carta 3). Parecemos tener aquí una relación causa-consecuencia bastante aceptable, reforzada por ese rasgo español de “desprecio a la industria” (carta 21) que en sus

compatriotas ve Nuño y confirma Sarrailh con múltiples ejemplos. Será en la carta 51 donde se expresen claramente las soluciones propuestas. Pero éstas surgen de Gazel y tocan a Nuño, quien ninguna ofrece. Digno de atención es que el joven viajero vea en la creación de lujos la respuesta al problema económico español. Dado que España todo necesita importarlo, para satisfacer las necesidades superfluas de su clase acomodada, ¿por qué no fabricarlo en casa y evitar fuga de divisas? Este enfoque clasista existe a todo lo largo del libro.

Ahora bien, Nuño Núñez apunta razones del descalabro económico de España, pero jamás ofrece vías de alivio. Insiste (carta 24) en ver la raíz de este mal en las Indias, lo cual, siendo cierto, resulta muy parcial, pues otros elementos han intervenido en crear la situación existente. A Nuño Núñez le falta una visión clara de los hechos. Carece de una perspectiva adecuada respecto al pasado y respecto al futuro. Lo captamos dueño de un barniz de información, pero ayuno de una preparación adecuada. Peca de criticar en amplitud y no en profundidad. Es un tipo no raro en España, como nos atreveremos a apuntar más adelante.

Contradictorio, Nuño Núñez vive apresado en sus limitaciones. En la carta 85 ataca duramente a quienes llevan existencia de ocio. Pero no toma en cuenta que él mismo, al parecer ya retirado de sus actividades, gusta de pasear por “la calle principal de la corte” (carta 40), hecho un mar de atenciones para los viandantes, pues la “urbanidad... es casi religión en Nuño”. Se dice apartado en sí mismo, pero acude a las tertulias y en ellas introduce a Gazel. Quejas expresa sobre la situación intelectual del país, pero nada publica de lo que lleva escrito. Le ofende la vana existencia de un anciano ochentón, pero olvida que poco parece estar haciendo él mismo. Le duele la inútil matanza del pueblo en las guerras modernas —las antiguas son, para él, otra cosa—, pero niega a ese pueblo el derecho a conocer e instruirse (carta 87). Y a lo largo de las *Cartas marruecas* se presentan en abundancia tales contradicciones.

Mucho del interés que Nuño Núñez presenta surge de tales contradicciones, puesto que España misma era en el XVIII país lleno de ellas. Sociedad de embrionaria clase media, la española parece vivir de su pasado y desinteresarse del futuro, al igual que Nuño Núñez. Parece deleitarse en olvidar su situación dedicándose a diversiones banales. No piensa. Nuño sí, pero desde una perspectiva sumamente estrecha. Para él, el mundo existe en razón de la clase aristocrática o hidalga y su visión sigue un camino único. Mira en derredor desde una pequeña loma y toma por general el trozo de paisaje que tal asomo de altura permite. España y Nuño vegetan en el conservadurismo.

Nuño Núñez habla mucho de patria, pero sin definirnos nunca lo que por tal término entiende. A partir de una abstracción —patria— se lanza a una serie de críticas. Y esa conducta siempre ha sido base de posiciones sin solidez ideológica. Pensemos también que para Nuño no existe el pueblo como fuerza de sostén. Sabe de él, pero de un modo desinteresado. El pueblo asoma aquí y allá (cartas 7, 14, 64, 87), generalmente descrito de un modo negativo y sin que se lo comprenda en su situación. Es la de Nuño Núñez una actitud aristocratizante. Representa, cabalmente, la vida pasiva de un personaje de la clase acomodada, cuya diversión

principal consiste en criticar, pero sin darle a su crítica un sólido basamento político, social e histórico. Nuño Nuñez es, en mucho, la crítica por la crítica. Al ejercer tal pasatiempo de espaldas al futuro, desde una posición casi hueca de sostenes filosóficos y perpetua contradicción entre lo que se dice y lo que se hace, el personaje se nos entrega como un ser hundido en la inmovilidad. Disimula con la crítica la falta de aliento. Es un poco el batueco de Larra; es un poco ese “hombre del casino provinciano” de Machado y es, un poco, el español del XX que en el café grita sus inconformidades. Una España parece repetir, en estos hombres, su camino.

Dijimos en el párrafo anterior “casi hueca de sostenes filosóficos”. Viene el casi en razón de cierta perspectiva, acaso de mayor profundidad, que parece servir a Nuño Núñez como fundamento de su posición ante el hombre. Se trata del aspecto general que comentábamos al principio de este ensayo.

Prestemos oído a Nuño Núñez. Escribe a Ben-Beley: “Dichoso tú, que separado del bullicio del mundo empleas tu tiempo en inocentes ocupaciones, y no tienes que sufrir tanto delirio, vicio y flaqueza como abunda entre los hombres sin que apenas pueda el sabio distinguir cuál es vicio y cuál es virtud entre los varios móviles que lo agitan” (carta 21). Confirma a Gazel en su idea de que “...la naturaleza del hombre está corrompida; y para valerme de tu propia expresión, suele viciar hasta las virtudes mismas” (carta 44) y añade: “Créeme, Gazel: la miseria humana se proporciona a la edad de los hombres; va mudando de especie conforme el cuerpo va pasando por edades; pero el hombre es misero desde la cuna al sepulcro” (carta 53). Ante una concurrencia dice: “Esto prueba lo que mucho tiempo se ha demostrado, a saber: que los hombres corrompen todo lo bueno” (carta 80). Si partimos de estas citas, obligatorio será ver en Nuño Núñez a un escéptico, a un amargado respecto a las posibilidades de bien en el hombre.

¿Podría deducirse de esto la consecuencia existente entre la opinión que Nuño tiene sobre la condición humana y sus críticas a la España del XVIII? Definitivamente no. ¿Qué objeto habría en tales críticas si el ser humano fuera malo por naturaleza? Justo sería achacarlo todo a la esencia del hombre y los comentarios que Nuño Núñez hace a lo largo de las *Cartas* estarían de más. Por otro lado, ¿cómo concertar esa imagen pesimista con las glorias cantadas por el propio Nuño respecto a ciertos conquistadores, guerreros y gobernantes? La contradicción vuelve a asomar la cabeza y casi queda como razón final de la conducta mostrada por Nuño.

Pero Nuño es honesto. No es la suya pose para el mundo externo, sino hábito creado por la sociedad que lo rodea y el carácter heredado. En mucho, insistimos, Nuño es la España del XVIII, consciente en sus mejores momentos de las deficiencias que la anulan y crítica de tales deficiencias, pero dada a la vez a diversiones vanas y a goces superficiales. Nuño Núñez vive en la pasividad surgida de sus contradicciones y de su carencia de una ideología rectora, capaz de darle el sistema feliz para ir venciendo sus debilidades. Sin saberlo, se revuelve en el enojo de su propia ineficiencia, que en Nuño Núñez se expresa en el criticarlo todo, en el criticar como ocupación, en el criticar como disfraz de la inmovilidad.

Tomamos, pues, a Nuño Núñez por espejo de su época y en él vemos reflejada la conciencia de una clase inconsciente, cuyo futuro comenzaba a tambalearse ante el surgimiento —tardío en España— de una clase media pujante y activa. Nuño Núñez, marginado por voluntad propia del transcurrir histórico, se adivina marginado, a futuro, de todo transcurrir vital. El desarrollo económico-social de un país no tiene lugar para quien hace razón de vida del apartamiento vacío. Esta debilidad interna vuelve a Nuño Núñez el hombre que es: un ser cuya marginalidad presente busca coraza en las glorias guerreras del pasado. Estamos ante la nostalgia como excusa.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, M.S. *La Europa del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- AZORÍN. "Los ideales de antaño", en *Buscapiés*. Tomo I de *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1975.
- . "El siglo XVIII", en *El alma castellana*. Tomo I de *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1975.
- . "Cadalso", en *Lecturas españolas*. Tomo I de *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1975.
- CADALSO, José, *Cartas marruecas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- GLENDINNING, O.N.V. *El siglo XVIII*. Tomo 4 de *Historia de la literatura española*. Barcelona, Ariel, 1973.
- HUGHES, John. *José Cadalso y las "Cartas marruecas"*. Madrid, Tecnos, 1969.
- SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

SECUENCIA Y TEMPORALIDAD EN “DESHORAS” DE JULIO CORTÁZAR

Marisa Abdala

Julio Cortázar es uno de los escritores latinoamericanos que, junto con Carpentier, Fuentes y Vargas Llosa, han rechazado la narración lineal característica del siglo XIX en favor de narraciones cuya estructura refleje mejor la concurrencia de distintos planos espacio-temporales. En algunas de sus novelas, como en *Rayuela*, Cortázar destruye la secuencia utilizando la yuxtaposición y el *collage*. Con frecuencia se mezclan diferentes planos, como en su cuento “Continuidad de los parques”, en donde aparece un personaje lector de una novela que, a medida que la narración avanza, se transforma en el personaje central de la misma novela que lee; relación que a la vez nos involucra a nosotros como lectores-personajes del cuento que leemos. En Cortázar, el tema del escritor frente a su obra o el narrador frente al texto es un tema recurrente. En el *Libro de Manuel* “el que te dije” es el personaje que, además de ser el *alter ego* de varios de los personajes en la novela, encarna las preocupaciones del escritor ante el acto de narrar. Es así como el *Libro de Manuel* pasa a ser una novela que se concentra en la preocupación del escritor por conciliar la literatura y la política dentro de la narración. Paralelamente a la narración de la historia, tenemos la conciencia del narrador dejando entrever el proceso mismo de estructuración de la novela. “Deshoras” es un ejemplo reciente de este procedimiento narrativo en Cortázar.

En “Deshoras” la narración oscila entre dos niveles: el del relato y el de la narración. El narrador en “Deshoras”, como el Marcel de Proust, se remonta a sus años de adolescencia para relatarnos una etapa de su vida en la que Sara, la hermana de Doro, es el eje conductor del relato. Por un lado, la narración se estructura a partir de la evocación de este tiempo pasado y por otro, a partir de la interacción de dos líneas espacio-temporales: la del narrador frente al acto de narrar, la del narrador frente a su relato. A continuación veremos de qué forma se conjugan estos dos niveles: el del relato y el de la narración.

Emplearemos el método de análisis descrito por Gérard Genette en *Narrative Discourse*. Nos referiremos especialmente a las categorías de *orden y frecuencia*, ya

que éstas serán de gran utilidad para ver ciertos aspectos relacionados con el manejo del tiempo y la mezcla de diferentes líneas espacio-temporales dentro de la narración. La categoría de orden determina las figuras temporales que se crean a partir de la no-coincidencia entre la secuencia diegética¹ y la secuencia narrativa. A estas figuras Genette las llama anacronías y las divide en analepsias, prolepsias y silepsias.² La frecuencia establece las relaciones de coincidencia entre el número de veces que se narra un suceso y el número de veces que sucede en la historia. A estas figuras Genette las llama "narración iterativa", "narración singulativa" y "narración repetitiva".³ La teoría de la narración de Genette es compleja y sofisticada en su terminología. Sin embargo, es de gran utilidad cuando la complejidad de la estructura narrativa, como en el caso de Cortázar, requiere de un marco referencial que la cubra. La utilización de una teoría tan elaborada en la interpretación de la obra conlleva el riesgo de que se subordine la obra a la teoría en lugar de que ésta se utilice para iluminar a la primera. Por ello he elegido sólo aquellos aspectos que considero de más relevancia en el análisis de la estructura narrativa en "Deshoras".

"Deshoras" comienza con el narrador haciendo referencia a su posición como narrador y a las razones que lo llevan a escribir sus recuerdos de la infancia. Ya desde este momento la narración se plantea como el medio para reflejar la existencia simultánea de diferentes tiempos y espacios en la memoria del que narra: "...me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera..."⁴ El tipo de narración autobiográfica que Cortázar emplea en "Deshoras", a diferencia de las narraciones autobiográficas en primera persona, nos indica el momento preciso de transición entre el yo que narra y el yo narrado. Cuando la narración deja a un lado la reflexión sobre el acto de narrar y pasa al relato de aquellos días que inevitablemente surgen en la memoria junto con el recuerdo de Doro y Sara, el narrador deja de referirse a él mismo en primera persona para narrarse en el pasado utilizando la tercera persona. Este cambio de primera a tercera persona crea un efecto que disloca al narrador de su yo narrado; efecto que, como veremos más adelante, se disuelve a medida que avanza la narración. Genette nos dice cuando se refiere al código de focalización en las narraciones autobiográficas: "...the autobiographical type of narrator... is ---by the very fact of his oneness with the hero--- more naturally authorized to speak in his own name than is the narrator of the third

¹ Aquí utilizo el término diegético en sentido genettiano para definir el universo espacio-temporal creado por el relato.

² Analepsia: cuando se narra después lo que sucedió antes. Prolepsia: cuando se narra antes lo que sucede después. Silepsia: agrupamientos no cronológicos como los espaciales o temáticos.

³ Narración singulativa: cuando se narra una vez lo que sucede una vez. Narración repetitiva: cuando se narra *n* veces lo que pasa una vez. Narración iterativa: cuando se narra una vez lo que sucede *n* veces.

⁴ Julio Cortázar, "Deshoras", en *Deshoras*, México, Nueva Imagen, 1983, p. 101. Las referencias posteriores a esta obra aparecen entre paréntesis en el texto.

Tomaremos como tiempo central de la narración el tiempo con el que ésta inicia: el narrador preguntándose sobre las razones que lo llevan a escribir sus recuerdos. Poco después de iniciarse el relato se da la analepsia que nos remonta a aquellos person narrative".⁵ Genette expone las constantes transgresiones al código de focalización en la *Recherche*, precisamente por la dificultad que surge al tratar de distinguir entre narrador y héroe en una narración autobiográfica en primera persona. En "Deshoras" la focalización también es variable, pero a diferencia de la *Recherche*, en donde el cambio de focalización no es tan obvio, el cambio de primera a tercera persona nos indica el momento preciso en que se pasa de la conciencia del narrador a la conciencia del personaje.

días en Bánfield, con Doro y Sara, para continuar con el traslado de Aníbal a Buenos Aires; se acerca, a medida que la narración avanza, al momento inicial del relato. Pero en este fluir del presente al pasado de pronto interviene la fantasía del narrador: su encuentro con Sara en Buenos Aires, sus conversaciones, la posibilidad de vivir ese amor idealizado. La analepsia se traslapa de esta forma con el presente del narrador. El relato, hasta el momento en que el narrador recuerda un sueño reciente con Sara, es una evocación, un hurgar en la memoria de aquellos días. Pero a partir del momento en que recuerda el sueño, el relato continúa con su fantasía. La narración no da señal alguna de este paso de la memoria hacia la fantasía sino hasta el final, cuando el acto narrativo, como al inicio de la narración, vuelve a ser acción:

Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día... pero entonces me había acordado del sueño de la noche anterior... y no había podido quedarme en este presente en el que una vez más saldría por la tarde del estudio y me iría a beber una cerveza al café de la esquina, las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara (p. 117).

No es sino hasta este momento, en el que la narración vuelve sobre el acto narrativo, cuando descubrimos que el encuentro con Sara no forma parte del recuerdo como el resto del relato, sino que ha sido inventado por el narrador. El narrador dice que las palabras "habían corrido cabalgando la realidad" hasta el momento en que el relato empieza a hacerse cotidiano, sin recuerdos ni sueños. La fantasía del reencuentro con Sara es un escape de esta cotidianidad, un deseo de prolongar, a través de las palabras, esos momentos que aparecen cargados de una vitalidad ahora inexistente.

La analepsia que da lugar al relato de aquellos años en Bánfield, pasando por Buenos Aires y por la fantasía del reencuentro con Sara, concluye después del momento en que la narración se interrumpe para dar lugar a esta figura de orden.⁶

⁵ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, New York, Cornell University Press, 1981, p. 198.

⁶ A este tipo de analepsias Genette las llama "analepsias mixtas": aquéllas cuyo alcance abarca un período que empieza antes de la línea central del relato (tiempo de la narración) y termina después.

El tiempo de la narración, anterior a la anacronía, Genette lo llama el “presente” de la narración. La analepsia empieza con el relato de Aníbal y Doro en Bánfield y narra lo que va sucediendo hacia el “presente” de la narración. Sólo que antes de llegar a este “presente”, cuando aún falta un lapso de tiempo por narrar, la fantasía del narrador sustituye el relato cotidiano de las jornadas en la escuela de ingeniería. La analepsia avanza de un tiempo rememorado hacia un tiempo inventado. La fantasía en realidad sustituye a una elipsis, es decir, la omisión de una parte del relato. Una vez que el narrador vuelve sobre sus palabras, para hacernos partícipes del engaño, nos narra, a través de una analepsia completiva, la sección del tiempo que había omitido. Esta segunda analepsia se nos da en forma de resumen y aunque aún queda una parte sin narrar, es fácil suponer que por fin el narrador se casó con Felisa, terminó sus estudios y tuvo dos hijos.

Dentro de esta gran analepsia del pasado rememorado surgen una serie de subestructuras que se constituyen a partir de las relaciones de frecuencia entre la narración y la diégesis y que contribuyen a definir la temporalidad de la narración. La analepsia que discutimos en las páginas anteriores se construye a partir de una serie de relatos que funcionan como piezas de un rompecabezas en la memoria del narrador. Las primeras series o secciones del relato, como las tres primeras secciones de la *Recherche*, son esencialmente iterativas. A medida que la narración avanza, que se acerca al “presente” de la narración, las escenas singulativas empiezan a multiplicarse hasta llegar a transformarse en narración singulativa con la fantasía del encuentro con Sara. Más adelante veremos cómo una serie iterativa puede contener escenas singulativas o a la inversa, cómo una narración singulativa puede generar la narración en el iterativo.

Aunque el relato que se encierra dentro de esta analepsia sigue una cronología externa que describe los años en Bánfield y después el traslado a Buenos Aires, los agrupamientos de las series que forman el relato son silépticos ya que no siguen un orden cronológico riguroso, sino que están agrupados con base en ordenamientos espaciales, temporales o temáticos. El paso de una sección a otra aparece indicado en el texto por medio de los espacios en blanco entre una y otra. Empezaremos por ver las primeras dos series que integran el relato. En las dos el ordenamiento es temático: la primera es la descripción de Bánfield, la segunda gira en torno a la presencia de Sara en el mundo de Aníbal. Ambas secciones están narradas en el iterativo que, al igual que en francés, se caracteriza por el uso del pasado imperfecto. La primera de estas series empieza con la descripción de Bánfield. Aun cuando Bánfield, a diferencia del resto del relato, ha permanecido en el tiempo, el uso del imperfecto crea la sensación de que las calles y casas de Bánfield sólo existen en la conciencia del narrador con relación a esta etapa de su vida. La descripción de los faroles, las calles, el verano en Bánfield, es la descripción de Doro y Aníbal recorriendo esas calles, mirando los insectos dar vuelta en torno a los faroles, disfrutando de la libertad y el olor del verano en Bánfield. En la segunda serie iterativa, separada de la anterior por un espacio en blanco en el texto, el relato gira en torno a las imágenes que el narrador conserva de Sara: “A las cinco los llamaba para darles café con leche y bizcochos...” (p. 103).

Dentro de estas series iterativas hay subseries. Por ejemplo, en la primera sección —Bánfield— tenemos la subserie "veranos" y al final de la segunda sección la subserie "inviernos". Dentro de estas subseries el iterativo aparece indicado por una sucesión de sustantivos e infinitivos y no como en el resto de la serie a través del uso del imperfecto:

Y el verano, siempre, el verano de las vacaciones, la libertad de los juegos, el tiempo solamente de ellos, para ellos, sin horario ni campana para entrar a clase, el olor del verano en el aire caliente... (pp. 102-103).

O la subserie "inviernos":

... de los inviernos no tenía casi recuerdos, su casa se volvía un encierro gris y neblinoso donde sólo los libros contaban, la familia en sus cosas y las cosas fijadas en sus huecos, las gallinas que él tenía que cuidar, las enfermedades con largas dietas y té y solamente a veces Doro... (p. 104).

Se acelera el ritmo de la narración y se crea la sensación de que las imágenes se agolpan en la memoria del narrador a una velocidad que el lenguaje no puede captar.

La siguiente sección gira en torno a un hecho singulativo: "la bronquitis de Anibal" tratado en forma iterativa. Aunque el episodio "bronquitis" es un hecho aislado, el uso del imperfecto indica que los hechos que se narran se repitieron varias veces en el transcurso de la enfermedad: Doro venía a visitar y preguntaba por Sara. Dentro de la serie bronquitis aparecen otras escenas singulativas como la descripción que empieza: "Antes de dormirse esa noche, Anibal sintió que algo le subía a los ojos, que la almohada se le volvía Sara..." (p. 104). Esta escena no sólo describe un hecho aislado en el pasado, sino que también ejerce una función ilustrativa del iterativo, puesto que marca el inicio de una serie de noches en que Anibal experimentaba la misma sensación. Más adelante, el relato de las noches antes de acostarse aparece narrado de nuevo en el iterativo, utilizando el "imperfecto" y no el "perfecto" como en esta primera escena singulativa. En la siguiente serie iterativa, cuyos límites diacrónicos los señala la determinación externa:⁷ "Era de nuevo el verano...", encontramos de nuevo la narración de las noches de Anibal antes de acostarse: "Pero de noche era triste y a la vez tan hermoso... y el llanto volvía como un deseo de entrega, de ser Doro en las manos de Sara, de que el pelo de Sara le rozara la frente y su voz le dijera buenas noches, que Sara le subiera la sábana antes de irse" (p. 105). La narración repetitiva de la fantasía de Anibal enfatiza el elemento obsesivo de su sentimiento por Sara. Sara había llegado a ocupar sus pensamientos, sus sueños, incluso sus conversaciones con Doro estaban cargadas de ella.

⁷ Determinación externa es la información que define los límites diacrónicos de una serie. Por ejemplo: Empezaba el verano.

La siguiente sección del relato, "El día del zanjón", es también una escena singulativa. La narración está en perfecto, pero al igual que en la serie "bronquitis", el relato de este suceso se abre para dar cabida a la narración iterativa: "Les gustaba sentarse al borde y fumar los cigarrillos que Doro hacía con chala de maíz..." (p. 107). Esta sección incluye la narración de otra escena singulativa: un buen día Doro y Anibal resbalan en la zanja. Sara, al verlos, los manda a ducharse. Poco después entra al baño para ayudarlos a asearse y los ve desnudos, hecho que pone fin a las fantasías de Anibal con Sara. Más adelante esta escena se narra otra vez en el supuesto diálogo entre ellos, años después, en Buenos Aires. Durante este diálogo imaginado que Anibal tiene con Sara, lo ya narrado se retoma para aparecer ahora en boca del personaje: "... me enamoré tanto de vos, me enamoré tanto y no te lo podía decir, vos venías de noche y me cuidabas..." (p. 115). Ahora el personaje dice todo lo que hubiera querido decir en aquel entonces, actúa lo que hubiera deseado actuar. La conversación entre los dos es apresurada, sin pausas, como queriendo terminar cuanto antes con aquel pasado que se interpone entre los dos y una forma de hacerlo es la vuelta al pasado con las palabras. Así al final de la conversación, cuando todo está dicho, ya no hay nada que le impida al narrador vivir la experiencia de un encuentro que de hecho nunca ocurre. La narración vuelve entonces al presente y el narrador, frente al escritorio y con el vaso vacío, nos explica por qué mintió, por qué en determinado momento las palabras se alejaron del relato y se perdieron en la fantasía. Él hubiera querido seguir, pero cuando la narración se acerca al presente utilitario opta por mentir, ya que de esta forma "las palabras habían vuelto a llenarse de vida" (p. 117). La narración responde de esta forma a las dudas que al inicio se plantea el narrador sobre las razones que lo llevan a escribir esos recuerdos de la infancia: "...me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera..." (p. 101). Ahora sabemos que así es; que sí hay una tendencia por parte del narrador a utilizar las palabras para fijar las cosas a su manera. Como si las palabras tuvieran la posibilidad mágica de transformar la realidad pasada y hacerla más presente: "...la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, ...irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas y caricias..." (p. 117). Sabemos con el narrador que no es así. Sin embargo, también sabemos que el narrador volverá a las palabras para fijar las cosas a su manera; aun cuando a veces mientan y sólo mientras la "realidad presente" pueda ser interrumpida para dar lugar al recuerdo y la fantasía. El uso del imperfecto al principio del cuento: "...me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos..." (p. 101), implica que como éste, ha habido otros relatos y probablemente seguirá habiéndolos a pesar de las limitaciones impuestas por la realidad misma.

Hemos visto, a través del análisis de las figuras de orden y frecuencia entre tiempo narrado y tiempo de la narración, cómo Cortázar construye una narración que llega a reflejar con bastante precisión la coexistencia en la conciencia del narrador de diferentes planos espacio-temporales: el recuerdo, la fantasía, el

presente experimental. "Deshoras", como lo indica el título, es una narración que intenta reproducir fuera del tiempo lo ya vivido. El pasado se hace más presente, incluso se transforma a través de las palabras. La estructura narrativa y la convergencia de diferentes planos en la conciencia del narrador son una forma de responder a la pregunta que se hace éste al inicio. Sabemos, con el narrador, que la escritura es una forma de seguir creyendo que es posible cumplir con el deseo en lo imaginario y lograr esa tan deseada contigüidad entre el recuerdo, la fantasía y el presente experimental, aunque sólo sea por unos instantes.

LA CULTURA DEL BARROCO EN ITALIA

Annunziata Rossi

Hoy en día hacemos un uso excesivo de la palabra barroco. Hace unos años, en el nivel de la cultura especializada, se veía lo barroco en todas las etapas de la historia, hasta convertirlo en una especie de epifenómeno, una dimensión espiritual del hombre, tipo el “eón” de Eugenio d’Ors. Hoy ocurre algo parecido en el nivel de divulgación: ambientación, objetos, personas, lenguaje, peinados, muebles, etcétera. Todo es barroco.

Pero este uso excesivo y no apropiado puede denotar un interés auténtico por un problema que no se difunde porque sí. El barroco ha sido el momento inicial de la cultura moderna que nos concierne de cerca y al que quizá todavía pertenecemos o con el cual tenemos afinidades.

Umberto Eco, en su *Obra abierta*, ve el inicio de la cultura actual en la época barroca; es decir, cuando el artista empieza a ofrecer, aún sin percatarse de ello, un mensaje que no está concluido, definido, en una palabra inacabado, y que el fruidor tiene que interpretar o más bien reinventar. Se instaura así una dialéctica nueva entre obra e intérprete. Y, refiriéndose a la arquitectura (que casi siempre precede y anticipa los movimientos culturales), Eco hace su buena comparación entre el espacio de la arquitectura renacentista, estática, hacia un eje central, hecha para ser fruida desde un punto de vista privilegiado, y el espacio barroco, espacio en expansión, en *movimiento* (palabra clave en la literatura crítica barroca), que es un estímulo a la vivacidad de la imaginación y tiende a promover “en el intérprete actos de libertad consciente”.

Eco no es el único en advertir en la espiritualidad barroca la primera manifestación de la sensibilidad moderna. Esa misma convicción sustenta Gillo Dorfles, pero con más cautela o, para utilizar un término barroco, con prudencia. Dorfles habla de un neobarroco arquitectónico, fundando su argumentación sobre la base sólida de un cotejo entre edificios del barroco histórico (Bernini o Borromini) y edificios modernos, de un Alvar Aalto, de un Gaudí, de un Steiner, etcétera. Y el paralelismo es sorprendente hasta para un profano. No sólo los elementos parciales y decorativos sino también la concepción espacial unitaria remiten de

manera clara a la arquitectura barroca. Nuestro tiempo sería, comenta Dorfles, la extrema prolongación o ramificación del barroco, una derivación no sólo formal sino espiritual de la influencia de aquella época.

No termina aquí la comparación dorfliana. Según él, estamos viviendo el mismo contraste entre individuo y sociedad, entre vida privada y vida pública, entre dato existencial y dato histórico. En la edad barroca han empezado los conflictos sociales que hoy nos atañen y que constituyen el meollo de nuestra concepción del mundo, el principio ético que contraponen al individuo, con sus aspiraciones, debilidades y pasiones, a nuestra sociedad. El español José Antonio Maravall, en un estudio más actual que el de Dorfles, también ve en la cultura de nuestro tiempo una continuación de la cultura de masas dirigida y conservadora del siglo XVII y que compara con el kitsch. Aún más, según Maravall, el barroco anticipa en cierto sentido la primera concepción del behaviorismo en cuanto trata de alcanzar la posesión de una técnica del manejo de la conducta, fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven. Además, Maravall se apoya en una serie de citas de los tratadistas y moralistas de la época, como por ejemplo La Rochefoucauld: el hombre cree conducirse a sí mismo cuando en realidad es conducido.

El "Seicento" es el siglo barroco por excelencia. A finales del mismo inicia la fase de rechazo crítico del barroco que se aplaca con una obra fundamental de Wolfflin: *Renacimiento y barroco*, publicada en 1888, a casi un siglo de eso. Desde entonces los estudios han venido intensificándose y contamos con una cantidad de interpretaciones y teorías, unas extravagantes, como las que sustenta Ortega y Gasset, quien llamó al barroco una "pintura a distancia", "en la que el orgulloso desdén innato en el carácter español" pretende ver tan sólo lo esencial del objeto en que pone la vista, mientras que lo accidental se percibe sin contornos, desdeñosamente, con el "rabillo del ojo". Esta pintura a distancia hecha para la "mirada española" debería de convencernos de que el barroco es español. Esto no es una argumentación seria, aunque no queremos negar que el barroco español pueda ser la "fermentación activa de disposiciones nativas".

Regresando a Wolfflin, éste vio en el barroco la desviación más radical que haya conocido la historia del arte. El historiador alemán introdujo un nuevo concepto del barroco, no como decadencia sino como arte nuevo, como devenir de formas. Pone el barroco en el mismo plano de valor que el clasicismo, como categoría histórica absoluta. El barroco sería la antítesis del Renacimiento, que en él se disuelve. El paso de la severidad del "Cinquecento" a la libertad, a lo pintoresco, al vibrante movimiento del barroco acontece por una lenta mudación y variaciones imperceptibles, hasta llegar a lo macizo, voluminoso, pintoresco, sublime del barroco; como una imagen musical, precisa Wolfflin, que con un *crescendo* llega a un *fortissimo*. Y aquí interviene la música que se manifiesta con formas nuevas en el siglo XVI y XVII (Palestrina, Lasso, Monteverdi, la música polifónica y los nuevos instrumentos musicales que hacen su aparición en Cremona: los violines). Es Nietzsche quien subraya la musicalidad del barroco, hasta preguntarse si acaso la música no es el barroco. Y a propósito del filósofo alemán, hay que subrayar que la

antítesis clásico-barroco de Wolfflin se basa en la dicotomía nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco y que en esta línea está también la teoría del barroco con dimensión espiritual eterna de Eugenio d'Ors.

La teoría de Wolfflin es muy conocida para detenernos en ella. Él señala cinco categorías o cinco símbolos de la pura visibilidad, que indican el paso de una concepción más estricta a una libre en donde convergen todas las artes, y la música y el teatro triunfan.

La tesis de Wolfflin, de la disolución del Renacimiento en el Barroco, es ya un punto firme de la crítica por su mérito, y asoma en un crítico reciente, el francés Jean Rousset, que la expresa con una imagen bellísima: "¿Qué es una fachada barroca? Es una arquitectura del Renacimiento reflejada en el agua, más aún, su imagen en un agua inquieta". La definición parecería "ingeniosa" si no se adecuara con gran sensibilidad a una época que está dominada por la inconstancia psicológica, por el movimiento, por el gusto de la metamorfosis, de la decoración ficticia, del *trompe-l'oeil*, del mundo enmascarado o simulando lo que no es, de la locura que sola puede llegar a decir la verdad, del mundo al revés como mundo de imposibilidades vueltas ya posibles a través del juego y de la imaginación, etcétera.

Los estudiosos que siguen a Wolfflin, a pesar de los diferentes enfoques, coinciden en que cuatro son las condiciones para que haya barroco. Las precisa Hatzfeld y las sitúa en los países de la Europa latina, de donde el barroco se propaga a todo Occidente: 1) La existencia de un Renacimiento desarrollado. 2) La ausencia de una Reforma prosaica e iconoclasta. 3) Contrarreforma dominante en todos los terrenos. 4) Un arte y una literatura que se hallaran en el mismo nivel de perfección.

Otro punto de coincidencia: cada barroco nacional es un fenómeno inscrito en la categoría de la cultura barroca con una estructura básica común que abarca toda la cultura occidental. Por lo tanto, su estudio tiene que ser comparativo, en el contexto occidental.

En cuanto a la literatura crítica sobre la cultura barroca italiana, en ella también encontramos dos grandes vertientes: una de persistente rechazo, otra de revalorización. Los más ilustres representantes de la primera son Francesco De Sanctis y Benedetto Croce. El primero rechazó al "Seicento" con la misma intransigencia y por las mismas razones políticas y morales por las que rechazó al "Cinquecento", el siglo del Renacimiento. Para él el barroco fue una edad de espíritus débiles y vacíos, que determinó ruina y muerte para Italia, cuya decadencia política, moral y civil coincide con la pérdida de su libertad y su caída bajo el dominio de Francia y, sobre todo, de España, que contendían en suelo italiano por el predominio europeo. Esta visión apocalíptica concuerda con el romanticismo desanctisiano y responde a la situación objetiva que Italia vivió.

Benedetto Croce, más sereno por estar ya alejado del clima apasionado de la Independencia, del *Risorgimento* italiano, ve en el barroco una variedad de lo feo, una perversión del gusto, el producto de almas vacías. La característica del barroco consistiría en substituir la verdad poética y el encanto que de ella emana con el efecto, lo inesperado, lo que excita, que despierta curiosidad, que asombra

mediante la forma particular de goce que procura. Sería pues el barroco una expresión de no-arte. Es claro que Croce reacciona de manera inmediata ante los aspectos deletéreos negativos del barroco (y que cualquier etapa cultural, la más esplendorosa, presenta), sin detenerse en la esencia del barroco, que rechaza sin más.

Los críticos posteriores a Croce lo cuestionan. Luciano Anceschi (y con él coincide Calcaterra) sostiene, con toda la razón, que una literatura del vacío y de la nada no es una literatura vacía y nada: al contrario, es producto de una angustia del hombre. “Ante los grandes cambios de la época el hombre se convence de que el pensamiento es un mero orden de metáforas y el barroco la expresión estilística de quien ve toda la vida del espíritu, desde la empiria sensorial hasta la especulación metafísica, como reflejada en una inmensa e inagotable metáfora, formada a su vez por miríadas de inagotables metáforas” (C. Calcaterra). Entre los italianos, Mario Praz es el que sustenta una posición muy original e interesante: la esencia del barroco consistiría en la actitud simbólica, en el culto de la metáfora preparado por los humanistas, en la perspectiva ilusoria de la arquitectura (que considera paralela a la metáfora literaria) y a la tendencia epigramática debida la revalorización de la mitología griega. Praz enumera una multitud de elementos decididamente barrocos, procedentes de la antigüedad y del humanismo que si bien produjeron una cierta complejidad relacionada con los problemas del tiempo, no tienen nada que ver con la Contrarreforma, ni siquiera con la religión, pero que son ciertamente mediterráneas. (Marcial, según Gracián, fue primogénito de la agudeza.)

El Barroco nace en Italia antes del “Seicento”, y su epicentro es Roma. Ciudad barroca en su unidad, no sólo por el barroco histórico que en ella surge, sino porque el mismo tiempo se encargó de hacer de esa “ciudad de memoria y de ruinas” una ciudad barroca. Hasta el Coliseo, “ese enorme tambor con órbitas sin ojos”, como lo llama Ungaretti, es barroco. Es Miguel Ángel el que da a Roma su unidad barroca. Con él se rompen las estructuras clásicas y empieza la tensión barroca, la convulsión de las líneas, el movimiento desahogado que es su signo, la aglomeración de figuras, de objetos en movimiento, lo “relleno” que esconde la obsesión, el miedo del vacío, el *horror vacui*. Lo no acabado, lo ilimitado, está en directa relación con la inquietud religiosa, con la sed de infinito, con el misterio de la gracia que atormenta al reformista Miguel Ángel y a sus contemporáneos. La problemática relación entre hombre y Dios (presente en el Juicio Universal de la Capilla Sixtina), el anhelo de una idea inalcanzable, el misterio de la muerte —en una palabra la visión trágica que, según Goldmann, lo acomuna a Racine, Pascal y Kant— no pueden conciliarse con la medida renacentista.

En el campo literario, el iniciador del barroco es Torquato Tasso, el poeta de la transición al barroco, así como Miguel Ángel lo es del figurativo. Tasso, quien había recibido la influencia española, la restituye, dice Praz, multiplicada. Su obra influye no sólo en la presente como protagonista en obras europeas de Goethe, de Byron, etcétera. Es una especie de precursor del héroe romántico, y el más citado en la narrativa romántica: novela gótica, Pushkin, etcétera. El “melancólico” Tasso, el

"impresionable" Tasso perseguido por la suerte y los poderosos, víctima de la Contrarreforma, de la tiranía de la corte, del fanático aristotelismo italiano, este Tasso puede simbolizar o prefigurar el drama del "Seicento": persecución, prisión y locura. "Contra la engañosa vida de las cortes", Tasso busca la evasión aunque sea en un espacio imaginario, a la inocente vida pastoral. El episodio de Erminia entre los pastores (*Gerusalemme Liberata*), la huida de las "cortes inicuas", se vuelven tema dominante en la literatura europea, que podemos encontrar hasta en el Shakespeare de *Como gustéis* o *La tempestad*.

Sus poemas contienen ya los motivos tópicos del barroco: metamorfosis, encantamiento de la naturaleza (el palacio encantado de Arminia en *Gerusalemme*), el motivo del amor trágico y heroico, la elegía de amor y muerte, el motivo del artificio superior a la belleza natural. Él hace de los tropos el mismo uso sobreabundante que hará de ellos el barroco: metáforas, antítesis, asonancias, etcétera. En fin, Tasso es el poeta representativo de toda la época barroca, al igual que lo fue Giambattista Marino, cuya fama no franqueó el siglo XVII y los límites de su vida, por lo menos hasta cuando Ungaretti, poeta sin prejuicios, lo resumió.

El "Seicento" inicia en Italia con la muerte de Giordano Bruno, quemado vivo en la plaza de Campo de' Fiori en febrero de 1600, por no querer renegar de su posición filosófica.

La modernidad, dice un historiador, es hija de una crisis. La que padece Italia es igual a la que padece Europa, salvo una que la privilegia, y es la pérdida de su libertad política. Adopto la palabra crisis, que fue utilizada por primera vez por el hombre del "Seicento" que la sacó de la terminología médica para indicar las tensiones sociales, políticas y religiosas, considerando que las alteraciones sociales son también enfermedades que hay que curar. La crisis económica (carga de los impuestos, consecuencias de las guerras, del desempleo, pestes, amotinamiento de tropas) se unían a otras. Maravall dice que:

No se trata tan sólo de problemas económicos y militares. Sobre todo se asiste al desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsaban a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban, no se dejaron desarrollar los elementos de la sociedad nueva y se hallaron privilegiados los factores del inmovilismo.

Benedetto Croce distingue en el siglo barroco dos disposiciones: una negativa (la Contrarreforma) y otra positiva (la nueva ciencia y la nueva filosofía). Pero estas dos disposiciones, que son contradictorias, de hecho no contrastan. He aquí una característica que señala Luciano Anceschi: no existe en el siglo una unidad sino una multipolaridad de sistemas que aun contradiciéndose se entrelazan y en cierto sentido actúan uno sobre otro. Anceschi toma como ejemplo a Tommaso Campanella, que en su pensamiento une esas dos disposiciones contradictorias: prepara una revolución político-social y propone e insiste además en encomendar su realización a la conservadora monarquía española que, nada más, lo tiene

prisionero en Castel dell'Ovo en Nápoles; habla de subjetividad sensible y al mismo tiempo se mantiene fiel a la tradición teológica.

Analicemos la primera de las dos fuerzas: la negativa. Absolutismo monárquico y Contrarreforma forman, luego del Concilio de Trento, un binomio. Trono y altar se sirven de resortes comunes para inmovilizar una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas de cambio poderosas y para dirigir la conducta de los súbditos. Estos resortes, instrumentos operativos, principalmente son la razón de Estado, la Inquisición y la casuística religiosa. La Iglesia consagra y legaliza la monarquía absoluta por derecho divino; a su vez la monarquía apoya a la Iglesia acogiendo en su territorio a los inquisidores y confesores y vigila la observancia religiosa de los fieles. El despotismo es doble y los métodos son autoritarios e intransigentes, cuando el arma de la persuasión no basta. Iglesia y Estado ofrecen códigos de comportamiento; ideas, dogmas que tienen que dirigir la vida religiosa y cívica. El estado quiere una obediencia incondicional; la iglesia quiere evitar una religión interior, quiere mantener la religión alejada de las discusiones, de los debates, de la crítica.

A principios del "Seicento", la dilemática razón de Estado hostigada por la Iglesia, es el tema debatido por la generalidad de los hombres (encontramos a don Quijote convaleciente hablando con el cura y el barbero de "eso que llaman razón de Estado y modos de gobierno"). Los legistas italianos de principios de siglo buscan legalizar la razón de Estado según la moral acomodaticia y de conveniencia de la época. El jesuita Botero busca distinguir una "buena" razón de Estado de una "mala" razón de Estado. Es el espíritu leguleyo, la cavilación sutil para conciliar la doctrina del fin que justifica los medios con la ética religiosa. Así el maquiavelismo regresa al lugar escondido del que Maquiavelo lo había sacado.

Además de la razón de Estado, la iglesia (y con ella la monarquía) dispone de otra arma: la casuística jesuítica considera los casos de conciencia o hipotéticos casos límite y dirige las acciones de los católicos, estableciendo su línea de conducta y las eventuales sanciones; con mucha indulgencia, sobre todo con los poderosos, para no alejar a una grey que se estaba volviendo indiferente. Dirigiendo la moral de las acciones, la Contrarreforma quiere evitar que el fiel elabore una conciencia religiosa individual. El católico empieza a aceptar con indiferencia esa tabla de valores, de pecados mortales, veniales, aprendiendo a moverse entre ellos con una habilidad leguleya, adecuando su acción a la ley y eludiéndola. La moralidad, dice De Sanctis, se vuelve mecánica. Se crean guías especializados: directores, confesores para orientar al individuo en el fantástico laberinto de la salvación del alma.

De hecho la Contrarreforma logra apaciguar el individualismo renacentista, cuyo pensamiento era demasiado crítico y peligroso, oponiendo a la religión "individual" instaurada por las corrientes protestantes, el sentimiento y el culto colectivos. Se sirve del arte barroco: la escenografía, el carácter monumental y fastuoso de la arquitectura berniniana impresionaba y atraía a los fieles, a la comunidad cristiana. Además, el lujo deslumbrante, la ostentación de la riqueza, la riqueza de los materiales usados con abundancia: oro, bronce, mármoles, aludían

de manera sutil a la vanidad de todo, a lo efímero, a lo caduco; era, en fin, un llamado al *memento mori*.

La moral benévola degeneró en laxismo y favoreció una moral de apariencia que fue duramente atacada por los jansenistas franceses y por Pascal. En Italia no hubo resistencia. Y hay una razón. En Italia la *inteligencia*, a causa de las persecuciones que habían hecho una cantidad de víctimas, se desintegra. Los reformistas, los disidentes dejan en masa la península y toman la vía de exilio. La unidad de los intelectuales que había caracterizado a la cultura italiana, cae definitivamente. Huyendo del dogma religioso católico encuentran otros dogmas, los protestantes, y otra autoridad no menos intransigente que la católica. Los pocos intelectuales que quedan en Italia son perseguidos y tienen que esconder su credo y disimular lo que no se adaptaba al espíritu católico. Empieza la religión del silencio o de la indiferencia.

Las prohibiciones y la imposición del pensamiento oficial, las torturas y el terrorismo por parte de la Contrarreforma y de la dominación española llevan a formas de simulación escalofriantes, por parte de hombres valientes como Paolo Sarpi, quien declara: "Llevo una máscara pero estoy obligado a hacerlo porque sin ella nadie puede vivir seguro en Italia". Campanella (28 años en la cárcel) dice a su vez: "Los sabios fuera del poder están obligados a hablar y escribir como idiotas, aun si alimentan otras ideas en su interior". Empieza el conformismo, la ostentación de lo que uno *no* es para esconder lo que uno es, so pena de desaparecer. El *paraître* es más importante que el *être*.

El engaño y la mentira, el disfraz y la simulación, la ambigüedad, los encontramos trasladados en el arte como metáforas. El arte es la única libertad, la gran metáfora desafortunada que se libera con la imaginación de todas las servidumbres, en contra de la censura y de la imposición. La metáfora es desafío en clave, hermética.

Mientras, en la vida social todo es ficción incluso la locura. Los italianos a menudo se sirven de la locura para salvarse. El motivo de la locura, que tanto nos sorprende en la literatura barroca, fue una realidad de la vida diaria. Hoy nos quedan los recuerdos de los grandes perseguidos y ha ido borrándose el de los hombres comunes. Campanella se finge loco para no ser quemado: quiere sobrevivir para realizar la utopía de la ciudad del sol y reunir a la comunidad cristiana desmembrada. Aprovecha además la locura para insultar plebeyamente a sus torturadores y decir sus verdades a los poderosos. Para tener cierta libertad hay que saber simular. A un loco todo le está permitido. Por eso el bufón puede decirle sus verdades al rey Lear. (Shakespeare, quizá, fue el que más conoció su siglo y que supo representar en todo su horror la crueldad del poder, de la "Gran Maquinaria".) La poesía y las canciones del tiempo son la exaltación del motivo de la locura.

Se necesita ser bien loco para hacer bien el sabio, así canta una de las tantas canciones del siglo.

Pasamos ahora a la otra fuerza del siglo: la disposición positiva, como la llama Croce. Aun si positiva, la ciencia nueva que nace en Italia con Galileo Galilei repercutió, sin embargo, violentamente en la sensibilidad de los hombres del tiempo. La ciencia nueva ofrece la imagen de un mundo en movimiento, al revés del

que reinaba estable en la conciencia del nombre: fijo, reglamentado para siempre por las sacras escrituras y por Tolomeo. El "y sin embargo se mueve" fue una sacudida bastante dramática. El movimiento, lo infinito, generan asombro, miedo y vértigo. "Los silencios de estos espacios infinitos me aterran", dice Pascal, el pensador que "sintió el peso incesante del mundo físico".

La nueva ciencia de Copérnico y de Galileo hace sentirse a los hombres perdidos en el tiempo y en el espacio. En un corto relato, *La esfera de Pascal*, Borges revive el horror ante el infinito: el hombre se siente perdido "en el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuando; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde". Nadie estará entonces en ningún día, en ningún lugar, dice Borges. "Es obvio —continúa el escritor argentino— que un sentimiento de susto y de espanto tuvo que asaltar al hombre ante el infinito. Es un vértigo del que quiere deshacerse moviéndose". Refiere Borges en el mismo relato una frase de Pascal que refleja el miedo, el vértigo, la soledad que experimenta ante el espacio infinito: "La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna". Pero en el original, observa el eruditísimo Borges, Pascal había borrado un adjetivo que es espía del terror cósmico que lo sacudió. Había escrito, en lugar de esfera infinita, esfera espantosa (*effroyable*). El hombre ante ese espacio vacío, tiene miedo de perderse, y el vértigo se traslada, en el campo del arte, en la metáfora poética de la pérdida de la identidad.

En esa misma *esfera de Pascal*, Borges observa que sólo Bruno siente con entusiasmo y ebriedad la rotura de la bóveda estelar y cita una frase del filósofo de Nola: "El mundo es el efecto infinito de una causa infinita". Voy a completar la cita de Bruno, tomada del pasaje de la *Cena de cenizas* en que Teófilo elogia a Copérnico:

Ya no está aprisionada nuestra razón con las cadenas de los fantásticos móviles y motores ocho, nueve y diez. Conocemos que hay un único cielo, una inmensa región etérea, donde estas magníficas lumbreras conservan sus distancias, por la comodidad de la participación de la vida perpetua. Estos cuerpos llameantes son los embajadores que anuncian la excelencia de la gloria y de la majestad de Dios. Así estamos impulsados a descubrir el efecto infinito de la infinita causa, vestigio del infinito vigor; y sabemos que no hay que buscar la divinidad lejos de nosotros, porque la tenemos cerca, más bien dentro de nosotros, más de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros.

La visión heroica de la vida, el furor dionisiaco viene luego reemplazado por la visión trágica: el infinito que el hombre no puede conocer y un dios escondido y cruel que no quiere manifestarse.

Dice Borges que de ese vértigo del espacio infinito el hombre busca deshacerse moviéndose. De hecho la movilidad es un elemento notable de la sociedad del tiempo (Paul Hazard la estudia detenidamente en su *Crisis de la conciencia europea*). Así como la Contrarreforma aleja a los reformistas, los nuevos

descubrimientos alejan a muchos otros italianos notables, por curiosidad de nuevos mundos, por inconformidad y espíritu aventurero: viajeros, utopistas (el "Seicento" es el siglo de las utopías), "libertinos", pero también militares, técnicos, escenógrafos, políticos, se van a tierra extranjera. Empieza una literatura de viajes que cuenta con muchos italianos. Los autores de libros de viaje, dice Hazard, son casi siempre tráfugas, vagabundos, aventureros y desahogan en sus libros los sentimientos por los cuales la sociedad los desapruaba. Todos expresan la misma voluntad de destrucción del sistema europeo y exaltan como los utopistas el orden de los pueblos que visitan. Empieza, en pocas palabras, el mito del buen salvaje.

Estas fuerzas centrales que agitan la sociedad barroca se acompañan en Italia con la disputa aristotélica. El aristotelismo se vuelve culto fanático listo para aplastar a cualquier genio creador. La disputa se había iniciado en el siglo anterior y ejemplar es el caso de Torquato Tasso cuya obra maravillosa, *La Gerusalemme liberata*, fue meticulosamente revisada por el aristotélico y mediocre Sperone Speroni y por un cardenal que debía comprobar que la obra respondiera a la moral católica. Se sabe que el impresionable Tasso rehizo la obra, *La Gerusalemme conquistada*, sin afortunadamente lograr que desapareciera la primera, que es su obra maestra.

La retórica, arte o más bien técnica de la persuasión aplicable a cualquier disciplina, es el tema dominante en Italia y luego en Europa. Con el triunfo de la retórica de Aristóteles la persuasión sustituye a la demostración categórica renacentista y del racionalismo. Entre las formas de persuasión en el campo del arte, son típicas el *trompe-l'oeil* de la arquitectura y la metáfora en la literatura. Y la persuasión sirve para dirigir la opinión pública (antes, por supuesto, de recurrir a la autoridad, si ella no basta).

La retórica, interpretada en Italia con sumo rigor hasta alterarla, fue en Italia objeto de suma veneración, al contrario de España y Francia, cuyos escritores la manejaban a su antojo, como el gran Lope, adaptándola a sus exigencias artísticas. Los dramaturgos españoles consideraban normal el alejamiento de ciertas reglas que no se adaptaban a la novedad de los tiempos, y a los géneros que no existían en el tiempo de Aristóteles (es el caso de la novela heroica). Esa divergencia de lo aristotélico constituye, quizá, el barroco. Aristóteles aconsejaba, por ejemplo, las figuras, los tropos, etcétera, pero con medida, con moderación, sin exceso. Y en ese exceso está en parte el barroco.

Es necesario, dice Aristóteles, adecuarse a los *endoxa*, a las opiniones, a las creencias, a los sentimientos difundidos. Pero en un mundo en transformación no pueden existir *endoxa*, hay que crearlos. Es lo que hacen los españoles, con una vitalidad desbordante que todavía nos impresiona, a través de los autos sacramentales, de las comedias, etcétera; una producción pedagógica en la que el educar y el deleitar concilian.

Si en Francia y en España los poetas se inspiran en los sentimientos nacionales y de clase y los guían, los italianos, al contrario, se pierde en interminables discusiones, a veces geniales y a veces pedantes, sobre las reglas. Nunca llegaron al equilibrio del educar deleitando. Un estudioso italiano, Mopurgo Tagliabue, que estudió todas las polémicas del "Cinquecento" y "Seicento", concluye que la

decadencia literaria italiana se debió a la caída de valores, a la falta de *endoxa*, de opiniones, de creencias, de pasiones. Las pasiones sociales son las que crean las costumbres, y los literatos italianos eran, en el deshacimiento político y social que privaba en Italia, incapaces de sustituirlas con otros valores. Una Italia quebrada, con una "inteligencia" ya desmembrada, no podía dar más que una literatura hedonista. El *Adón* de Giambattista Marino, —"El más grande vicioso de la literatura de todos los tiempos", como alguien le llamó, y cuya poética de la sorpresa y de la maravilla influyó en media Europa— es un poema pastoral de evasión y hedonismo, y más bien, lo dice Flora, una antología de todos los poetas que hubo y por haber, una sinopsis de la poesía. Poema en que el aspecto pedagógico, de crear convicciones deleitando, está completamente fuera del contexto. Por cierto, Marino anticipa o toca todos los temas del barroco europeo: de la inconstancia amorosa, de Proteo que se encarna en el Don Juan de Tirso, del agua en movimiento. Hoy se empieza a estudiarlo y por mérito (o demérito) de Ungaretti. El auténtico poeta italiano del "Seicento" que merecería ser leído es Campanella, poco conocido como tal en sus tiempos y ahora, por la obscuridad de sus versos y la dificultad de lectura que presenta.

Hay que concluir con el arte barroco. ¿Es o no hijo de la Contrarreforma? Sería una verdadera simpleza afirmarlo. Puede hablarse de un arte que la Contrarreforma utilizó, porque lo tuvo a su lado. El arte barroco no puede definirse tan precisamente. Es arte que expresa un drama religioso interior (Caravaggio, Borromini, Campanella), es un arte más mundano (Bernini); es arte de desafío, de complicidad entre artista y público (Bernini). Como sostiene Chastel, las manifestaciones del siglo no derivan siempre del sentimiento cristiano, pueden acercarse a él, pueden dirigirse contra él. Chastel en *El barroco y la muerte* cita el caso de una obra en la que lo patético se mezcla íntimamente con la ironía: Bernini en un dibujo del papa Inocencio acostado, con su enorme nariz de pájaro, como si fuera una calavera grotesca. Cita también Chastel el caso de las tumbas de los Pallavicino, de principios del siglo XVII: los cuadros ovales están sostenidos por un enorme esqueleto de dos metros de largo, con alas. Huxley preguntó, refiere Chastel, sobre quién pudo encargar una obra que ridiculizaba tan fuertemente las ambiciones de gloria y de grandeza de los Pallavicino.

SENILITA E SALUTE, RAGIONE E ISTINTO, SCRITTURA E VITA IN UN "BUON VECCHIO" E IN UNA "BELLA FANCIULLA"

Daniela Bini

"Knowledge kills action; action requires the veils of illusions".

F. Nietzsche¹

L'essenza della vita è movimento. Essa scorre senza conoscere la stasi. Contemplazione e riflessione, d'altra parte, comportando stasi, sono concetti contraddittori dell'essenza stessa della vita. Di qui la dicotomia irrisolvibile che in Svevo non terminerà in dramma, come in Pirandello, ma in una serena accettazione del dato di fatto.

L'uomo, in quanto animale, in quanto cioè prodotto della natura, è costretto al movimento continuo, innanzitutto fisiologico, che lo porta dall'infanzia necessariamente verso la vecchiaia e la morte. Essendo però l'uomo l'unico essere dotato di ragione, ed essendo la funzione di quest'ultima, quella di attribuire senso alle cose, esso si presenta come una creatura paradossale che tenta disperatamente di razionalizzare, e quindi fissare la vita, nel processo di viverla.²

¹ Nietzsche, *The Birth of Tragedy* (New York, Vintage Books, 1967), p. 60.

² Nel *Commento di Zeno* (Bologna, Il Mulino, 1973), E. Saccone critica decisamente l'importanza attribuita alla dicotomia contemplazione-azione da vari critici. Nel suo saggio egli esamina, o meglio "riscrive", cioè ripete, l'analisi della natura e della fenomenologia del desiderio, a cui Svevo sottopone se stesso nella *Coscienza di Zeno*. A questo scopo gli sono estremamente utili le categorie psicanalitiche di Freud, di Lacan (ma perché non quelle di Girard?). La legittimità di tale lavoro non mi pare debba escludere quella di un'analisi dell'opera sveviana alla luce della dicotomia contemplazione-azione, se si tiene in mente il fatto che queste due categorie non sono altro che derivazioni delle più fondamentali categorie ragione-istinto. Se lo scopo dello Svevo è quello di scoprire e determinare la natura e la meccanica del desiderio, dato che il godimento è il fine naturale dell'uomo, ciò in tanto gli è possibile in quanto la sua analisi razionale non esclude nessun campo del reale. La scoperta, infine, della natura paradossale e contraddittoria del desiderio, è solo un aspetto di una ben più vasta e fondamentale scoperta: quella della contraddittorietà e paradossalità essenziale della 'condition humaine' come tale.

L'opera di Svevo rappresenta la scoperta e lo svolgimento fino alle conclusioni più estreme di questa verità assurda, ma non per questo meno necessaria.³ La malattia, come espressione della consapevolezza e quindi del disagio causato dalla dicotomia fra contemplazione e azione, sarà per Svevo l'unica possibile alternativa, rappresentando l'unica possibilità di vivere 'sanamente' in questo mondo 'malato'. Essa verrà, perciò, accettata ed amata.⁴ Da "Una lotta" alla *Coscienza di Zeno* e agli ultimi racconti e frammenti, Svevo mostra al lettore le fasi di questa presa di coscienza; dalla scoperta tragica di tale realtà con la conseguente visione pessimistica della condizione umana, alla serena constatazione finale che questa è la sola possibile e che quindi l'unico modo di vivere è accettarla com'è.

Seguendo il procedimento induttivo che dal concreto giunge all'astratto, Svevo inizia esaminando l'azione umana in se stessa, isolandola da ogni elemento ad essa estraneo, per mostrarne tutte le implicazioni e quindi scoprirne l'essenza. "L'assassinio di via Bel Poggio" rappresenta, infatti, metaforicamente, l'azione pura che, come tale, esclude la riflessione. *Una vita*, invece, e la metafora della riflessione pura e l'aspirazione di questa si presenta come impossibilità assoluta di azione. Il suicidio di Alfonso, pur apparendo a prima vista contraddittorio in quanto azione, è la tragica conseguenza di questa premessa. L'uomo che solo riflette, non agisce e quindi non vive. Il suicidio è il supremo rifiuto della vita e quindi dell'azione.

Dopo un'analisi separata dei due termini antitetici Svevo ce li presenta entrambi all'opera in *Senilità*, dove sembra che essi si bilancino. Emilio rappresenta l'inerzia contemplativa, Angiolina la vita come movimento esuberante ed istintivo. Essi sono in lotta continua e le loro forze sembrano di pari intensità. Se il lettore è attratto dalla lucida ragione di Emilio che sottopone tutto a continua analisi, non può, d'altra parte, non essere colpito dalla vitalità ed esuberanza dei sentimenti di Angiolina che ben mettono in risalto l'inerzia di Emilio e la sua incapacità di vivere. I due termini dell'antitesi non possono accetarsi reciprocamente, e dopo un

³ "Riconoscere la verità non equivale ad amarla" scrive Svevo nell'articolo su Renan "La verità", e con questa affermazione implicitamente dice che il non amarla, però, non ci esime dal ricercarla. I. Svevo, *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, vol. III dell'*Opera Omnia* a cura di B. Maier (Milano, Dall'Oglio, 1969), p. 587. A questo testo ci si riferirà d'ora in poi come: *Racconti*.

⁴ "Come cura a me [la psicanalisi] non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa" (*Racconti*, p. 688). Cfr. anche *La coscienza di Zeno in Romanzi*, vol. II dell'*Opera Omnia* già citata, p. 938 e ciò che scrive P. N. Furbank, *Italo Svevo, The Man and the Writer* (Berkeley, University of California Press, 1966), p. 106.

Saccone, che inizialmente non è d'accordo sull'identificazione della "malattia" con l'"analisi" (*Commento*, pp. 85-86 e 162), sembra poi contraddirsi quando a pagina 181 cita le parole di Zeno: "soltanto noi malati sappiamo qualcosa di noi stessi". La malattia è qui, infatti, chiaramente identificata con la coscienza di sé, cioè con l'analisi. È la scoperta di noi stessi a renderci malati. Augusta è sana proprio perché ignora la malattia esistenziale dell'uomo. La salute è così sinonimo di ignoranza come la malattia è sinonimo di consapevolezza del proprio stato.

incontro forzato essi si allontanano l'uno dall'altro per sempre. La vita prosegue nel suo movimento caotico, mentre la regione, chiusa in una stasi eterna, 'vive' in un mondo di idee e astrazioni.

Con Zeno ci troviamo di fronte ad un personaggio che, ormai maturo intellettualmente e fisicamente, guarda indietro al suo passato, e non più in avanti verso il futuro come i giovani Alfonso ed Emilio, e scopre l'indissolubilità dei due principi, la loro necessità e quindi il paradosso della condizione umana. Tutta la vita dell'uomo non è infatti altro che movimento o azione, fermata continuamente dalla riflessione ad opera della ragione. Vivere significa vivere in entrambi i modi, malgrado la loro antitetività. Il saggio Zeno mostra quanto sia pericoloso chiudersi esclusivamente in uno dei due modi di vita. La riflessione senza l'azione aliena l'uomo dalla vita e dagli altri, lo inaridisce e, per paradossale che possa sembrare, gli impedisce proprio quella comprensione tanto cercata. La pura azione, d'altra parte, impedisce all'uomo di raggiungere la coscienza di sé e degli altri e quindi la comprensione di se stesso. L'ironia è qui possibile proprio perché Zeno ha ormai raggiunto la totale comprensione di quel fenomeno "originale" che è la vita (*Romanzi*, p. 869). Essa non si presenta più problematica e quindi tragica, ma è accettata nella sua essenza paradossale.

Nell'ultima produzione letteraria di Svevo c'è un racconto che è particolarmente emblematico della dicotomia contemplazione-azione perché questa vi appare non solo a livello di contenuto, ma anche a livello di struttura. La forza motrice dell'intreccio è creata dall'interazione dei due termini della dicotomia che così permettono alla storia di svilupparsi. "La novella del buon vecchio e della bella fanciulla" già nel titolo (negli aggettivi come nei sostantivi) presenta i due poli dell'antitesi; il fatto poi che il vecchio e la fanciulla siano gli unici personaggi, o quasi, nell'intera opera di Svevo, a non avere nomi propri, ne mette in evidenza immediatamente la funzione di simboli.

Il "buon vecchio" evoca subito l'immagine della ragione e della malattia, e la "bella fanciulla" quella dell'azione, dell'esuberanza vitale e quindi della salute.⁵ Svevo, tuttavia, non si ferma a questa antitesi semplicistica, ma esamina all'interno di ognuno dei due personaggi entrambi gli elementi, che sono infatti sempre presenti, seppure in proporzione diversa, in ogni individuo. L'età acuisce le facoltà intellettuali in quanto indebolisce quelle fisiche, ma le prime non riescono mai a sopprimere o a sopire i desideri delle seconde. Queste si esauriscono per legge naturale.⁶ D'altra parte l'opera di Svevo ha ampiamente mostrato come la

⁵ "La giovinetta era forte, intelligente e sapeva leggere e scrivere, ma meglio leggere che scrivere" (*Racconti*, p. 21). Lo scrivere come forma più alta è più astratta della razionalità è alieno alla personificazione della vita e della salute. Complementare a questa descrizione è ciò che Svevo scrive del vecchio. "La sua prudenza era invece conforme alla sua età, e non si trovava bene in quel carrozzone mastodontico lanciato a tanta velocità" (*ibid.*, p. 22). La personificazione della riflessione è aliena al movimento veloce.

⁶ "Avete osservato come il cervello funzioni egregiamente in individui il cui cuore abbia declinato?" (*Racconti*, p. 537). Come l'Annina, la vecchiaia, comportando un indebolimento della "percezione", aumenta la "finezza della visione" (*ibid.*, p. 542).

“senilità” non sia una prerogativa esclusiva dei vecchi. La fanciulla di questo racconto non è comunque ‘senile’, nondimeno essa rivela una fredda capacità di analisi e di calcolo. Il vecchio, d'altra parte, seppure carico d'esperienza e ragionatore, è soggiogato, almeno inizialmente, dagli istinti più naturali. In entrambi poi lavora il meccanismo della ragione che tenta di piegare la realtà esterna ai fini personali. Mentre la fanciulla tuttavia, che è sana, usa la ragione per soddisfare apertamente i propri desideri, il vecchio, che è malato, la usa per snaturarli, per mistificarli, perseverando in un atteggiamento che rifiuta di ammettere la base istintiva ed egoistica della natura umana. Da ciò deriva il suo stato d'ansia a cui fa da contrasto la serenità e la calma della fanciulla. Essa da qui al vecchio e al lettore una lezione di vita, vivendola semplicemente, senza tentare di spiegarla.

La narrazione ha così il suo spunto e la sua forza motrice proprio in un sentimento, nell'impulso amoroso che spinge il vecchio verso la fanciulla e che sarà quindi la molla dell'intera storia. Sarà proprio la fanciulla, come apparirà in seguito, a rivelargli questa grande verità. Sarà perciò la ‘vita’ e non la ‘ragione’ ad affermare il senso dell'affannarsi umano. Svevo dice così al lettore che lo spunto di ogni ‘storia’, e quindi anche della letteratura, viene dalla vita, anche se l'elaborazione formale di essa è opera della ragione, e quindi in antitesi con la sua origine. La contraddizione della natura umana si mantiene così intatta e viene trasportata anche a livello di scrittura. L'avventura del vecchio si svilupperà parallelamente e per mezzo di quegli stessi termini antetici che permetteranno a Svevo lo sviluppo della sua ‘avventura’ letteraria.

La storia del vecchio rappresenta la fenomenologia della vita umana vista ai due diversi livelli; diacronico, come vita fisiologica, e sincronico, come vita razionale. Essa si presenta come uno svolgimento interrotto da momenti di stasi; è un vivere e nello stesso tempo un cessare di vivere. Questo processo appare chiaro perché il personaggio è rappresentato in momenti attivi, causati dal sentimento, a cui seguono momenti di inazione e quindi riflessivi, ad opera della ragione, in cui egli tenta disperatamente di dare un senso al momento vissuto precedentemente. Quando poi questo senso viene snaturato, perché la riflessione si fa troppo astratta, il sentimento lo riporta alla vita. Da questa di nuovo alla riflessione con un procedimento che ripete senza mai esaurirsi, perché questo è il destino umano di cui solo la morte è la risoluzione e la conclusione.

L'esemplificazione astratta dell'opposizione dei due termini dell'antitesi, elaborata nello “Specifico del dottor Menghi”, ci permette di vederla concretizzata nella realtà dell'individuo in questo racconto. Il dottor Menghi aveva insegnato che ragione e sentimento vivono uno della morte dell'altra e che la loro forza è perciò inversamente proporzionale. Quanto più ci si abbandona al sentimento tanto più ci si allontana dalla ragione; per vivere secondo gli istinti si deve abbandonare la possibilità di usare la ragione. Preferire quest'ultima, d'altra parte, significa perdere la capacità di vivere.

Nella “Novella del buon vecchio e della bella fanciulla” è messa a nudo e ridicolizzata, dallo scrittore-personaggio ormai vecchio, la presunzione ipocrita di

un'effettiva giustificazione razionale del sentimento. La ragione non può giustificare nessun sentimento; può creare delle teorie morali astratte che però non incidono in nessun modo su di esso, e quindi né lo annullano né lo mutano.⁷ Le teorie sull'amore non hanno nulla a che fare con l'amore come tale. Entrambi proseguono il loro corso su sentieri paralleli destinati a non incontrarsi mai. "Vi fu nel suo petto un lieve sobbollimento morale... Non ebbe però alcuna influenza sul corso delle cose, perché egli, come tutti i vecchi e i giovani, fece quello che gli piacque pur sapendo meglio" (*Racconti*, pp. 26-27). Vecchi e giovani, quindi, vivono questa stessa antitesi: l'unica differenza dovrebbe consistere in una maggiore coscienza di questa da parte dei vecchi, che "si abbandonano [alle passioni] in piena consapevolezza ed entrano nel letto della colpa solo con debito riguardo ai raffreddori" (*ibid.*, p. 23). Questo è in fondo il messaggio sincero di Svevo al lettore, ciò che i vecchi, per essere leali, dovrebbero fare: abbandonarsi alla passione e godere l'avventura. Il "buon vecchio" di questa storia, invece, usa il "linguaggio dei vecchi" (*ibid.*), cioè quello dell'ipocrisia, della ragione che tenta disperatamente di dare un senso e così nobilitare le passioni in termini di amore e per giunta "paterno".⁸ In questo modo l'avventura "perde in chiarezza e diventa più pericolosa" (*ibid.*, p. 23). Per il "nostro vecchio" dunque, l'avventura deve essere "vera" e cioè "una avventura in cui entri anche il cuore". L'amore deve poi assumere l'aspetto di affetto "paterno" e per questo "il vecchio pensa ch'era l'occhio infantile della giovinetta che l'aveva conquiso". Infine l'avventura deve essere salutare: "la gioventù ritorna" pensò infatti guardandola (*ibid.*). Queste sono le tre giustificazioni razionali di un naturale desiderio sessuale che la ragione, tuttavia, non vuole riconoscere per quello che è e chiamare col suo proprio nome. La prestazione di ciascuna di queste giustificazioni è immediatamente seguita da una ironica smentita di Svevo, che conclude brillantemente la sua vendetta mettendo nella bocca dello stesso personaggio le parole che tradiscono la mistificazione operata dalla ragione. "Ecco una giovinetta ch'io comprerò... se è in vendita" (*ibid.*, p. 24).

Dopo "l'appuntamento chiesto con l'aspetto del filantropo" (*ibid.*, p. 25) il vecchio inizia un elaborato processo di giustificazione dello stesso, e l'ironia sottile di Svevo ne mette qui in luce tutta la meccanica forzata e ipocrita. Se il vecchio sembra preso dal rimorso, Svevo chiarifica subito che anche a questo ci si abitua e si può continuare ad agire sopportandone il peso che diventa, con l'abitudine, sempre più lieve (*ibid.*, p. 27). L'immagine che segue questa chiarificazione è la rappresentazione abilissima della sintesi forzata, e perciò irrisolta, tra sentimento e ragione. "Il proposito di filantropo accompagnò il buon vecchio a casa lasciandogli

⁷ Questo concetto è espresso magistralmente da Svevo in "Pagine di diario e sparse" (*Racconti*, p. 848). Sulla natura "irragionevole" del sentimento cfr. anche "Del sentimento in arte" (*ibid.*, p. 679).

⁸ Il vecchio Zeno è ben più onesto quando, mettendo nelle mani di Teresina dieci corone, pensa: "L'anno prima, a lei e ai suoi fratellini, per esprimere loro il mio affetto paterno, avevo messo nelle manine solo dei centesimi. Ma si sa che l'affetto paterno è altra cosa" (*Romanzi*, p. 942).

sempre il passo da conquistatore che aveva adottato la mattina scendendo da quella piattaforma della tramvia" (*ibid.*). Il "proposito di filantropo" è la costruzione artificiale elaborata dalla ragione, dove invece il "passo da conquistatore" simboleggia l'azione sincera, stimolata da un sentimento naturale. Ciò che appare è una giustapposizione dei due termini, non una sintesi; di qui nasce l'ironia dell'immagine in cui sembra che ragione e sentimento vadano a passeggio insieme in reciproca buona compagnia.

Se lo stimolo a rivolgere la parola alla fanciulla il vecchio l'aveva avuto dal suo desiderio, della stessa natura è quello che spinge la fanciulla a rispondergli. La risposta appare, tuttavia, diretta da un lucido calcolo e la forma di discorso indiretto in cui è presentata ne mette in rilievo la base razionale. "Il peggio di tutto era che la retribuzione che riceveva non bastava. Il padre suo lavorava ancora, ma, dato il prezzo di tutti i viveri, era difficile uscirne!" (*ibid.*, p. 24). La ragione calcolatrice della fanciulla sta elaborando il suo piano per sfruttare il desiderio del vecchio nell'interesse del suo proprio. La dialettica ragione-istinto è esemplificata a pagina 28, dove Svevo ci presenta i due termini all'opera in entrambi i personaggi. L'atto di offrire il denaro alla giovane è infatti il tentativo di giustificare razionalmente il sentimento del conquistatore e quindi di placare il rimorso. Nella fanciulla, che è giovane, la stessa meccanica di istinto e ragionamento è in atto, ma in essa viene ribaltata. L'accettare il denaro è infatti qui l'atto spontaneo, l'attuazione di un desiderio; dove invece l'amore di cui parla e che pretende di far credere vero, è una pura giustificazione artificiale di quell'atto. Il meccanismo è quindi il medesimo, nei giovani come nei vecchi. Il sentimento è più forte della ragione, perché più 'vero', e vince sopra di essa che viene addirittura sfruttata e costretta ad asservirlo. Il risultato è ovviamente quello di un fallimento sul piano razionale, e l'ironia che ne scaturisce mostra che, malgrado il ridicolo implicito in queste presunte giustificazioni, il sentimento continua tranquillo per la sua strada di ricerca della soddisfazione senza conoscere il pudore.

A livello di struttura è interessante notare come Svevo proceda secondo lo stesso meccanismo. "Degli abbozzamenti poco più ci sarebbe da dire se il vecchio non fosse stato colto dopo qualche tempo da una folle gelosia" (*ibid.*, p. 30). L'avventura letteraria dell'autore si è protratta troppo a lungo nella pura descrizione e anche Svevo ha ora bisogno di una nuova boccata di ossigeno per rinnovare e mandare avanti la sua storia. L'elemento nuovo della gelosia, consentendo al vecchio di sentire la sua "avventura.. più 'vera'" (*ibid.*, p. 31) rende tale anche quella letteraria dell'autore. La gelosia, ritenuta sconveniente dalla 'morale dei vecchi', provoca nel personaggio un senso di colpa, per sopire la quale egli torna alla riflessione, chiedendo di nuovo aiuto alla ragione mistificatrice. Questa lo forza ad entrare nel ruolo del 'pedagogo' e così "il vecchio s'abituò a predicare la morale proprio quando faceva l'amore" (*ibid.*). La giustapposizione di ragione e sentimento in questa magnifica frase mostra, senza necessità di commento, il paradosso di tale connubio.

L'avventura che doveva ridare al vecchio la giovinezza e la salute gli procura invece la malattia, che si manifesta a lui per la prima volta di notte nella forma di un

incubo. Il primo sogno del vecchio è perciò indistinto, incomprensibile, e per questo ancor più terrificante. Su consiglio del medico gli appuntamenti amorosi cessano. La paura della morte è un istinto ben più forte di quello amoroso, ed egli si chiude in casa nell'inazione totale e comincia la sua lunga riflessione. Per mezzo di essa scopre che era "il peccato... quello che danneggiava la salute" (*ibid.*, p. 35). Ciò di cui non si avvede, però, è che la malattia non proveniva dal peccato come atto, bensì dal peccato come rimorso e cioè, dalla riflessione sull'atto. Egli prova ora quel rimorso che Giorgio, malgrado il suo assassinio, non aveva mai provato, per la sua totale incapacità a riflettere implicita in una natura irrazionale che conosce solo l'azione pura.

L'azione, in se stessa, non è né buona né cattiva; è l'intervento della ragione giudicante che la rende tale. È questa la profonda scoperta di Zenò: "Non si era né buoni né cattivi come non si era tante altre cose ancora. La bontà era la luce che a sprazzi e ad istanti illuminava l'oscuro animo umano" (*Romanzi*, p. 872). La ragione e le parole tentano invece di fissare questi "sprazzi", ma in tale attività ad esse sfugge necessariamente l'essenza della vita che è quella di essere "originale" (*ibid.*, p. 869, p. 883), e cioè priva di definizioni. La ragione, con l'illusione che l'accompagna di afferrare la verità e di poter giudicare, è un'arma a doppio taglio, è una creatrice di idee, cioè di "ordigni" pericolosi (*Racconti*, p. 643). Essa può infatti far apparire buona o cattiva la stessa azione che è, in sé, priva di connotazioni qualitative. L'omicidio di Federico in "Un marito", considerato come azione pura non è un crimine; è, cioè, giustificabile in sede d'istinto, né più né meno di quello di Giorgio. Esso può diventare delitto, secondo il saggio Alfredo, solo nel momento in cui la giustificazione è compiuta dalla ragione. All'attività razionale di Federico, d'altra parte, esso continua ancora a non apparire come un delitto: il meccanismo della ragione trova infatti diversi argomenti, tutti 'logici', per giustificarlo.

Il "buon vecchio" pensa così che per spengere il rimorso e quindi riacquistare la salute, egli debba impedirsi di rivedere la fanciulla, debba cioè impedirsi di agire. La finestra a cui a volte si affaccia è l'unica apertura sulla vita che va avanti indisturbata, e simboleggia il tentativo disperato di colui che s'impone la stasi tangliandosi fuori dalla vita proprio per poterla osservare e capire, con la speranza assurda di potersi salvare da essa. È infatti da quella stessa finestra che la vita rientra, ed essa si risveglia ancora una volta in lui come sentimento di gelosia. Questo sentimento è l'espedito che serve nuovamente da impulso anche a Svevo per mandare avanti la storia. Se la vita del vecchio cessasse completamente, la storia cesserebbe per necessità. Questo è il paradosso della narrazione, che se pur ferma la vita, ha bisogno proprio di questa per esistere. Il piano narrativo e quello strutturale combaciano perfettamente.

Alla vista della fanciulla a passeggio con un giovane "vestito esageratamente alla moda" (*ibid.*, p. 37), "il vecchio ansava. Non c'era neppure il tempo di chiarire i propri pensieri" (*ibid.*, p. 37). Egli sta vivendo intensamente in questo momento e nessuna 'chiarificazione' è possibile. Il dialogo del vecchio con se stesso mette in luce la natura della sua ansietà; egli è preda della passione più violenta, ma la sua ragione non può far a meno di tentare di mistificarla. Il risultato è un senso di

delusione e insoddisfazione verso se stesso nel momento in cui si scopre preda di passioni che gli è impossibile giustificare (*ibid.*, p. 38).

Il desiderio della fanciulla lo spinge a richiamarla, ma la ragione, che non può accettare l'unica motivazione vera, lo costringe a ricreare artificialmente l'abito del filantropo-pedagogo, del quale si veste nuovamente e in cui si sente salvo. L'arbitrarietà di tale costruzione mentale e la sua falsità sono messe in luce da ciò che segue, ed è la vita, come sentimento, che getta luce sulla mistificazione della ragione. L'improvvisa pena provata alla vista del fanciullo seviziato dall'ubriaco che lo porta a gridare, gli fa capire quale sia "l'istintiva bontà" e morte in crisi, per contrasto, quella presunta del filantropo costruita poco prima dal suo intelletto.

Il movimento dialettico che fa oscillare il racconto da un termine all'altro dell'antitesi continua, e il vecchio si astraе nuovamente dalla vita e costruisce "nel suo pensiero" un parallelo "fra il fanciullo maltrattato e la giovinetta che sulla stessa via veniva trascinata a perdizione da uno zerbinotto" (*ibid.*, p. 40). A questo punto, tuttavia, sopraggiunge qualcosa di nuovo nella tecnica di Svevo; il sogno, che nelle opere precedenti era stato usato come mezzo di evasione, come sforzo di giustificare il reale, si ritorce contro il sognatore per mostrargli la profondità del suo autoinganno⁹. Il personaggio che rifiuta ogni contatto con la vita per continuare a illudersi di vivere 'puro', viene punito dall'autore con l'impiego dell'unico mezzo 'vivo' rimastogli a disposizione. Il sogno è infatti la finestra dell'inconscio, che non si può aprire e chiudere con un atto volitivo, e che perciò sfugge al controllo razionale del personaggio. Anche il primo sogno aveva avuto la stessa funzione, ma presentandosi per la prima volta, era apparso al vecchio nella forma di un incubo confuso e perciò indecifrabile.

Il secondo sogno inizia sulle linee di quel parallelo tanto caro al vecchio: l'identificazione del destino della fanciulla con quello del ragazzo seviziato, e termina con un'altra ben più amara identificazione; quella cioè della figura del vecchio con quella dell'ubriaco. Nel momento in cui la ragione arriva alla massima presunzione di poter giustificare anche l'istinto più irrazionale, questo stesso istinto, simbolo della vita, le si ribella, e nel sogno svela la menzogna intellettuale da essa creata.

L'ammonimento ricevuto nel sogno fa decidere il vecchio a tornare alla vita richiamaudo la fanciulla, ma la sua 'etica' astratta lo porta a ricommettere l'antico

⁹ I sogni come espressione libera di vita istintiva sono in questo racconto il mezzo più attendibile per "intendere" la realtà (*Racconti*, p. 51). La ragione sembra soccombere di fronte all'efficacia dell'istinto che coglie il succo della vita proprio *in quanto* non pretende di capirla. Simile è la funzione svolta dai sogni nella commedia "La rigenerazione", dove rivelano al vecchio Giovanni la vera natura del suo desiderio. Su questa linea E. Saccone svolge la sua precisa analisi nel saggio "I vecchi e i giovani, i vecchi giovani, i giovani vecchi: amore e morte in una (tragi)comedia di Svevo" *Belfagor*, 29 (1974), pp. 573-86. In particolare *cf.* p. 578.

Nella "Novella" qui esaminata è interessante anche notare che i sogni del vecchio avvengono di mattina, con la 'luce' dell'alba (*Racconti*, p. 40, p. 50).

errore. È allora la fanciulla, dotata di pratico buon senso, che arriva a cogliere la verità. Essa lo fa semplicemente perché a lei la verità appare ovvia, trasparente. Così infatti si presenta la verità a chiunque accetti la vita com'è, ma tale non può apparire al vecchio che ha sempre tentato di forzarla in schemi astratti e continua perciò a perderla di vista. Egli tenta di spiegare alla fanciulla, invitata dopo un'assenza di mesi, che l'"errore" nella loro relazione era dipeso dal modo in cui le si era avvicinato. "Se quel giorno mi fossi avvicinato a te solo per consigliarti per il tuo meglio... Il buon senso semplice della giovinetta ebbe qui un'obiezione che doveva occupare il vecchio anche più tardi: — Ma se tu non ti fossi innamorato di me non ti saresti neppure avvicinato—" (*ibid.*, p. 45). Con una semplice frase la fanciulla fa crollare l'intero castello di carte costruito dal vecchio a sua giustificazione, svelandogli che, anche nel preciso momento in cui vuole riprendere i rapporti ma per 'cambiarne natura', egli si sta ancora ingannando: è sempre l'amore che lo spinge a recitare la parte del filantropo.

Durante tutta la scena del nuovo incontro è sempre e solo lei a comportarsi con buon senso e schiettezza che le permettono una naturale magnanimità in netto contrasto con la presunta magnanimità del vecchio. Sembra infatti aver capito che il suo amante ha bisogno di tali finzioni morali e lo lascia parlare rispettando la sua illusione. Protetto da tali finzioni ben presentate come prologo all'incontro, il vecchio si sente ora al sicuro e libero di fare le sue domande che sono, invece e nuovamente, dettate solo dal sentimento di gelosia. "E quel giovinotto, col quale passasti ieri sotto le mie finestre?" (*ibid.*, p. 47). L'analisi di Svevo è qui spietata; il meccanismo dell'autoinganno viene sfatato irrevocabilmente, portando alla luce con il ridicolo la tragedia morale del suo personaggio. La fanciulla, consapevole della malafede del suo amante sta al gioco: risponde con bugie alle bugie senza pretendere di giudicare, attenendosi così alle regole stabilite dal compagno. E invece ancora quest'ultimo a sottolineare, seppur senza comunicarlo, le bugie di lei, e a porsi sul piano superiore del giudice (*ibid.*, pp. 46-47).

Con il capitolo nono inizia la vera e propria fase della riflessione e della autoanalisi. "Il vecchio quando voleva mettere ordine nei propri pensieri usava di chiacchierare" (*ibid.*, p. 48). Esprimere i propri pensieri in parole aiuta a chiarirli e ancor meglio ciò avviene se queste parole vengono fermate dalla scrittura. "Ed è proprio così che ne suoi tardi anni il mio buon vecchio divenne scrittore" (*ibid.*, p. 49). Le sue colpe messe sulla carta appaiono ora chiare. "Egli aveva voluto approfittare di lei e sottrarsi a qualunque obbligo verso di lei" (*ibid.*, pp. 49-50). La funzione positiva della scrittura appare qui evidente. Il dottor S. aveva detto proprio questo a Zeno: "Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero" (*Romanzi*, p. 602), e anche dopo il fallimento della cura psicanalitica Zeno sentirà ancor più l'importanza di tale atto. "Per rimpiazzare la psicoanalisi, io mi rimetto ai miei cari fogli" (*ibid.*, p. 927). "Devo pensare e scrivere per sentirmi vivo" dirà il Vecchione. "Perciò lo scrivere sarà per me una misura di igiene a cui attenderò ogni sera poco prima di prendere il purgante" (*Racconti*, pp. 136-137). Lo scrivere diventa misura igienica anche per il vecchio di questa storia che da questo momento in poi organizzerà la sua giornata in funzione di questa attività.

La scrittura è tuttavia 'erma bifronte' ed essa non tarda a mostrare l'altra faccia. Nello scrivere c'è infatti implicito il rischio dell'astrazione e con essa quello del fallimento del proprio scopo, e cioè di comprendere la vita che si vive. Lo scrivere crea una pausa nella vita dell'individuo che, esplicando questa attività, si astrae dalla vita. Il "buon vecchio" se ne renderà conto solo troppo tardi e continuerà fino alla fine a scrivere 'non vivendo'. La sua morte perciò sarà una conclusione necessaria. I livelli successivi di sempre maggior astrazione sono messi in luce da Svevo quando descrive le varie fasi di scrittura intraprese dal suo personaggio. "Questi appunti furono scritti prima a matita eppoi copiati accuratamente a penna... Scrivendoli in penna vi aggiunse una morale più generale un po' noiosa e retorica. A lui pareva di aver corretto e completato. Invece aveva distrutto" (*Racconti*, p. 50).

Da questo momento fino alla fine lo scrivere verrà esaminato da Svevo nel suo aspetto negativo di pura teoria e identificato con la vecchiaia malata e infine con la morte. "Ora che la sua infermità aveva squilibrato il suo organismo si sentiva propenso alla protezione dei deboli e nello stesso tempo incline alla propaganda. Egli credette tutt'ad un tratto di aver qualche cosa da dire e non mica alla sola giovinetta" (*ibid.*) La conferma di questa identificazione è il sogno che segue queste riflessioni e che continua ad esplicare la funzione di rivelatore della verità, già sottolineata prima. Il sogno, espressione di vita istintiva, rivela nuovamente la menzogna della ragione e distrugge davanti agli occhi del vecchio la sua perfetta teoria. Inevitabilmente esso si conclude con un'immagine di morte che il vecchio sente avvicinarsi con dolore. È questo dolore che, nel sogno, lo riporta per un attimo alla vita permettendogli così di "capire tutti i sentimenti che nella sua vita gli avevano offuscata l'anima e perciò anche la sua avventura con la giovinetta" (*Racconti*, p. 51). I sentimenti per poter essere capiti vanno sentiti, cioè vissuti, e non razionalizzati. Anche Zeno se ne rende conto quando scrive: "Magari mi fossi comportato con semplicità e avessi preso fra le mie braccia il mio caro babbo... Invece cominciai a fare freddamente una diagnosi" (*Romanzi*, p. 628).¹⁰ "Capisco ora tutto quello che passò per quella mente già torbida, e sono sorpreso di non averne capito nulla allora. Credo che allora nel mio animo mancasse l'affetto che fa intendere tante cose" (*ibid.*, p. 629). La comprensione dei sentimenti non comporta espressione verbale, ma partecipazione, ed è per questo che Zeno ora che ha "capito" quello che "passò" per la mente del padre non tenta di comunicarlo e neppure di esprimerlo.¹¹

Nel racconto del "buon vecchio", invece, con la fine del sogno si ha di nuovo la fine della vita istintiva e il ritorno nel regno della pura astrazione e quindi della

¹⁰ La "diagnosi" di Zeno richiama "il piano scientifico" del dottor Menghi (*Racconti*, p. 547).

¹¹ "Il sentimento è per sua natura mutuo", scrive Svevo nel saggio "Del sentimento in arte". "Questo sentimento diverrebbe un giudizio se [si] volesse comunicarlo", morirebbe cioè come sentimento (*Racconti*, p. 666).

morte. Se il vecchio per mezzo del sogno era riuscito ad "intendere" i suoi sentimenti e ad afferrare il senso della sua esperienza, il fermarsi poi su di essa solo intellettualmente, impedendosi di riviverla vedendo la fanciulla, lo allontana di nuovo da quella comprensione a cui il sogno l'aveva avvicinato. "Un giorno, rileggendo quanto aveva scritto, nacque nella mente del vecchio la teoria, la pura teoria e dalla quale fu eliminata la giovinetta e lui stesso. Anzi la teoria nacque precisamente per queste due eliminazioni" (*Racconti*, p. 54). Il riflettere e lo scrivere, nati come tentativi di rispondere ad esigenze reali, diventano pura teoria fine a se stessa, da cui gli uomini scompaiono.¹² Il rimorso della sua coscienza è così placato, egli è ora "il puro teorista nettato dalla sua sincerità da ogni malizia" (*ibid.*). La sempre maggior calma raggiunta dal vecchio sta a significare il suo allontanamento progressivo dalla vita, che infatti non palpita più in lui nemmeno nella forma di sogno. "Scriveva... poi dormiva... di un sonno tranquillo e privo di sogni e ritornava al suo tavolo per rimanervi scrivendo e meditando" (*ibid.*, p. 55). Il suo sentirsi ed essere "più intimamente parte" di quell' "orizzonte dove tramontava il sole" è la trascrizione in immagine poetica di questo avvicinamento alla morte (*ibid.*, p. 55).

C'è, tuttavia, ancora un ultimo sogno nella storia del vecchio, ma questo non simboleggia più la vita vera e istintiva, sebbene la totale fine di questa. La pura teoria è diventata sogno, è dunque diventata l'unica forma di 'vita'; la morte è ormai inevitabile. "Una volta sognò della cara giovinetta vestita di cenci colorati e non ricordò neppure in quel sogno ch'esistesse quell'altra giovinetta delle calze di seta" (*ibid.*). La fanciulla è ormai per il vecchio ciò che era "Ange" per Emilio alla fine di *Senilità*: un ideale astratto, senza più nessun corrispettivo nella realtà. Il vecchio di questa storia è però più consapevole di Emilio poiché sapeva almeno "come la teoria fosse insidiata da un pericolo grande: quello di allontanarsi dalla linea che le era assegnata dalla realtà" (*ibid.*). "Per restare alla verità il moralista si riferiva... alla propria avventura: bisognava ottenere che il vecchio non desiderasse la giovinetta... senz'altro curarsi della domanda di soccorso rivoltagli... Altrimenti la vita ora appassionata e corrotta sarebbe divenuta pura ma di ghiaccio" (*ibid.*, p. 56).

Il vecchio è ormai giunto al nodo del problema in virtù della sua riflessione; ma può questa stessa riflessione sciogliere quel nodo? O è invece proprio l'essenza della vita quella di essere "appassionata e corrotta", e la 'purezza' non è che questa stessa vita "appassionata e corrotta" passata attraverso il filtro della ragione e quindi privata della sua essenza? Se "la vita non è né brutta né bella, ma... originale" (*Romanzi*, p. 869), se gli uomini non sono "né buoni né cattivi" (*ibid.*, p. 872), tutto ciò non significa forse che ogni giudizio, ogni teoria non è che un'astrazione senza più contatto con la realtà? E che non ha senso teorizzare sui sentimenti e scrivere

¹² Al loro posto appaiono simboli astratti, concetti il cui uso, scrive Svevo nell'articolo "Per un critico", è senz'altro comodo, ma anche rischioso (*Racconti*, p. 609). Dello stesso rischio parla H. Bergson a pagina 163 di *Time and Free Will* (New York and Evanston, Harper & Row, 1960).

trattati di morale che pretendono di insegnare quali sentimenti si debbano sentire e quali no? "Non si può insegnare a sentire", aveva scritto Svevo molti anni prima, si sente o non si sente (*Racconti*, p. 672). Giudicare gli uomini in base a ciò che sentono è follia; non ne sono responsabili. Il fallimento dell'"trattato" è quindi logico come logico è la morte del puro teorista.

La vicinanza della morte provoca ancora una reazione dell'istinto di conservazione e dà al vecchio la forza di riaffermare la vita per l'ultima volta. Richiama così la giovinetta con la speranza "che sarebbe bastato di rivederla per sentire rinnovato il proprio rimorso ch'era il principale stimolo a scrivere" (*ibid.*, p. 58). La delusione che segue l'ultimo incontro del vecchio e della fanciulla è ancor più profonda in quanto mette in luce il tragico paradosso dell'avventura umana. La vita è un flusso continuo che non conosce stasi; riinserirsi in essa dopo un periodo di 'non-esistenza' comporta l'impossibilità di capirla, e svela l'illusoria pretesa della ragione d'averla fermata col suo potere. Quello che essa ha fermato non è più la realtà viva, ma un pezzo morto di essa. "La giovinetta aveva continuato ad evolversi" (*ibid.*). La fanciulla che il vecchio ha ora di fronte non è più quella conosciuta mesi prima. Essa si è evoluta, modificata. La vita, proseguendo il suo corso, lascia il vecchio "solo di faccia alla sua teoria" (*ibid.*, p. 59).

La malattia del vecchio peggiora quando le cartelle accumulate in tanto tempo gli rivelano la contraddittorietà dei suoi pensieri sugli argomenti morali di cui si credeva esperto. "Il vecchio volle accingersi a compiere l'opera sciogliendo un dubbio dopo l'altro" (*ibid.*, p. 62). Volle trasformare la vita stessa in teoria; ma così facendo infierisce ad essa il colpo mortale. Muore dopo aver scritto più volte la parola "nulla" (*ibid.*), unica risposta possibile a domande impossibili. "Lo trovarono stecchito con la penna in bocca sulla quale era passato l'ultimo anelito suo" (*ibid.*). L'immagine con cui Svevo chiude il racconto è la sintesi poetica più potente del suo credo intellettuale. La penna è qui il simbolo della ragione, il suo mezzo espressivo ed è anche l'arma omicida o, più precisamente, parricida.¹³ La vita per essere razionalizzata, cioè scritta, deve essere forzata attraverso la penna, e in virtù di questo atto viene spenta. Con la morte del vecchio anche la storia di Svevo finisce. Se lo scrivere ha causato la morte del personaggio, questa morte è ora causa della fine dell'attività narrativa di Svevo. L'intrecciarsi dei livelli strutturale e narrativo mette in risalto la forza del paradosso implicito nella 'scrittura'. In ultima analisi essa si rivela non solo come attività omicida, ma anche suicida.

La parola "nulla" con cui termina la vita fisica e intellettuale del vecchio è

¹³ Per un esame della 'scrittura' come 'parricidio' nella *Coscienza di Zeno*, cfr. il saggio di G.P. Biasin "Zeno's Last Bomb" in *Literary Diseases* (Austin, University of Texas Press, 1975), pp. 63-99. La tematica qui adottata è quella svolta da J. Derrida in *La dissémination* (Paris, Seuil, 1972), pp. 69-197.

Ciò che Freccero scrive a proposito di Zeno può ancor meglio applicarsi al "buon vecchio". Anche lui "paradoxically... knows that he can never know his own essence until he dies, when he will have ceased to know anything at all". J. Freccero, "Zeno's Last Cigarette" *MLN*, 77, 1 (Jan. 1962), p. 8.

l'attuazione della previsione fatta da Svevo nel 1893. "Sarebbe tanto facile di comprendere dal nostro passato che il nostro destino sarà di studiare la vita e di non comprenderla perché non avremo saputo viverla" (*Racconti*, p. 814). In queste parole c'è il serio ammonimento di un uomo che ben conosceva il pericolo che provoca il cervello umano e che cresce in proporzione al suo sviluppo. "Il cervello è come il mare; non si acquieta quando cessa la tempesta... Si tratta di limitarlo nel suo ufficio e quanto è più robusto un organo tanto più difficilmente si snatura" (*ibid.*, p. 675). Per 'vivere completamente' l'uomo deve perciò controllare il proprio cervello e seguire anche l'altra parte della sua natura, sentimenti e istinti, seppure irrazionali. In "coloro in cui il ragionamento è mania... le conclusioni cervelotiche impediscono un qualunque libero moto del sentimento" (*ibid.*, p. 673) il quale invece, si rivela "più completo [del ragionamento che] è prima di tutto un lavoro di eliminazione... Per quanto oscuro, per quanto muto, il sentimento è più completo", e per essere "prodotto immediatamente dalle cose stesse" è più "attendibile" (*ibid.*, p. 669).

Queste parole Svevo le aveva scritte nel 1887; furono necessari vari anni perché si trasformassero in materia letteraria. Il messaggio della "Novella" non è infatti altro che la trasposizione artistica della conclusione del saggio giovanile: "Descartes lasciò detto che l'uomo sa di essere perché pensa. Auguste Comte, invece... asserì che sappiamo di essere perché sentiamo. Credo che meglio di tutti saprà di vivere chi sente la verità di tutt'e due le prove" (*ibid.*, p. 680).

EL MOTIVO DEL ENTIERRO EN LA BALADA ROMÁNICA

Aurelio González

Este trabajo no pretende agotar, ni mucho menos, las posibilidades de estudio que puede tener un motivo como el del entierro en un campo tan amplio como lo es el de la llamada balada europea; solamente es una cala que busca señalar cuáles podrían ser algunos de los puntos más interesantes en el funcionamiento de un mismo motivo en distintas tradiciones y temas baladísticos.

Para hacer esta cala se ha seleccionado un *corpus* a partir de una muestra antológica, representativa de las distintas tradiciones románicas. Las tradiciones estudiadas son las siguientes: portuguesa (Madeira), española (Asturias y Andalucía), catalana, occitana, francesa e italiana (Piamonte).¹

Como lo que se busca es señalar líneas generales y no el detalle, cuando en las antologías seleccionadas aparece más de una versión del tema baladístico que contiene el motivo del entierro se ha escogido la más completa (este caso sólo se presenta en las antologías portuguesa e italiana). La selección de antologías no ha sido arbitraria ya que todas ellas, por la seriedad de sus autores y la calidad del material incluido, son representativas de las distintas tradiciones y permiten ver cuáles son las líneas generales que rigen la presencia y el funcionamiento del motivo del entierro. Las diferencias se pueden estudiar en un nivel general, comparativo en la misma tradición (en diferentes temas) o entre distintas tradiciones.

Una vez revisado el material antes mencionado se encontraron 40 textos que contienen el motivo del entierro (4 portugueses, 10 españoles, 5 catalanes, 3 occitanos, 8 franceses y 10 italianos), correspondientes a 10 temas baladísticos distintos:² señas del esposo, doncella raptada, muerte al retorno de la ausencia, amor más poderoso que la muerte, muerte fingida, rescate del objeto perdido, muerte en la guerra, la amada difunta, venganza de la doncella seducida y muerte por mal de amores.³

¹ Para las colecciones utilizadas véase la bibliografía.

² Algunos de los textos tienen más de un tema, por cruce o contaminación, y en muchos casos son temas que no tienen relación con los que aquí consideramos.

³ En la mayoría de los casos el tema se da por el nombre conocido del romance español.

Desde una perspectiva muy amplia el número de temas podría reducirse: por ejemplo, el tema de la muerte fingida en muchos casos se relaciona con el de la doncella raptada que escapa a su final trágico mediante esa argucia. Como no se trata de rastrear la presencia de tal o cual tema en una u otra tradición, sino de estudiar uno de los motivos que lo componen, el del entierro, hemos supeditado el manejo de los temas al motivo de nuestro interés.

I. ELEMENTOS QUE CONTIENE EL MOTIVO DEL ENTIERRO

Estrictamente, estos elementos son los siguientes: lugar del entierro, descripción del entierro y señales colocadas en la tumba. Sin embargo el motivo va, por lo general, acompañado de dos secuencias, una previa y una posterior, que es conveniente considerar cuando se estudia el motivo central, ya que están estrechamente ligadas a él o a alguno de sus elementos. Estas secuencias serían el momento de la muerte y la reacción de los vivos ante las señales de la tumba. Debido a la capacidad de condensación narrativa de la literatura tradicional, no todos los textos tienen estas secuencias complementarias. Por otra parte, también pueden faltar algunos de los elementos que hemos considerado como constituyentes del motivo del entierro. Veamos con más detalle estos elementos.

El momento de la muerte

Este elemento es especialmente significativo en aquellas baladas en las cuales son dos los personajes que mueren. La expresión de este elemento es formulística, ya que se trata, por lo general, de una ubicación temporal y se recurre a los tópicos de la tradición oral:

La un mort a mitja nit l'altre al despuntar el clar
 ("Don Lluís de Montalbà", Milà, p. 87)⁴

El cavall morirà a nit i jo a la dematinada
 ("Don Joan i don Ramon", Milà, p. 92)

La bèla es mòrta a miejanuèit
 e lo galant a punta d'alba
 ("Gojats que setz a maridar", Petit, p. 92)

Pero también se señala el momento de la muerte cuando se trata de un solo personaje:

Ta Nanette elle est morte
 un jour de vendredi
 ("La Nanette", Roy, p. 298)

⁴ En las referencias se dará únicamente el título de la balada, el autor de la colección y la página.

El lugar del entierro

Éste es un elemento del motivo más frecuente que el anterior y por lo general más significativo, ya que en muchos casos es central para el desarrollo del tema mismo de la canción. Tal es el caso de “La belle qui fait la morte” o de “L'onore salvato”, ambas canciones sobre el tema de la muerte fingida.

Au jardin de son père
dessous la fleur de lis
(“La belle qui fait la morte”, Roy, p. 109)

Ant el giardin de so padre
s'a jé d'un bel arborin
i sutreruma la bela
a l'umbra del guizumin
(“L'onore salvato”, Nigra, p. 309)

En ambos casos es importante la ubicación de la sepultura en el jardín del padre para que la doncella pueda ser rescatada. Esta ubicación sólo podría ser sustituida por otra que conservara la verosimilitud narrativa de un lugar conocido por el posible salvador. La precisión del lugar (bajo el lirio o el jazmín) está en un nivel narrativo más superficial, ya que corresponde al discurso tradicional y no a la fábula que se narra.

En otras ocasiones se señala el sitio del entierro porque va a sufrir una transformación, por lo general como manifestación del amor más allá de la muerte:

N'enterran la bèla jos l'aspic
e lo galant al pé de l'arbre;
quand ne sièron al cap de l'an,
l'aspic e l'arbre s'embracèron.
(“Gojats que setz a maridar”, Petit, p. 92)

Indicar el lugar del entierro también sirve para señalar diferencias entre los que han muerto; ya sean éstas de condición, jerárquicas, sociales o de otro tipo.

el xivall l'enterrareu just al mig la seu establa
i m'enterrareu a mi en el vas de Sant en Jaume.
(“Don Joan i don Ramon”, Milá, p. 92)

Uno lo entierran 'nel coro y otro 'nel pie del altar
(“Conde Olinos”, Pelayo, p. 204)

Supli-me al altar magiur e'l me cavalin an piassa
(“Mal ferito”, Nigra, p. 149)

En otras ocasiones, el lugar del entierro lo determina la causa de la muerte, que puede impedir que éste sea regular o aprobado por la religión:

Males d'amor nao tem cura nems' enterram en sagrado,
enterram-se'em campos verdes onde se pastora o gado.
(“Morte do principe dom Afonso”, Ferré, p. 35)

Pero también puede ser determinante el deseo del difunto de que su tumba quede a la vista de todos o fuera del camposanto:

Au chemin de Saint-Jacques
enterrez-nous tous deux
(“La Pernelle”, Roy, p. 111)

Si me muerdo deste mal no me entierren en sagrado,
fáganlo en praderío donde no pase ganado.
(“El mal de amor”, Pelayo, p. 254)

La descripción del entierro

Por lo general, incluye a quienes llevan el ataúd, normalmente cuatro. Este tópico es muy abundante en las versiones francesas, y frecuentemente son soldados:

par quatre-z' officiers de guerre
(“Complainte de la mal peignée” y “Adieux du soldat à sa mie”, Roy, pp. 120 y 285)

No siempre la expresión de aquellos que llevan el ataúd es realista; a veces se prefiere la imagen poética, aunque irreal, de que los portadores sean palomas:

Nous l'ferons porter en terre
par quat' pigeons ramiers,
(“Par un beau clair de lune”, Roy, p. 115)

Otro detalle que gusta a la tradición es el de las velas en el entierro, al grado de que muchas veces es el único que aparece y su mención es suficiente para dar la noticia de la muerte:

cun sinquanta e due torce a faziú la luminá
(“La sposa morta”, Nigra, p. 120)

Su marido, mi señora, muerto ha quedado en la guerra
debajo de un pino verde túvele yo la candela⁵
(“Las señas del esposo”, Pelayo, p. 256)

Otras veces el detalle de los portadores de luces sirve para dar idea de la magnificencia del entierro:

⁵ La expresión “tenerle la candela” también podría interpretarse como acompañar a alguien durante su enfermedad y no necesariamente como entierro.

Puis y aura cent damoiselles
 qui s'ront pour porter des chandelles.
 ("Complainte de la mal paignée", Roy, p. 120)

Señales sobre la tumba

En nuestra muestra de textos son el elemento más abundante. Estas señales pueden ser de dos tipos: aquellas que surgen de manera más o menos extraordinaria de la tumba y aquellas otras que son colocadas por quienes cumplen con las disposiciones del entierro. Veamos algunos ejemplos del primer tipo:

na cova da Clar'Aninas nasceu um verde rosal
 e na cova do escudeiro nasceu um pinheiral.
 ("A noiva abandonada", Ferré, p. 92)

Su la tumba d'bel galant j'è nassù'n pumin graná
 su la tumba d'la bela j'è nassù na mandolá.
 ("Le due tombe", Nigra, p. 125)

de l'un surt una coloma i de l'altre un colomar.
 ("Don Lluís de Montalbá", Milá, p. 87)

Estas señales son símbolo de los que han muerto, y representarán sus sentimientos en muchos de los casos; frecuentemente el motivo del entierro con señales que surgen de las tumbas corresponde al tema del amor más poderoso que la muerte.

Las señales que se colocan en la o las tumbas son generalmente armas, flores, árboles que se plantan, o una cruz, como en el romance de "Don Manuel". He aquí algunos ejemplos:

Caperatz-me de ròsas e mon amic de flors
 ("Petita Margarida", Petit, p. 86)

A damunt hi posareu l'espasa desembainada,
 ("Don Joan i don Ramon", Milá, p. 92)

An sima a cula tumba piantran d'le roze e fiur.
 ("Fior di tomba", Nigra, p. 129)

Par la mitan d'la fosse un romarin planté
 ("Par un beau clair de lune", Roy, p. 115)

El motivo del entierro se puede prolongar, como ya hemos dicho, con una secuencia relacionada con las señales en la tumba. Cuando son señales aparecidas, que expresan por lo general las relaciones entre los muertos, también están sometidas a vicisitudes y pueden tener diversos avatares:

A rainha, como inveja, logo los mandou cortar,
mas os rebentos que ficaram tornaram a rebentar.
("A noiva abandonada", Ferré, p. 92)

En el caso de señales colocadas, pueden provocar en el que pasa y las ve un sentimiento compasivo o una oración por el difunto que ha perdido la vida a causa del amor o de la guerra:

diseràn los passejants: de qué son aquelas armas?
De l'enfant de Lisardon qu'èra estat a las batalhas.
("A las batalhas del Rei", Petit, p. 98)

Tous les passants qui passent
n'en prendront une fleur
et prieront Dieu qu'il fasse
grâce à deux amoureux.
("La Pernelle", Roy, p. 111)

Cómo aparece el motivo en el texto

La extensión del motivo del entierro en el texto es muy variable y está relacionada con el número de elementos que contiene. Puede aparecer en forma condensada y explícita:

y aquí se enterró Don Pedro la prenda que más querías
("La muerte ocultada", Pelayo, p. 234)

También se puede expresar en formas muy extensas, con múltiples elementos, llenos de detalles, como en el caso de la versión francesa de "Mambrú", en la cual se describen los cuatro oficiales que entierran a Mambrú, las armas que llevan, y se da además el detalle de los cuatro romeros que se plantan en las esquinas de la tumba, en cuya rama más alta canta un ruiseñor. Un caso similar al anterior es el de "Par un beau clair de lune".

Como ya hemos dicho, hay expresiones del entierro que podríamos llamar indirectas, puesto que se limitan a señalar uno solo de los elementos del motivo, por ejemplo la vela o las luces que acompañan a los entierros. Tal es el caso de "La sposa morta", "La prova" y "Las señas del esposo"

En la cadena narrativa de las distintas baladas, el motivo del entierro puede asumir funciones diversas: en algunos casos es una noticia que le comunica un personaje a otro, en otros es la disposición que da un personaje sobre su propio entierro y en otros más es información que proporciona el narrador.

Al ser el entierro un motivo trágico, por lo general se encuentra en la secuencia conclusiva del texto, y muchas veces la reacción de los que pasan ante la tumba es el cierre de la narración.

A continuación, y en forma condensada, se muestra cómo aparece el motivo del entierro en las baladas que forman nuestro *corpus*, especificando si es el narrador o

el personaje el que nos lo dice, si aparece en el interior del texto o en su conclusión y si se nos da como información, noticia o disposición testamentaria. Distinguiamos los datos proporcionados por un personaje a otro (noticias) de los datos proporcionados al lector o al escucha (informes):

Personaje, conclusión, disposiciones: 11 baladas.

Personaje, conclusión, informes: 4 baladas.

Personaje, conclusión, noticias: 1 balada.

Personaje, interior, disposiciones: 1 balada.

Personaje, interior, informes: 3 baladas.

Personaje, interior, noticias: 9 baladas.

Narrador, conclusión, informes: 6 baladas.

Narrador, interior, informes: 2 baladas.

Cuando el entierro contiene disposiciones testamentarias por lo general es el motivo principal de la balada. Por el contrario, cuando contiene noticias tiende a ser un motivo secundario (aunque en muchos casos tiene importancia, ya que es el motivo generador de las acciones pues el conocimiento del entierro de alguien, y por lo tanto de su muerte, precipita la acción central de la narración). Así ocurre en las baladas con el tema de la aparición de la amada difunta.

II. EL MOTIVO DEL ENTIERRO EN UN MISMO TEMA BALADÍSTICO

En las distintas tradiciones encontramos el mismo tema baladístico y en ocasiones el motivo del entierro tiene una expresión similar, por ejemplo en las señas del esposo:

Debajo de un pino verde túvele yo la candela.
("Señas del esposo", Pelayo, p. 256)

Cum sinquanta torce avische lo portavo a suterá.
("La prova", Nigra, p. 315)

En ambos textos el motivo se ha reducido a su mínima expresión y se apoya en el elemento lumínico que acompaña al entierro. También en los dos casos es el personaje el que da noticias de la muerte, y tiene por objeto el probar la fidelidad de la esposa.

También puede darse el caso de que el motivo tenga similitud de funciones, colocación y objetivos y sin embargo se desarrolle con distinta amplitud y tomando en cuenta distintos elementos. Por ejemplo, las baladas sobre el tema de la amada difunta:

Tua amada já morreu já morreu qu'eu bem a vi,
quatro condes a levaram p'r'a capela de Bonfim.
("O soldado", Ferré, p. 88)

Que el dia del seu enterro jo la missa vaig a oir,
 les cortines del palacio jo de dol les vaig cobrir,
 els infants que ella tenia jo de dol los vaig vestir.
 ("La comtessa morta", Milá, p. 111)

Vostra spuzetta l'é andá a la ceza a la ceza ben cumpagná
 cun sinquanta e due torce a faziú la luminá.
 ("La sposa morta", Nigra, p. 120)

son corps il est en terre
 ("La Nanette", Roy, p. 111)

En esta balada el motivo está en una posición interna en el texto y su función es motora, pues genera las acciones principales. La expresión en cada texto es bastante diferente tanto en su extensión como en los motivos que contiene.

Expresiones similares del motivo en distintos temas

También se puede encontrar el caso contrario, esto es, el motivo expresado en forma similar pero con funciones diferentes en distintos temas. Un ejemplo de esto sería el del llamado "comodín romancístico" del entierro fuera de sagrado. Este motivo, expresado en forma bastante parecida, aunque con variantes significativas de sentido, lo encontramos en textos de tema tan distinto como "Morte do principe dom Afonso de Portugal", "O veneno de Moriana", "Mal de amor" y "Don Manuel". La función del motivo en cada uno de los textos es distinta; sin embargo, por la propia expresión tiene una serie de características constantes: el estar en posición conclusiva en el texto, el ser una disposición testamentaria, etcétera. Desde luego que el sentido del motivo será muy diferente si corresponde a una muerte violenta o a muerte por amor, por ejemplo:

Enterram-s'em campos verdes onde se pastora o gado,
 c'uma maozinha de fora c'o sê letreiro armado,
 ("Morte do principe dom Afonso", Ferré, p. 36)

Laurisberta, s'ê morrer, enterra-m'em lugar sagrado,
 enterra-me'm campos verdes onde se pastora o gado,
 ("O veneno de Moriana", Ferré, p. 184)

Si me muerdo deste mal, no me entierren en sagrado;
 fáganlo en un praderío donde non pase ganado;
 ("Mal de amor", Pelayo, p. 254)

Hay otros casos de motivos viajeros menos extremos que el de este comodín; por

* Diego Catalán usa este término en forma acertada, a mi ver, en *Por campos del Romancero*, Madrid, Gredos, 1970, p. 144.

ejemplo, el que contiene el elemento de las dos tumbas. En primer lugar lo encontramos en baladas de muerte por amores contrariados:

Nos faretz una tomba per nos botar tots dos.
 Caperatz-me de ròsas e mon amic de flors.
 Los qui angan a Sant Jaumes pregaràn a Dieu per nos!
 ("Petita Margarida", Petit, p. 86)

Expresión muy similar la encontramos en la balada francesa del mismo asunto, "La Pernette", pero también la encontramos en baladas cuyo tema es la muerte del soldado o del caballero que regresa de una ausencia prolongada, en cuyo caso las dos tumbas son para el guerrero y su caballo. Así ocurre en "Don Peire i don Joan", "Don Joan i don Ramon", "A las batalhas del Rei" y "Mal ferito".

Supli-me a l'autar magiur e'l me cavalin in piassa
 o crubi-me d'roze e fiur e'l me cavalin de giolifrada.
 Tuta la gent ch'à passeran a diran: che gran dalmage.
 ("Mal ferito", Nigra, p. 149)

Como se ve por el ejemplo anterior hay similitud de expresión, pero diversidad de sentido. Otro tema en el cual podemos encontrar este elemento de las dos tumbas en el motivo del entierro es, por ejemplo, el de "la pesca del anillo", en el cual normalmente muere quien hace el rescate, aunque en el ejemplo italiano muere la mujer. Este motivo de las dos tumbas está ligado al de las señales en las tumbas que sufren transformaciones después de un tiempo. Es frecuente el paso de un motivo a otro, perdiéndose en el segundo el sentido de la disposición testamentaria original.

Como se ha podido ver en esta cala, son muchos los temas que se pueden analizar en un estudio comparativo de baladas románicas. Aquí simplemente hemos señalado la importancia que puede tener en un estudio de este tipo la descripción de los distintos elementos que integran un motivo, las funciones que puede desempeñar éste dependiendo de su colocación en la secuencia narrativa o de la voz que lo expresa (será noticia o información, según sea el personaje o el narrador quien lo diga). Una noticia en posición interna tiene un sentido distinto de una noticia en posición conclusiva; en el primer caso se tratará por lo general de un motivo secundario y en el otro posiblemente sea parte del tema central. También es importante recordar la elasticidad que tiene un mismo motivo para integrarse a temas distintos, así como la permanencia de ciertas expresiones formulísticas comunes o la preferencia de una tradición por alguna de ellas.

Después de haber hecho esta cala parece claro que el funcionamiento de la gran tradición baladística románica es completamente similar y tiene los mismos recursos que las distintas tradiciones en forma individual, y que en la misma forma debe funcionar la balada románica dentro de la baladística europea.

APÉNDICE: TEXTOS

Le due tombe

Ant ël bosco di Cazale bela fia va cantá.
 —O canté, canté, fieta, fin che sei da maridá!
 Bel galant va da so pare: —Vostra fia m'la voli dá?
 So pare j'a fait risposta ch'a i la vuria nen dá.
 Bel galant l'é vnü malavi e la bela a na stá mal.
 Bel galant viv a panade e la bela a pan gratá.
 Bel galant l'é mort a l'alba e la bela a sul levá.
 Bel galant l'an sutrá an ceza e la bela sul piassal.
 Su la tumba d'bel galantj'e nassü'n pumin graná.
 Su la tumba de la bela j'é nassü na mandolá.
 Tanto bin cum a crëssio, fazzio umbra a tres sitá,
 Alessandria e Valensa e la pi bela Casal.

(Nigra, p. 125)

(En el bosque de Casale una bella muchacha va a cantar./ Oh, canta, canta, jovencita, mientras eres casadera./ Bello galán va con su padre: ¿quiere darme a su hija?/ El padre le responde que no se la quiere dar./ Bello galán cae enfermo y la bella está mala./ Bello galán vive de empanadas y la bella de pan molido./ Bello galán ha muerto al alba y la bella al salir el sol./ Al bello galán lo han enterrado en la iglesia y a la bella en la plaza./ Sobre la tumba del bello galán ha nacido un granado/ y sobre la tumba de la bella ha nacido un almendro./ Tan bien como crecieron daban sombra a tres ciudades,/ Alessandria y Valenza y la más bella Casale.)

Mal ferito

O s'a i sun tre giügadur ch'a n' in giögo de le carte.
 L'àn giögà e stragiöga, e poi si taco a parole;
 e da parole a cutei, e da cutei a pistole.
 El prim culp che lur l'àn fáit, l'àn ferì lo ruè d'la Spagna.
 Gentil galand munta a caval, per andar a la sua caza.
 Sua mama a'l l'à vist rivar, cun ün'ária cozi pázia.
 —O maman, pruntè-me un let, ün let di piüma d'oca;
 e i ninsolin di téila d'lin, e la querta di verdüra.
 A mezanóit che mi sun mort e'l me cavalin ant l'alba.
 Súpli-me a l'autar magiur, e'l me cavalin an piassa.
 O crübi-me d'roze e fiur e'l me cavalin d'giolifrada.
 Fúta la gent ch'a passeran, a diran: —che grant dalmagi!

Che dalmagi del cavalin e ancur pi dlo ruè dla Spagna!

(Nigra, p. 149)

(Son tres jugadores que juegan a las cartas./ Han jugado y rejugado y después han pasado a las palabras./ de las palabras a los cuchillos y de los cuchillos a las pistolas./ El primer golpe que han dado ha herido al rey de España./ El gentil galán monta a caballo para ir a su casa./ Su madre lo ha visto llegar con aire abatido./ —Oh, madre, prepárame un lecho, un lecho de plumas de oca,/ con sábanas de lino y la colcha de verdor./ A medianoche yo he muerto y mi caballito antes del alba./ Entiérrenme en el altar mayor y a mi caballito en la plaza,/ cúbranme de rosas y flores y a mi caballito de claveles./ Toda la gente que pasará dirá ¡qué desgracia!/ ¡Qué desgracia del caballito! y aún más del rey de España!)

Don Joan i don Ramon

Don Joan i don Ramon vienen de la cacada
i com foren en el camp l'afinaren de llançades.
Don Joan romangué mort Don Ramon poc li faltava,
so mare al veure'l venir baix de la finestra estava:
—D'on veniu, el meu fillet, d'on veniu, la color mudada?
—Mare, non digueu aixó, vos mateixa me'n sou causa.
—Pujau, don Ramon, pujau a damunt la cambra alta
i vereu vostra muller que n'ha parit una infanta.
—No m'alegra la muller ni tampoc la meua infanta,
perque non la veuré gran en el camp a portar llança.
Entre jo i mon cavall portam vint-i-nou llançades:
el xivall porta les nou trist de mi porto les altres.
El cavall morira à nit i jo a la dematinada;
el xivall l'enterrareu just al mig la seu establa
i m'enterrareu a mi en el vas de Sant en Jaume.
A damunt hi posareu l'espasa desembainada,
si demanen qui m'ha mort: don Joan a la caçada.

(Milá, p. 92)

(Don Juan y don Ramón venían de la caza/ y como estaban en el campo se enfrentaron a lanzadas./ Don Juan quedó muerto, a don Ramón poco le faltaba./ Su madre al verlo venir bajo de la ventana estaba./ ¿De dónde viene mi hijo, de dónde viene con la color mudada?/ Madre, no diga eso, métame en su casa./ Subid, don Ramón, subid a la cámara alta/ y veréis a vuestra mujer que ha parido una infanta./ No me alegra la mujer ni tampoco la mi infanta/ porque no la veré en el campo al portar lanza./ Entre mi caballo y yo traemos veintinueve lanzadas;/ el caballo trae las nueve, triste de mí, yo traigo las otras./ El caballo morirá en la noche, yo al amanecer./ Al caballo lo enterraréis justo en medio de su establo,/ a mí me enterraréis abajo de San Jaume/ y encima pondréis la espada desenvainada./ Si preguntan quién me ha muerto: don Juan en la caza.)

Petita Margarida

—Petita Margarida, quin marit volètz-vos?
 Volètz lo filh d'un comte o lo filh d'un baron?
 —Non vòli pas de comte ni tanpauc de baron:
 vòli mon amic Pèire, lo qu'es dins la preson.
 —Petita Margarida, Pèire n'es pas per vos;
 Pèire es jutjat a pendre deman, al punt del jorn.
 —Monsenh, si penjatz Pèire, penjatz nos a tots dos.
 Nos faretz una tomba per nos botar tots dos.
 Caperatz-me de ròsas e mon amic de flors.
 Los qui angan a Sant Jaumes pregaràn Dieu per nos!
 (Petit, p. 86)

(Pequeña Margarita, ¿qué marido quieres? / ¿Quieres al hijo de un conde o al hijo de un barón? / Yo no quiero conde ni tampoco un barón: / yo quiero a mi amigo Pedro que está en la prisión. / Pequeña Margarita, Pedro no es para ti, / Pedro ha sido condenado a ser colgado mañana al despuntar el día. / Mi señor, si colgáis a Pedro colgadnos a los dos. / Hacednos una tumba para echarnos a los dos. / Cubridme de rosas y a mi amigo de flores. / Los que van a San Jaime rogarán a Dios por nosotros.)

La Pernette

La Pernette se lève
 deux heur's avant le jour
 et prend sa quenouillette
 son joli petit tour.
 A chaque tour qu'elle file
 elle pleure en dessous.
 Sa mère lui demande
 —Pernette qu'avez-vous?
 Avez-vous mal à la tête?
 ou bien le mal d'amour?
 —Je n'ai pas mal de tête,
 mais bien le mal d'amour.
 —Ne pleure pas, Pernette,
 nous te marierons
 avec le fils d'un prince
 ou celui d'un baron.
 —Je ne veux pas de prince
 ni le fils d'un baron;
 je veux mon ami Pierre

qui est dans la prison.

—Tu n'auras pas ton Pierre

ou bien nous le pendrons.

—Ah, si vous pendez Pierre

pendez-moi donc aussi.

Au chemin de Saint-Jacques

enterrez-nous tous deux,

couvrez Pierre de roses

et moi de mille fleurs.

Les pèlerins qui passent

prieront Dieu pour nous deux.

Tous les passants qui passent

n'en prendront une fleur

et prieront Dieu qu'il fasse

grâce à deux amoureux.

(Roy, p. 111)

(La Pernelle se levanta/ dos horas antes del alba/ y toma su pequeña rueca/ su gracioso y pequeño giro./ A cada giro del hilo/ ella llora sobre él./ Su madre le pregunta:/ Pernelle, ¿qué es lo que tienes?/ ¿Te duele la cabeza/ o tienes mal de amores?/ No me duele la cabeza/ pero tengo mal de amores./ No llores más, Pernelle,/ nosotros te casaremos/ con el hijo de un príncipe/ o el de un barón./ Yo no quiero al príncipe/ ni al hijo de un barón,/ yo quiero a mi amigo Pierre/ que está en la prisión./ Tú no tendrás a tu Pierre/ o bien nosotros lo colgaremos./ Ah, si ustedes cuelgan a Pierre/ cuélguenme a mí también./ En el camino de Santiago/ entiérrrennos a los dos./ Cubran a Pierre de rosas/ y a mí de mil flores./ Los peregrinos que pasen/ rogarán a Dios por nosotros;/ todos los caminantes que pasen/ cogerán una flor/ y pedirán a Dios que/ perdone a dos amantes.)

A noiva abandonada

—Escudeiro, nã namores a filha do tẽ senhor,
qu'há-de te meter em conta morreres por teu amor.

Escudeiro assim que soube, longes terras foi casar,

Aninas louca d'amor lo foi buscar.

Nã perguntou por igreja nem per santa do altar,

perguntou por escudeiro sua terra natural.

—O escudeiro nã tá; foi para caça caçar.

—Se não é com muita pressa

poi se o manda chamar,

ou por a filha Inês ou por a cunhada Guiomar.

—Não era com muita pressa mas também não é devagar,

qu'ẽ deixei mẽ pai na mesa, lá por horas de jantar.

Deixei o jarro com água e o vinho a refinar.

—O que fazes Don'Aninas, de minha terra natural?

—É os amores do escudeiro que por `qui me faz andar.

—Também os vossos, senhora, me fizeram desterrar.

Dá-me licença, senhora, par'um abraço le dar?

—Dá-le um, ou dá-le dois,

mas s'isso é mal d'amores como há-d'ela tornar?

Morreu um e morreu outro, ambos foram a enterrar;

na cova da Clar'Aninas nasceu um verde rosál

e na cova do escudeiro nasceu um pinheiral.

Cresceu um e cresceu outro qu'ó céu s'iam juntar

e todas as aves do mundo lá iam repousar.

A rainha, com inveja, logo los mandou cortar,

mas os rebentos que ficaram tornaram a rebentar.

Cresceu um e cresceu outro qu'o céu se foram juntar.

(Ferré, p. 92)

(Escudero, no enamores a la hija de tu señor, / que si se ha de dar cuenta morirías por tu amor. / El escudero que así lo supo a lejas tierras se fue a casar, / Aninas, loca de amor, lo fue a buscar. / No preguntó por iglesia ni por santa del altar, / preguntó por el escudero de su tierra natural. / —El escudero no está, fue a la caza a cazar. / —Si no tiene mucha prisa se manda buscar, / por la hija Inés o la cuñada Guiomar. / —No con mucha prisa, pero tampoco despacio, / que dejé a mi padre a la mesa a la hora de comer. / Dejé el jarro con agua y el vino a refinar. / ¿Oh, qué haces, Don'Aninas, de mi tierra natural? / —Son los amores del escudero que por aquí me hacen andar. / —También los vuestros, señora, me hicieron desterrar. / ¿Me da licencia, señora, para un abrazo le dar? / Dale uno, o dale dos, / ¿pero si tiene mal de amores cómo ha de tornar a ella? / Muere el uno, muere el otro, ambos fueran a enterrar; / en la tumba de Clar'Aninas nació un verde rosál / y en la tumba del escudero nació un pinar. / Crece uno y crece el otro que se iban a juntar / y todas las aves del mundo ahí se iban a posar. / La reina con envidia, luego los mandó cortar, / pero los vástagos que quedaron volvieron a renovar. / Crece uno y crece el otro que después se fueron a juntar.)

Conde Olinos

¡Quién se dol del conde Olinos, que niño pasara el mar!

Lleva su caballo al agua una noche de lunar;

mientras el caballo bebe, él le canta este cantar:

—Bebe, mi caballo, bebe, Dios te me libre de mal,

de los peligros del mundo y de las ondas del mar;

de los castillos de Arriba que me quieren mucho mal.

La reina mora lo oyera de altas torres donde está:

—Escuchadle, mis doncellas, las que dormís, recordad,

y oiredes a la serena como canta por el mar.
 Respondió la más chiquita, ¡más le valiera callar!
 —Aquella no es la serena, nin tampoco su cantar,
 aquel es el conde Olinos que conmigo va a casar.
 La reina que aquello oyera, ambos los mandó matar.
 Uno lo entierran 'n el coro, y otro 'n el pie del altar.
 D'ella nació verde oliva, d'él nació verde olivar.
 Crece el uno, crece el otro, ambos iban a la par;
 cuando hacía aire d'arriba ambos se iban a abrazar;
 cuando hacía aire d'abajo ambos se iban a besar.
 La reina que aquello ve ambos los manda cortar.
 D'ella naciera una fuente d'él nació río caudal.
 “Quien tuviera mal de amores aquí se venga a bañar.”
 La reina que aquello oyera también se fuera a lavar.
 —Detente, reina, detente, no me vengas dexobar,
 cuando yo era Blanca Flor tú me mandaste matar,
 cuando yo era verde oliva, tú me mandaste cortar;
 ahora soy fuente clara, non me puedes facer mal;
 para todos he de correr para ti me he de secar.
 (Pelayo, p. 204)

BIBLIOGRAFÍA

- FERRÉ, Pere, *Romances tradicionais*. Funchal, Cam. Municipal de Funchal, 1982.
 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas iliricos castellanos*, t. VII. Buenos Aires, Espasa-Caple, 1952.
 MILÁ, Manuel, *Romancer Catalá*. Ed. J. A. Paloma, Barcelona, Edicions 62/“La Caixa”, 1980.
 NIGRA, Constantino, *Canti popolari del Piemonte*. Torino, Frassati, 1888.
 PETIT, Jean-Marie y Jean TENA, *Romancero occitan*. Paris, Maspero, 1971.
 ROY, Claude, *Trésor de la poésie populaire*. Paris, Seghers, 1954.

“OH, GIGANTIC PARADOX, TOO UTTERLY MONSTROUS FOR SOLUTION!”

Charlotte Broad

A man's soul may be in his shadow, in his reflection in water or a mirror, or in his portrait. Thus, Sir George Frazer tells us that “the reflection-soul, being external to the man, is exposed to much the same dangers as the shadow-soul”. In the Bank Islands, on the one hand, certain long-shaped stones, known as ‘eating ghosts’, supposedly had the power to draw a man's soul out of him if his shadow fell on the stone.¹ The Aztecs, on the other hand, would keep sorcerers out of the house by leaving “a vessel of water with a knife in it behind the door”. If a sorcerer attempted to enter the house, he would be so alarmed by the sight of his reflection transfixed by a knife that he would flee. The Greeks considered it an omen of death to see one's reflection in water, which possibly accounts for the myth of the beautiful Narcissus. Furthermore, primitive people even today fear the camera, believing their souls may be taken away in the portrait: in former times, Frazer reminds us, no Siamese coins were ever stamped with the image of the King since there was a ‘prejudice’ against making portraits in any medium.²

¹ Sir James George Frazer, *The Golden Bough*, pp. 250-253.

² Sir James George Frazer, *The New Golden Bough*, pp. 159-160. Under the section entitled ‘Taboos and the Perils of the Soul’ in *The New Golden Bough*, Sir George Frazer offers many interesting illustrations of primitive beliefs concerning the spiritual dangers that may beset the soul. Nevertheless, the editor of this abridged edition, Theodor H. Gaster, does point out that Frazer's assertion that primitive people believe in a separable or external soul, which leaves the body during sleep, sickness or stress, or may be extracted by magical means, is gravely misleading. Gaster establishes a distinction between the soul —“that is, the entire psychic side of the self”— and “consciousness”. He confirms that these peoples really believe in the detachment of “something far nearer what we should call consciousness”; thus, “what a man is then thought to lose is the normal control of his faculties, not his ‘spiritual’ being or vitality”. Frazer —and many later anthropologists—further confuses the issue when he maintains that primitive man believes in the individual possession of several souls. In Gaster's opinion, it is not so much a question of quantity but “that the total self is a complex,

Against this background of popular belief, man's essence has fascinated him since earliest times and the possibilities of interpretation are infinite. For this reason, the rendering of the double motif in fiction, which centres around the mysterious development of man's consciousness, is perhaps one of the richest and most intriguing in literature. The writer's intimate involvement in the various expressions of this human dilemma pervades his work at every level and leaves an indelible mark upon it. The exploration of the theme undertaken in European Romantic fiction bears a definite analogy with C.H. Hinton's remark:

... in our world there [is] for each man somewhere a counter man ... a real counterfeit, outwardly fashioned like himself, but with his right hand opposite his original's right hand. Exactly like the image of the man in a mirror. And when the man and his counterfeit meet, a sudden whirl, a blaze, a little steam, and the two human beings, having mutually unwound each other, leave nothing but a residuum of formless particles.³

We may note this clearly in Dostoevsky's *The Double* and Edgar Allan Poe's "William Wilson", where the protagonist and his 'twin', reflecting an undesirable counterfeit, travel on parallel paths, to the protagonist's wonder and distress, and then converge in violent opposition which leads to the 'undoing' of both. The agonizing inner struggle of both Golyadkin and William Wilson cannot help but cause anxiety in the reader as each, by delving into the unknown strata of human consciousness, becomes not only entrapped by his 'counterfeit' but also further alienated from his society.

The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde emphasizes this impression of isolation and imprisonment. The protagonist, embodying eternal youth and beauty, is a record of the past while his portrait reveals his ageing and soiled conscience. Blinded by his own vanity, Gray destroys the portrait, thereby transferring his 'record' to posterity and dying "withered, wrinkled and loathsome of visage".⁴

of several different spiritual elements—a notion which we ourselves endorse" when we speak of character, personality, individuality, identity, temper and sensibility. Gaster exemplifies his clarification by pointing out the multiple psychic elements in man denoted by the ancient Egyptians (for example, the 'ka', the 'ba', the 'ab' among others). Gaster does not wish to deny primitive belief, but rather hopes to clarify Frazer's interpretation of this belief, which is illuminating in the context of the present study, since both William Wilson, in "William Wilson", and Spencer Brydon, in "The Jolly Corner", are haunted by a 'second self' that, although it apparently appears as a separate entity, forms part of each protagonist. In this context, we are concerned with a "divided consciousness", perhaps motivated by popular belief and man's concern to establish harmony and equilibrium in his society—a reflection of the self. Primitive people find means to overcome this fear of the divided self, but literary expressions of this theme reveal the undeniable truth: there is no way in which we can honestly avoid our 'second self' (p. 217).

³ Strother B. Purdy, *The Hole in the Fabric*, p. 142.

⁴ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 234.

Henry James's short story, "The Jolly Corner", written later than these works, alters the classical pattern and offers a certain optimism. The protagonist, Spencer Brydon, is saved through a series of coincidences from the immediate aggression and danger of his materialistic self which he has consciously evoked. "William Wilson" and "The Jolly Corner", even though the former was written towards the beginning of the nineteenth century and the latter towards the end, share many points in common, partly because their creators insist so much on the conscious and imaginative faculties of each protagonist. However, they portray one outstanding difference: Brydon is saved, notably by a woman, whereas Wilson is condemned when he tries to form a secret liaison with a woman. I shall explore these two tales in an attempt to discover why they end so differently. Firstly, however, I shall point out several interesting similarities between these two tales which may act as background material. Furthermore, since these two writers had such definite ideas about fiction, I shall consider several aspects which reflect and intensify the complexity of the central theme and make each tale such compelling reading.

Dostoevsky in *The Double* introduces an independent individual — a variation on Stevenson's Dr. Jekyll and Mr. Hyde — which opposes the protagonist. However, in "William Wilson" and "The Jolly Corner" we are faced with a 'second self' which may be termed what Rank calls the "mysterious unknown",⁵ that is, neither of these doubles is visible to other people. Each man undertakes a solitary struggle with a faceless presence and, in the case of Brydon, an immaterial presence who only opens and closes doors. Wilson emphasizes throughout the effect of his imagination, 'fancy', upon his thoughts since he is "the descendant of a race [of] imaginative and easily excitable temperament".⁶ Although we are left in no doubt about his fate, we can never be certain, despite the detailed physical description of his double, William Wilson II*, at school, whether such an individual actually existed in his adult life. Spencer Brydon's search for what he would have been had he stayed in New York — rather than going to Europe as he did — is on a very conscious level as he undertakes to evoke this 'other' in his childhood home at the jolly corner. It takes the form of a horrifying mental exercise as he "projected himself all day ... over the bristling line of hard unconscious heads and into the other, the real, the waiting life" at jolly corner.⁷ "He knew what he meant and what he wanted" (TJC, 336); this very knowledge contrasts distinctly with Wilson's wild imagination as the former tracks down his double and the latter is pursued. Central to their struggle is the exertion of 'mind over matter'. Wilson, who in childhood days had dominated his double, later succumbs to II's 'arbitrary will', but, eventually, on the verge of madness, gathers

⁵ Otto Rank, *The Double*, p. 10.

⁶ Edgar Allan Poe, *Selected Writings*, p. 159. All quotations from "William Wilson" will be taken from this edition and the page numbers will be placed within parentheses in the body of the text.

⁷ Henry James, *Selected Short Stories*, p. 335. All quotations will be taken from this edition and the page numbers will be placed within parentheses in the body of the text.

* I shall use the 'II' when referring to the double throughout this study.

strength to confront his rival. Brydon, meanwhile, has to exercise great will-power in the face of his adversary in order to satiate his curiosity. In classical style, their curiosity leads to their 'undoing', but not without a battle of wills.

This emphasis upon the imaginative and mental faculties of our protagonists brings to mind a remark Simone de Beauvoir made when she claimed one could create a double "through inward dialogue".⁸ Both Wilson and Brydon are essentially bored by their society; Wilson rebels against it stressing his unique wickedness and independence only to be thwarted by II, while Brydon is definitely at odds with his materialistic compatriots. They both, therefore, look inward, and their alienation from their fellow man leads inevitably to this "inward dialogue", where they discover such a violent contrast to their outward image.

The presence of this 'other' has haunted each since infancy and both cling intimately to their childhood memories. Wilson met and knew his rival during his school days and, upon reflection, cannot fail to "recognize the William Wilson of my school days" (WW, 176) in the impostor who so persistently interferes with his will. Brydon returns to the scene of his youth and precisely this setting urges him to evoke the image of what he might have been and become. Beauvoir continues to say that her women (but it would just as well apply to men) felt more independent under parental protection; they had their future before them. Just a brief glance at these two tales shows the truth of this statement, since Wilson claimed he became his own master at an early age and Brydon recalls that while he was too young to realize what he was doing, he left for Europe against his father's wishes. Therefore, "once they were out to conquer the world, now they are reduced to generality".⁹ Both our protagonists fear this fate, desperately preserving their precious individuality, while recalling their childhood days with fondness.

In Poe's conclusion to "Eureka" he claims existence is "a normal and unquestionable condition" up to Manhood; "But now comes the period at which a conventional World Reason awakens us from the truth of our dream. Doubt, Surprise and Incomprehensibility arrive at the same moment".¹⁰ These emotions are clearly marked in both tales as the protagonists try to rationalize the existence of II. When Wilson becomes truly aware of the reflected identity, he leaves the school taking a ritualistic step into Manhood through the foreboding gates in which "a plenitude of mystery — a world of matter for solemn remark, or for solemn meditation" could be found (WW, 160). He begins to understand why II had aroused such a "world of uneasy curiosity" in his mind and this questioning doubt persists as the whisper haunts him throughout the tale. Brydon awakens from his "perverse young course — and almost in the teeth of my father's curse" when he is forced to face the harsh reality of the growing industrial nation around him (TJC,

⁸ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, p. 644.

⁹ *Ibid.*, p. 645.

¹⁰ Quoted in the "Introduction" written by David Galloway to *Selected Writings* by Edgar Allan Poe, p. 46.

331). "He scarce knew what to make of this lively stir, in a compartment of his mind never yet penetrated, of a capacity for business and a sense of construction", the narrator points out when Brydon joins in the construction of an apartment building where his property had formerly stood (TJC, 323). Brydon, against his principles, is enjoying this change of events and longs to find out if he would have been a success if he had stayed. He senses he blighted "a small tiny bud" (TJC, 331) inside him upon changing climate, and, despite the warning of Alice Staverton (his childhood friend and only companion) that "it would have been quite splendid, quite huge and monstrous" (TJC, 331), he will evoke this presence. At this stage he claims he knows "at least what I am" and, almost in the same breath, that "*He* isn't myself. He's the just so totally other person" (TJC, 333). His doubt is firmly established. What a shock is in store for such a logical mind when he is truly surprised by the 'other' and simply cannot comprehend its meaning. As it is, his "vain egoism" has blinded him.

Our protagonists, so fully aware of their mental and imaginative capacity, begin to delve into and become involved in the mystery of this gigantic paradox of a divided consciousness which has so haunted them since childhood and is now forcing them to question their existence. Bearing this background in mind, let us now examine their reactions in the context of the object of their obsession so as to reveal its effect upon them which leads each story to such a different conclusion. A detailed examination would, unfortunately, cover more pages than Brydon's questing and therefore this brief analysis can only be offered as a guide to the many possible points of interest. I should just like to point out in passing that even though Wilson's association with his double covers a period of years and Brydon only meets his 'other' once, the stages within this intense meeting bear an uncanny resemblance to those of Wilson.

A second William Wilson —same name and birthdate— first appears at Dr. Bransby's school. He resembles his namesake not only in physique but also in temperament to a certain extent and the two bear "many points of congeniality in temper" (WW, 164). This leads to the formation of a secret love/hate relationship —visible only to them as the first-person narrator, Wilson, informs us; Wilson maliciously attacks II's one weakness of not being able to speak above a whisper and II retaliates most effectively by enunciating his tormentor's name —venom to our proud protagonist— and by imitating him to the smallest detail. Although II alone rebels against and interferes with the will of the child despot, Wilson, he is apparently motivated solely by the "whimsical desire to thwart, astonish or mortify myself" (WW, 163). II is a great source of embarrassment to Wilson, since he cannot even feel that his double is worthy of him as II is "destitute alike of the ambition which urged, and of the passionate energy of mind which enabled me to excel" (WW, 163). Therefore, while the despot's victories in quarrels with his rival were inevitable, they were always tinted with a sense of guilt and an uneasy feeling that his double deserved to win. Wilson's antagonism grows, as, he confesses, does his fear, towards this 'patronizing' and 'protective' classmate until he can no longer stand his "intolerable arrogance". He sneaks into his rival's room one night, lamp in

hand, to carry out a particularly wicked practical joke and is filled with horror as the light, shining on II's face, presents his identical reflection. In utter confusion he extinguishes the lamp —his light of knowledge— and leaves the academy.

Wilson has had to admit that II's moral sense at school "was far keener than my own", and that if he had paid attention to the counsel embodied in his whisper, he would have been a happier and better man (WW, 167). Therefore, we may suggest that this childhood likeness represents Wilson's better half and his conscience. He soon erases the reality of these years smiling "at the vivid force of the imagination which I hereditarily possessed" as his subsequent degenerate life at Eton "washed away all but the froth of my past hours" (WW, 169). However, a stranger, apparently identical to him although he cannot see his face, appears at a wild party Wilson throws at Eton. As he whispers 'William Wilson' in Wilson's ear, brandishing an admonishing finger, the key of these "whispered syllables" evokes a sensation he had once felt at Dr. Bransby's academy "of wild, confused and thronging memories of a time when memory herself was yet unborn" (WW, 167). Upon enquiring into the identity of this Wilson the only fact he discovers is that his childhood namesake inexplicably left the academy the same day as he had. The admonition has no lasting effect upon Wilson, however. He reaches further into the dens of iniquity during his scandalous life at Oxford and is finally utterly humiliated when a stranger exposes him, in total darkness, as a card cheat in his "never-to-be-forgotten whisper which thrilled to the very marrow of my bones" (WW, 173). "All virtue dropped bodily as a mantle" he recalls in retrospect; this is symbolized by the stranger's cloak, identical to his own, which Preston hands him as he asks him to leave his chambers.

Wilson and the 'agent of his shame' are definitely travelling on parallel paths. The degenerate Wilson flees to Europe "in perfect agony of horror and of shame" (WW, 175). But, as he mentions, "I fled in vain". He is heartlessly pursued by his supervisor who thwarts him in every evil act and Wilson is obliged to dig more deeply into the significance of the tormentor's purpose. The tables have turned: II now dominates in the struggle for power and Wilson suffers. The more victimized Wilson feels the deeper he sinks into a life of degeneracy. Despite the admonishing finger he inflicts more evil, like Dorian Gray who sees the visible evidence of his cruelty reflected in his portrait. Finally, as at school, he gains the strength, through II's relentless persecution, to confront this righteous presence. Bordering on insanity, he challenges the stranger, identically dressed, to a duel at a *masked* ball. The light of knowledge now shines as he discovers the truth. His opponent, staggering towards him "pale and dabbled in blood" (WW, 178), embodies an identical reflection of his own image, the Wilson of his school days: his conscience.

In this moment of convergence we realize the negative effect Wilson's double has had upon him. He has been completely blinded to a wealth of knowledge offered him in their first encounter. Until this incident, he had truly extinguished the light and his one-tracked degenerate and utterly selfish life had brought about his 'undoing'. He has treated II as an outside 'impostor' and in this vain reassertion of his will he has left no space for repentance. As II says "in the agonies of his

dissolution": "Yet hence forward art thou also dead —dead to the World, to Heaven and to Hope! ..." (WW, 178). As an unrepentant soul, he has been forced by his double —which is, after all, himself— to the life of a solitary outcast, as he himself says at the beginning:

Oh, outcast of all outcasts most abandoned! —to the earth art thou not forever dead? to its honors, to its flowers, to its golden aspirations?— and a cloud, dense, dismal, and limitless, does it not hang eternally between thy hopes and heaven? (WW, 158)

Just as Wilson's life draws to its inevitable close along a narrow and agonizing track, ending in the confines of a bolted antichamber, Brydon's life opens up before him. An important difference between the two works may be indicated here: Brydon, we may suggest mainly on account of his relationship with Alice Staverton, is offered the opportunity to choose his fate. When he sees the door closed he knows he may push it or not, think rather than act. His adversary's second challenge —now an open door (leading to new knowledge?)— makes him realize that his stand against his foe may lead either to liberation or "supreme defeat" (TJC, 349). His enemy may close or open his vistas, but it is up to Brydon to choose. Wilson, however, is merely driven by the desire "no longer to be enslaved" by this conscience (WW, 177).

Therefore, we note that the obsession with a presence takes a different form in each protagonist's mind: the power of imagination and lack of objectivity blinded Wilson to a possible alternative, whereas Brydon considers his search for this 'other' as a "cultivation" of his whole perception. This idea may be observed at many moments during his quest. The impression of the "proudest duplication of consciousness" alerts "terror and applause" within him; unlike Wilson, who also fears his double, he is pleased that his 'other self' is worthy of him. Brydon's struggle takes the form of a "concentrated conscious combat" where he needs to hold on like a man "slipping and slipping on some awful incline" (TJC, 340). Only in retrospect does Wilson become aware of the terrifying way reality has slipped away from him; his obsession only allowed him to perceive his evil self which he enjoyed so much. Brydon determines, therefore, to face his trial despite the "collective negation" he senses —comparable perhaps to the stony silence with which Wilson's fraud was received at Oxford. On account of his extraordinary perception, Brydon is prepared not only to 'spare' the challenging presence but also to surrender. He considers "we both of us should have suffered", but now firmly tells this 'other' to leave him alone (TJC, 345). He is tempted to flee since all the vistas are not now clear and he senses danger. Oh, what objectivity compared with Wilson's insane and confused drive towards destruction. Brydon, knowing he can destroy the house and its ghosts, even perceives a "nobleness" in this sacrifice. As he descends from the upper floor in fear, he takes refuge in his childhood memories —paradoxically Wilson recalls his with delight, but they haunt him horribly— and creates a "scale of space again inordinate" (TJC, 348) within which to move. While Brydon creates space Wilson's boundaries are more and more limited by his obsession.

Gradually Brydon is forced to centre his attention upon his second self by his eyes, "the two opposed projections of him in presence", despite his attempt to remain 'sightless' (TJC, 343). The truth is only revealed to Wilson in his ruthless and futile vengeance. In his convergence with his adversary Brydon experiences a "horror and revulsion" towards this image "of his own substance and stature", which may remind us of Golyadkin Sr in Dostoevsky's work, *The Double* (TJC, 310). Both somehow feel cheated by their double's "inscrutable manoeuvres". Brydon gapes at this portrait as Wilson had at his mirror-reflection. His double possesses a double eyeglass and has two mutilated fingers whereas Wilson's reflection is covered with blood, which so appropriately symbolises his absolute defeat. While Wilson personifies his double on account of all his childhood knowledge of his namesake, Brydon's portrait, like that of Dorian Gray, although having an intense individuality, remains immaterial. Brydon had no knowledge of this image and would rather not have any.

In the convergence of the two selves, both Brydon and Golyadkin are cushioned into a certain false security. Brydon feels triumphant since his antagonist's face is covered and Golyadkin senses such affection around him that he is blinded to his inevitable doom. In this respect Wilson was offered a choice to repent since he could never make out his protector's facial features. However, all three in their various ways are overcome by the aggression of their reflected images: the 'stranger' as they each call him. Of the three only Brydon is offered the choice to deny the "bared identity [that] was too hideous as his" as he gives way under "the hot breath and roused passion of a life larger than his own, a rage of personality before which his own collapsed ..." (TJC, 351). This almost physical presence has finally foxed his logical mind and a soul is revealed to him in its monstrosity: "such an identity (an image of which he had borne in his mind since before his quest) fitted his at *no* point" (TJC, 351). Wilson had had to stand the harsh judgement and truth in the final words his opponent had uttered, but for Brydon the trial is over.

While Wilson is committed to a life of self-recrimination and isolation, Brydon is offered the chance of rebirth and new knowledge through his intimate and secret relationship with Alice Staverton, who had also acquired a knowledge of this immaterial presence in her dreams. Our poor tortured Wilson could only establish a "secret communion" with his spirit and an intimate relationship with his double who foiled any other attempt to make a union. This relationship from the past links Brydon with the future and gives him strength to encounter his vision to the point of risking his own life, just as the intimacy of his childhood memories of the black and white tiles had supported him in his moments of crisis. This determination to meet this other self, if only to annihilate him, points to another important difference—and implies a series of other differences—between the two tales: Wilson has no future, no redemption.

He, like Brydon, has been self-centred, extraordinarily vain—note how he designed his own fashionable clothes—and has led a frivolous life. Both have been the centre of their own universe and therefore find it difficult to see beyond themselves: Brydon simply refuses to accept his own projection even when he sees

it. However, his future is secured through the understanding of his female companion, to whom he has been able to cling selfishly throughout his battle. Wilson has nobody. His isolation is absolute.

Fromm states that the "awareness of human separation" without reunion by love is the source of all shame and anxiety.¹¹ Both protagonists refer to their doubles as the 'agent of their shame'. Otto Rank, however, claimed that in these tales concerned with the double-motif the "catastrophe (generally) occurs in the relationship with a woman ...".¹² Wilson's attempt to seduce his host's charming young wife does indeed cause his catastrophic encounter with his double. He has lost all chance of a 'reunion by love' and must live with the anguish of 'human separation'. This summarizes the basic difference between the two tales. Alice Staverton, by loving and saving Brydon, has offered him a chance to meet his monstrous soul and the opportunity to learn to love. At last Brydon expresses a more selfless affection (so brilliantly contrasted by the narrator with a selfish idea): "He has a million a year ... But he hasn't you" (TJC, 357).

Thus we may conclude that neither double reflects a truth the protagonist willingly accepts. Wilson has passed blindly through the multiplication of doors—to borrow a metaphor from "The Jolly Corner"—and is drawn magnetically towards the final room that has no exit. Here he must dwell in solitude until death, whose "shadow ... has thrown a softening influence over my spirit" (WW, 158), relieves him. The choice offered to Brydon, on the other hand, has allowed him to return from the "uttermost end of an interminable gray passage"—Wilson's dim valley and the fated home of most nineteenth century tales dealing with this motif—both to reach a new, deeper perception of the meaning of life and to embrace human love and understanding (TJC, 352).

Henry James, one of the master craftsmen in the art of fiction, claimed he never wrote a word that did not contribute to the overall comprehension of his work; for this reason he was so opposed to the English novelist, who, in his opinion, constantly digressed from the central theme of the work. Poe had argued that the work of art was an integral and self-contained fact, embodying "everything necessary for its understanding".¹³ Apart from a sense of ambiguity which I shall touch on later, this is especially true of these two tales, where a tapestry of elements are delicately interwoven to intensify, enrich and reinforce the central double-motif. The writer's involvement in his theme is all too apparent, although the approach is not so complex as that of Dostoevsky. At this stage I can only afford to briefly point out a few characteristics, which may help us as we delve further into the study of the double-motif.

Both authors intensify the central theme by introducing a wealth of contrast,

¹¹ Erich Fromm, *The Art of Loving*, p. 7.

¹² Otto Rank, *op. cit.*, p. 33.

¹³ Quoted in the "Introduction" written by David Galloway to *Selected Writings* by Edgar Allan Poe, p. 41.

wich reflects each 'self'. Wilson and Brydon both deal with the outside world during the day and discover the mystery of the unknown at night. The harsh reality of industrialism is contrasted with the intimacy of the night walks in the house at jolly corner, where the darkness of hidden recesses obscures the hidden truth. Similarly, Wilson is popular among his peers and only at night does he encounter his strange counsellor. This is linked with the idea of the natural and the supernatural. Both doubles take on a supernatural —also 'unnatural' in Brydon's case— quality and the atmosphere created around them leads us far from reality. Good and evil define the moral boundaries: Wilson's double foils him in his mischief while Brydon's evoked image of the monstrous portrait with mutilated fingers assured him, maybe, of his own value. Certainly, Alice stands out as the epitome of sanctity surrounded by wickedness. Both writers balance emotions such as fear and delight, love and hatred, greed and abstinence, a sense of freedom and imprisonment. The protagonists' dependence upon their senses is marked. In each case a sense reflects the double: sound (the whisper) in "William Wilson" and sight (the two eyes) in "The Jolly Corner". These are inevitably contrasted with their other senses and sensations around this predominant sense.

Another definite double in each tale makes the central double's significance more explicit. Dr. Bransby, the cruel sadistic principal, is also the local pastor; truly a gigantic paradox. Brydon returns to New York as the proud owner of two properties: one ugly building which he immediately turns into an apartment building, and the house at jolly corner, the cradle of his sentiment. Only under the threat of the double's overwhelming presence is he prepared to demolish this treasure. Alice's role further complicates the theme in "The Jolly Corner". This "pressed flower", who had the guts to stay in New York, follow her career and remain unmarked by the evolution around her, is opposed to the man who flees from home and to the 'other' who stayed in New York; yet, she is united with Brydon's home at jolly corner. Again we note the link between past, present and future times embodied in this constant of which Brydon is the variable.

The labyrinthal description, so notable in the streets of New York and in the house at jolly corner, Wilson's school and its dormitories, emphasize the complexity of the mental and imaginative exploration of each protagonist. Wilson's desperate struggle to wind his way through the crowd at the masked ball leads him to the final confrontation with his double. The 'multiplication' of open doors in the house at jolly corner gives Brydon a clear view into the compartments of his mind. However, he begins to panic when he senses the presence obstructing his vision.

This maze may also be noted in the formal structure in which time and space play a vital role. Our identity, as we know, cannot be established without a past even if we would like to deny it, and both protagonists have been acquainted with their actual obsession in the past. This image helps to create their present and future fates. Brydon has several images in the past; perhaps it is for this reason that he states so firmly, "I know what I *am*" before entering upon his search. In his encounter with his likeness the narrator introduces another time which complicates the issue: "Brydon was to know afterwards, was to recall and make out, the

particular thing he had believed during the rest of his descent" (TJC, 349). This proleptic statement contrasts with the purpose of Brydon's quest: to discover what he might have been had he stayed in New York. The subsequent narration in "William Wilson" both intensifies the significance of the central theme and heightens the ambiguity of the final encounter between the two Wilsons.

Poe does not allow his protagonist very much space. Wilson's school, "a palace of enchantment" and perhaps far removed from reality, also very clearly defines his mental capacity and the scene of his experience. Poe shows that physical flight is futile since Wilson has become entrapped by his unrepentant soul. The school gate "was riveted and studded with iron bolts and surmounted with jagged iron spikes" (WW, 160). The children went through it three times a week: twice to confessions and once to enjoy a brief flight into fancy in the neighbouring fields. Wilson elopes and faces an inevitable doom: his references to valleys and tunnels only help to stress this. Brydon enjoys more liberty. At times he is restricted to the confines of a room, especially during his intense moments with Alice Staverton, and his walk through the city shows how limited he feels upon returning to New York. However, within the house at jolly corner, the scene of his experience, both the reader and Brydon experience a feeling of immense space;¹⁴ there are several floors, many doors, windows and skylights and the protagonist hunts his game or tracks down his enemy to the rear of the house which he considers his jungle. The restlessness of the protagonist's eyes most effectively discovers the final image; even here he can perceive distance and the possibility of an alternative. Wilson, however, has become imprisoned for ever, as at school. Only Brydon is given the opportunity to overcome his materialistic self.

Is it possible to solve this gigantic paradox which creates such a startling impact upon the reader? Do we now know and understand the protagonists and their doubles? An ambiguity runs through each tale which, although in keeping with the complexity of the theme, affords no easy answer to these questions. Poe's setting is somewhat unreal as he clouds the moments of encounter in a fantastic atmosphere—reflected in "The Jolly Corner" in Alice's dreams, Brydon's mystification of the house and his evocation of this other self—and yet, as the tale progresses, Wilson's torment and anguish caused by his supernatural supervisor grows more and more convincing. We may compare "William Wilson" with *The Double* by Dostoevsky in this respect. At first Golyadkin fully engages the reader's compassion, but, curiously, by the end he willingly abandons the poor man to meet his fate at the hand of his persecutor. The narrators in these two texts carefully avoid precision in their narration of events and a close examination would reveal a wealth of

¹⁴ This is interesting since James's struggle with his reader is a central theme in his fiction. He is so aware of the 'arc' which separates both the reader and himself as they view the situation, and his aim is to diminish the 'arc' so that the end of the story is reached when the reader's position coincides with his own; in my opinion, disputable in this case.

inconsistencies. However, let us just ask ourselves one question of each tale to point out its ambiguity.

Firstly, in "William Wilson", the apparent encounter between the two Wilsons at the end makes us wonder whether Wilson's double exists as a separate entity—like Golyadkin Jr— or as a figment of the imagination. Within the boundaries of the academy where Wilson witnessed the paradox of his pastor/principal we can be sure a second William Wilson did in fact exist. Although Wilson had the consolation that only he noticed his namesake's cruel imitations, there was a "notion" among the upper classes that they were brothers. "Nothing could more seriously disturb me, ... than any allusion to a similarity of mind, person or condition existing between us", Wilson informs us. This secret relationship, which so vexed him at school, forms part of his obsession, especially since his namesake so annoyingly advised him (WW, 164). The stranger remains anonymous throughout the tale: someone appears at Eton according to the servant, and the evidence of the dropped cloak—noted only by Wilson as a second identical cloak—may be offered as proof that he appeared at Oxford. Whether the candles really went out or whether his peers heard II's warning is left to the reader's interpretation since Glendinning, the object of his fraud, had already become "an object for the pity of all [to be protected] from the ill offices even of a fiend" (WW, 173). At the end, when they meet face to face, their isolation from the outside world is clearly noted since Wilson bolts the door when someone tries to enter. As II advances towards Wilson, the protagonist realises that the image he sees before him is his antagonist. Wilson: "not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!" His adversary, no longer speaking in a whisper, claims: "In me didst thou exist — and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself" (WW, 178). Wilson has apparently been condemned and destroyed by his own image; that is, by himself.

Secondly, in "The Jolly Corner", Brydon's evocation of his second self raises the question of which identity he finally assumes. Did he actually overcome his materialistic and mutilated self? Alice Staverton declares she could have liked each one, first correcting Brydon by stating that "you came to yourself" and finally complicating her own remark by murmuring: "And he isn't —no, he isn't— you!" (TJC, 357). Brydon strangely encountered a presence with greater passion than himself. It is surely interesting to note that he compares the beauty of his state upon regaining consciousness to that of a man who, going to sleep with the news of some great inheritance and dreaming it away, awakens "to serenity of certitude and has only to lie and watch it grow" (TJC, 352). This will be his situation if he converts the house at jolly corner into an apartment building; an idea he confirmed in his moment of crisis. He has been unhappy; the 'black stranger' has also been unhappy.

Perhaps the title of each tale may help us here. Poe's tale, firstly, may be interpreted as *Will I am Wilson*. Bearing in mind the paradox of the Principal/Pastor and the emphasis on Wilson's vexation at the stranger's interference with his will, we may conclude that Wilson and his double are one and the same person: good and evil. The condemned man is what is left after the destruction: the wilful child was

forced to pay for his wilfulness in the end. Therefore, II is a figment of the imagination; but who then was the stranger at Eton? Secondly, "The Jolly Corner" is the site upon which the revelation takes place. It embodies Brydon's past and present obsession since he might have lived there if he had stayed in New York. He has a choice. However, he cannot leave this house and he awakens to his new knowledge within its walls. Alice is his only hope of a link with the future as she tries to raise him out of his imprisonment by offering her love and hoping he will respond. I think he does respond and is therefore free to establish his identity. However, if he destroys the house at jolly corner and constructs an apartment building, will it make something out of him as "it has made dozens of others"? The doubt remains and the paradox is unsolved in each case. That, basically, is the frightening essence of human existence.

Both these tales present problems and give us food for thought. It is evident that the gigantic paradox is in fact too monstrous for solution at this stage. The tales span the nineteenth century and share many points in common, not mainly as the work of American writers, but as examples of the theme of the double at its best. Poe's treatment of the theme is more Romantic and Gothic but as he himself insisted: "If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany but of the soul..."¹⁵ Terror is central to this treatment by both authors of the most agonizing inner struggle and insatiable curiosity of their protagonists to reach an identity and attain a certain power within society. Both, however, remain outcasts, and the reader cannot evade the intimate nature of each protagonist's inner battle with the mysterious unknown. Both the formal and thematic development of each text reveals the haunting persistency of the double motif and provokes the reader to participate in this inner quest—as it has afflicted each protagonist so relentlessly—in order to reach an understanding of his own 'second self'. Superstition may have helped us to ward off, and even to ignore, the evil spirit in the past, but we should now learn to recognize the existence of such a self and to come to terms with it. The moral implications in each text offer little consolation. Such a recognition is dangerous, but it may help us to answer the question each protagonist must surely ask himself: what, in the end, have we made of our experience? In "William Wilson", the wickedness of man condemns him to the life of an outcast; his only consolation lies in the "softening influence" of death (WW, 158). However, the insistence upon knowledge, the conscious mind and freedom of choice in "The Jolly Corner" at least offers us the chance to reflect upon such a question and, possibly, even to justify our answer. This tiny ray of hope for man, which shines through the surrounding fog, is certainly an important element to take into consideration as we embark upon the age of the exploration of consciousness in twentieth-century literature; the age of self-discovery and tentative inner enlightenment.

¹⁵ Quoted in the "Introduction" written by David Galloway to *Selected Writings* by Edgar Allan Poe, p. 23.

BIBLIOGRAPHY

- BEAUVOIR, Simone de, *The Second Sex*. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1972.
- DOSTOEVSKY, F., *Three Short Novels*. Constance Garnett (trans.), New York, Doubleday & Co. Inc., 1960.
- FRAZER, Sir James George, *The Golden Bough*. London, Macmillan Press Limited, 1974.
- , *The 'New' Golden Bough*. Dr. Theodor H. Gaster (ed.), New York, Criterion Books, 1959.
- FROMM, Erich, *The Art of Loving*. New York, Bantam Books, 1963.
- JAMES, Henry, *Selected Short Stories*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- POE, Edgar Allan, *Selected Writings*. Harmondsworth, Penguin Books, 1977.
- PURDY, Strother B., *The Hole in the Fabric*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1977.
- RANK, Otto, *The Double*. Harry Tucker Jr. (ed., trans.), Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
- TANNER, Tony, *City of Words*. London, Jonathan Cape Ltd., 1976.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*. New York, Signet Classics, 1962.

LA SOMBRA DEL OTRO: UN ESTUDIO SOBRE EL DOBLE*

Flora Botton-Burlá

Una observación superficial parece sugerir que los dobles surgen con más frecuencia en la literatura que en la vida real, y que su aparición, las más de las veces, provoca miedo, horror, angustia o, por lo menos, un grave desasosiego. Pero no voy a hablar aquí de los dobles reales, de esos gemelos físicos o espirituales que todos, o casi todos, hemos conocido alguna vez, sino de aquellos que son producto de la imaginación del escritor.

La presencia de los dobles literarios plantea una serie de problemas de índole diversa: uno se pregunta de dónde vienen, cómo han surgido, cuáles son los efectos que tiene su existencia en la vida de los demás y, sobre todo, en la vida de aquellos a quienes duplican o con quienes tienen esa especialísima relación.

Mi propósito aquí es tratar de desentrañar, por medio del estudio de algunos personajes dobles, cuáles son las características comunes que podrían servir para definirlos. He elegido para ello un cuento de Borges, "El otro"; dos cuentos de Cortázar, "Lejana" y "La noche boca arriba"; "William Wilson", de Edgar Allan Poe; "Monsieur du Miroir", de Hawthorne; y "The Dummy", de Susan Sontag. Cada uno de ellos presenta un tipo de doble diferente, pero todos comparten ciertas características fundamentales.

Para facilitar el estudio he llamado a los personajes, en todos los casos, 1 y 2: 1 es el primero, aquel que se enfrenta al hecho de que tiene un doble, el que Otto Rank, en su estudio clásico sobre el tema, llama "el individuo"; 2 es la copia, el segundo que aparece en escena, al que Rank llama "el doble".¹

Empezaré por decir unas cuantas palabras sobre los diferentes tipos de dobles que aparecen en los textos de los que me ocupo. Los dobles pueden ser:

* Este artículo es (con algunas ligeras modificaciones) el texto de una ponencia presentada en el décimo congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (Nueva York, agosto de 1982).

¹ O. Rank, *The Double*, p. 18.

a) Un solo individuo con dos personalidades o manifestaciones. El ejemplo clásico de este tipo es *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Pero, por razones de espacio, no voy a hablar aquí de Stevenson, sino que me limitaré a los textos antes mencionados. Es el caso de "La noche boca arriba", de Julio Cortázar. En este cuento, el personaje al que llamo 1 es un motociclista que sufre un accidente, a consecuencia del cual es llevado al hospital y operado. Después de la operación tiene una serie de sueños extraños, en los que se ve transformado en un guerrero moteca perseguido por los aztecas en la guerra florida. Esta segunda personalidad, la del sueño, va adquiriendo fuerza progresivamente, hasta que termina por eliminar a la primera. Aquí el personaje tiene un solo cuerpo, aparentemente, y, también aparentemente, una sola conciencia, que se sabe doble. Sin embargo, para 1, sólo su conciencia es la real: sabe que es un motociclista que sueña que es un guerrero. Por su parte el guerrero, 2, no parece conocer la existencia de 1 y nunca se refiere a él. Hasta los últimos instantes del cuento, el lector sabe que ve las cosas a través de la conciencia de 1, y que 2 sólo es un producto del delirio de éste.

b) Otra forma que puede asumir el doble es la de dos seres independientes, pero con una relación especial entre sí. Esto ocurre en "Lejana" (también de Cortázar), donde 1 (una chica de sociedad, que vive en Buenos Aires) tiene la conciencia de que existe otra mujer, a la que nunca ha visto y de la cual ignora todo, hasta su nombre, pero con la que tiene una extraña afinidad de sensaciones. Sólo sabe que la otra vive en una ciudad que está muy lejos de donde ella se encuentra (más tarde sabremos que esta ciudad es Budapest). La relación entre 1 y 2 se establece, pues, sin que haya contacto físico ni conocimiento directo, a través de una gran distancia, y es necesario que ésta desaparezca para que la situación pueda concretarse y llegar a su clímax. En "William Wilson" también tenemos dos personas independientes, pero físicamente idénticas (aunque esta identidad sólo parece ser perceptible para 1); ellos sí se conocen, e incluso son compañeros de clase. Son personajes independientes, asimismo, los dobles que aparecen en "The Dummy", pero de ellos hablaremos más adelante.

c) Un tipo aparte, aunque relacionado con los dos anteriores, es el de "El otro", de Borges. Aquí, 1 y 2 son diferentes etapas cronológicas de un mismo individuo, que coinciden en un tiempo y un espacio dados. El narrador, 1 (que se llama "Jorge Luis Borges"), se encuentra con un joven cuya apariencia y voz le son extrañamente familiares, y que comparte los primeros años de su experiencia personal. Se trata, entonces, de dos seres físicamente independientes, pero que representan dos etapas de la misma personalidad.

En cuanto a su origen, los dobles pueden ser "dados" o "creados". ¿Qué significa esto? El doble "creado" es, generalmente, fabricado por 1. Es lo que ocurre en el caso de "The Dummy", en el que 1, con todos los auxilios de la tecnología moderna (con claros tintes de ciencia-ficción), manufactura un autómatas a su imagen y semejanza. Éste, 2, habrá de ocupar su lugar y sustituirlo en todas las tareas cotidianas para que 1, liberado del peso de sus obligaciones laborales y familiares, pueda llevar libremente la clase de vida que se le antoja. Aquí tampoco puedo dejar

de mencionar, aunque sólo sea de paso, a Stevenson: recordemos que el Dr. Jekyll se fabrica su segunda personalidad con ayuda de la ciencia.

Pero éstos no son los dobles más frecuentes. En la mayoría de los casos, el personaje 1 se encuentra, como Narciso, con la presencia de 2, en forma más o menos intempestiva. El otro no estaba ahí antes, sino que en un momento dado su presencia se hace patente y, como dice el narrador de "Monsieur du Miroir", la relación surge "without any choice on my part".² El hecho de que la aparición de 2 sea independiente de la voluntad de 1 parece ser una característica común de los textos en que hay dobles "dados". Borges 1 no busca la presencia de su *alter ego* joven, sino que se encuentra con él, un buen día, en una banca de un parque.³ William Wilson 2 aparece en la escuela donde estudia 1, pero no había formado parte de su vida anterior; su existencia no sólo no había sido deseada por 1, sino que le provoca un profundo desagrado. La lejana del cuento de Cortázar es para 1 una presencia mental indefinida que sólo la acompaña desde hace algún tiempo, y que representa una gran molestia, una especie de dolor de cabeza, un malestar que seguramente, dice, se debe a que "la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre".⁴ Y el guerrero moteca de "La noche boca arriba" es interpretado por 1 como un sueño, un delirio provocado por la fiebre y la anestesia.

Todo ello tiene como consecuencia que la aparición de 2, en los casos de dobles "dados", provoquen en 1 una serie de sentimientos negativos, que pueden llegar al odio ("William Wilson"), al rechazo ("Lejana"), al franco miedo ("La noche boca arriba") o, por lo menos, a una inquietud profunda que hace evitar el reencuentro ("El otro"). Pero en todos los casos, sea cual fuere el sentimiento preciso de 1, se presenta en él o en ella una especie de inseguridad, más o menos profunda, que lo lleva a querer resolver la situación, es decir, a querer terminar con ella.

La presencia de 2 no es, no puede ser agradable para 1. En algunos casos, como el de "William Wilson", esta presencia provoca un verdadero delirio de persecución, que es la causa de que 1 quiera destruir a 2. Lo logra finalmente, y termina por asesinarlo, sólo para darse cuenta de que la muerte de 2 significa, inevitablemente, la suya propia. La protagonista de "Lejana" también quiere destruir a la otra ("se doblará si realmente soy yo", dice cuando piensa en ir a buscarla).⁵ Sin embargo, lo que obtendrá no será una victoria, sino una suplantación. La que triunfa es la otra, que usurpa el lugar de 1 y así, en cierta forma, la destruye. El personaje de Borges, en cambio, elude el conflicto al evitar volver al sitio del encuentro. Por su parte, el narrador/protagonista de "Monsieur du Miroir", aunque no hace nada por destruir a su doble-reflejo, sí reflexiona, con cierto tono de hastío, sobre el hecho de que nunca podrá librarse de él, pues está presente en todos los momentos de su vida, incluso en los más inesperados.

² N. Hawthorne, "Monsieur du Miroir", p. 281.

³ Esta banca, por otra parte, constituye un ejemplo de *objeto* doble: para 1 está situada en Cambridge; para 2, en Ginebra.

⁴ J. Cortázar, "Lejana", p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

La conclusión lógica de este desagrado es que el desenlace de los cuentos de dobles suele mostrar el triunfo de uno u otro de los protagonistas, triunfo que no es sencillo, sino que va acompañado, implícita o explícitamente, de la destrucción del otro.

Otro punto en común que comparten los distintos dobles, sean dados o creados, es que el hecho de formar parte de una de esas extrañas parejas constituidas por 1 y 2 no es una cuestión de esencia, sino un *estado*. Los personajes se fabrican un doble o se encuentran con él, pero no son dobles desde su origen sino que, a partir de cierto momento, están en dicha situación. Claro que esto se refiere tan sólo a 1 y nunca (o casi nunca) a 2. Es evidente que 1 no tenía un doble (o no sabía que lo tenía) antes de la entrada en escena de 2. La excepción en este caso, por razones obvias, es "Monsieur du Miroir": "It is my belief", dice el narrador, "that we came into existence together".⁶ Esto no puede causar extrañeza si recordamos la naturaleza de 2: Monsieur du Miroir, como su nombre lo indica, es la imagen de 1 en el espejo.

Algo muy especial ocurre con este estado de doble: aunque en un principio, como hemos visto, el tener un doble no es cuestión de esencia, una vez que éste aparece, la relación entre él y su original, la relación entre 1 y 2, se vuelve indisoluble, permanente y esencial. Su disolución significa la muerte. Ya indiqué antes que la muerte de William Wilson 2 significa la destrucción de 1. Esto vale también en el caso de los otros dobles: para que Monsieur du Miroir deje de ser visible, 1 tiene que morir al mismo tiempo que él, puesto que 2 no es más que su reflejo. Al intercambiarse con 1 la lejana de Budapest, ¿cuál de las dos sería la que moriría si una de ellas llegase a desaparecer? Si el joven Borges 2 es eliminado, es lógico pensar que Borges 1, que es su secuela en el tiempo, fatalmente tiene que desaparecer, como consecuencia inmediata. La muerte del guerrero moteca, el 2 de "La noche boca arriba", significa que 1, el motociclista, ha muerto también. El 1 de "The Double", que creó el autómatas porque su vida le era insoportable, no podría resistir la desaparición de 2 (de hecho, cuando 2 decide que él tampoco quiere esa vida, la única alternativa posible para 1 es crear un segundo autómatas, con lo cual nos encontramos ante la presencia de un 3). Así pues, lo que originalmente era un estado se transforma aquí, por el hecho mismo de su existencia, en una esencia.

Ahora bien, el lector se entera de todas estas cosas en una forma notablemente parcial. Ocurre que, en todos los textos, la visión del fenómeno se da exclusivamente desde un punto de vista, que siempre es el de 1. Sea cual sea el tipo de narrador: en primera persona ("El otro", "The Dummy" y "William Wilson"), narrador impersonal ("La noche boca arriba"), o combinación de primera persona con narrador impersonal ("Lejana"), siempre vemos las cosas a través de los pensamientos, las sensaciones y las emociones de 1. Desde este aspecto, 2 no deja de ser, auténticamente, una sombra, una figura que está más o menos en el fondo, que nunca habla por sí misma ni de sí misma; nunca se encuentra verdaderamente en el

⁶ N. Hawthorne, *op. cit.*, p. 285.

primer plano de la historia, aunque pueda ocupar el primer plano de los pensamientos de 1 y llegar a convertirse en una verdadera obsesión. De este modo la visión del lector, extrañamente, será siempre fragmentada, siempre parcial. Esto vale aun en el caso de "La noche boca arriba", en que el narrador a veces relata los pensamientos de 2, pero sin perder nunca la conciencia de que esta segunda personalidad es un aspecto delirante y enfermo de la primera, y está supeditada a ella (salvo, claro, en la sorpresa final). En "El otro", Borges 2 toma varias veces la palabra, pero la historia es contada por 1. "Lejana" es narrada por medio del diario de 1 y al final interviene, por el espacio de breves líneas, un narrador impersonal que ve las cosas desde afuera. Esta no participación directa de 2 en la historia ocurre invariablemente, y justifica el hecho de que ocupe precisamente el segundo lugar. Nunca se pierde realmente la conciencia de quién es 1 y quién 2, quién llegó primero y quién después, quién es el individuo y quién su sombra.

Esta visión fragmentaria de los dobles explica, en parte, otra característica común de los textos que nos ocupan: el secreto. La existencia de los dobles, en efecto, no suele ser conocida por los otros. Así, nunca puede ver el lector qué efecto tiene este fenómeno en los demás personajes del cuento, que no pasan de ser meras comparsas que entran y salen esporádicamente, sin intervenir de manera significativa en la relación entre 1 y 2. En algunos casos (y "William Wilson" es un ejemplo de esto), hasta la misma identidad física de los personajes pasa completamente desapercibida para los demás.

Antes de terminar quiero señalar un rasgo más, cuya presencia me parece notable, pero para el cual no he podido encontrar una explicación convincente: se trata de los problemas presentados por el espacio (y el tiempo, claro, pero hablaré tan sólo del espacio). Se presentan transgresiones de tipo espacial en todos estos cuentos, pues parecería que hay, para los dobles, una imposibilidad de coincidir en el mismo espacio. Veamos: en "El otro", 1 y 2 están aparentemente sentados en la misma banca del parque; sin embargo, 1 se encuentra en Cambridge y 2 en Ginebra (y además, hay un desfase temporal, pues para 1 los hechos ocurren en febrero de 1969, mientras que 2 se encuentra en 1918). Ninguno de los dos pasa del lado del otro, y ni siquiera se tocan. Es cierto que hay un intercambio de objetos, pero no los conservan, los devuelven, como si la vida no pudiera soportar esa permanencia de una cosa en un tiempo que le es ajeno. Los personajes de "La noche boca arriba" están a miles de kilómetros uno del otro y separados por una distancia de varios siglos. Cuando 2 no puede volver a transformarse en 1, en su cama de hospital, es decir, cuando la dimensión espacial se reduce, sobreviene la muerte. En "Lejana", 1 vive en Buenos Aires y 2 en Budapest; cuando se encuentran en un mismo lugar es cuando ocurre la crisis. El caso que parece más sencillo y lógico es el de Monsieur du Miroir, pues es obvia la razón por la que los dos personajes no pueden coincidir del mismo lado del espejo. Cuando William Wilson 1 logra por fin acorralar a 2 en el mismo espacio que él por más de un instante, lo mata. Y en cuanto a "The Dummy", 1 acompaña a 2 en múltiples momentos de su vida, pero ocurre entonces un fenómeno muy especial: es que 1 parece volverse enteramente invisible, aunque esto no se explicita en el texto. Es cierto que, al final del cuento, 1

visita a 2 y a 3, pero en ese momento han dejado de ser auténticamente dobles, pues el físico y la personalidad de 1 han variado sensiblemente. 1 ya no es el que era al comienzo, y en este sentido, también en su caso se puede hablar de una destrucción. 2 y 3 son los únicos que permanecen, los únicos sobrevivientes verdaderos, y ellos no se encuentran entre sí.

Los dobles se presentan, como hemos podido observar a través de estas pocas muestras, en formas harto diferentes. Quedaría por ver, desde luego, cuál es la función que cumplen y cuál su significado verdadero. Esto, sin embargo, es la segunda parte de mi estudio, que permitirá, espero, llegar a ciertas conclusiones más o menos claras y definitivas. Y digo más o menos, porque el motivo del doble, como todos los demás motivos literarios, evoluciona con el tiempo y pasa por transformaciones incesantes. Espero que, con el tiempo, este estudio también evolucione y llegue a una forma más completa.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis. "El otro", en *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé, 1975.
CORTÁZAR, Julio. "Lejana", en *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
———. "La noche boca arriba", en *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
HAWTHORNE, Nathaniel. "Monsieur du Miroir", en *The Complete Short Stories of Nathaniel Hawthorne*. New York, Hannover House, 1959.
POE, Edgar Allan. "William Wilson", en *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York, Random House, 1938.
RANK, Otto. *The Double, a Psychoanalytic Study*. Ed. y trad. de Harry Tucker, Jr. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
MONTAG, Susan. "The Dummy", en *I, etcetera*. New York, Random House, 1979.

A COMPARATIVE RE-EVALUATION OF CARLOS FUENTES' *LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ* AND NORMAN MAILER'S *WHY ARE WE IN VIETNAM?*

Mary J. Fenwick

Two of my favorite novels from the 60's —era of social protest, consciousness-raising, and change in both the U.S. and Mexico— were Carlos Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz* (1962) and Norman Mailer's *Why Are We in Vietnam?* (1967). Both novels were well received in their respective cultures by liberal intellectuals who applauded the projected anti-establishment political perspectives. *La muerte de Artemio Cruz* enjoyed six reprintings before 1970, and its first English translation was published in 1964. *Why Are We in Vietnam?* had six editions before the end of the war in 1973, and its first Spanish translation was published in 1971.

The readers in both cultures (in particular those of the university campuses) were obsessed during that era by political causes: in Mexico, rupturing the stagnant and monopolistic power position of the Partido Revolucionario Institucional (in power since 1929 as Partido Nacional Revolucionario, since 1937 as Partido Revolucionario Mexicano, and since 1946 under its present name); in the U.S., ending their government's imperialistic involvement in Vietnam (since 1945, but officially since 1964). These two novels, written by two already acclaimed writers, echoed the new intellectual voice with innovative and dynamic literary techniques.

The response in traditional academic circles to this new wave of "politically relevant" novels was guarded. To judge the quality of these novels (apart from their overwhelming reception), they said, would require the conservative and safe test of time —the same test presumably applied to Shakespeare's and Cervantes' works. Doubtless, it was in this context that one critic allegedly asked Fuentes if he thought his novel would still be read in 200 years. Fuentes' alleged response was "I hope not" —a response we can assume Mailer would have made to the same question— hoping that their novels would inspire a consciousness strong enough that history would no longer require these particular criticisms.

Twenty years have passed —a bit short of 200, but sufficient I think to make an initial assessment of the impact created on the respective histories by these two

once-popular novels. Of course the U.S. is no longer in Vietnam, but it is in Nicaragua; and the PRI is approaching new elections from a still healthy advantage. Have these novels had no importance in the collective political consciousness of the post-60's era? Mailer's novel is all but forgotten, and Fuentes' 60's masterpiece seems to be more highly esteemed now in the U.S. and Europe than among Mexican intellectuals. Rather than conclude that literature does not affect history, I would like to re-think these two works and see if their artistic perspective in the context of time reveals any shortcomings in the 60's revolutionary mood.

The two novels, in addition to thematic similarities, have corresponding technical similarities that may be an important index to the point of view underlying all other elements.

The narrative structures of both Mailer's *Why Are We in Vietnam?* and Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz* are based in a play of multiple narrative voices or perspectives which coax the reader away from marking a quick positive identification of the narrator, but which ultimately prove to be one perspective —the protagonist's— in direct communication with the reader.

Mailer's protagonist/narrator, D. J., comes on strong as the Disk Jockey of America¹ broadcasting from Dallas "to tell you (reader) what it's all about". His dialect is hip 60's, obscene, and disrespectful of America's national images. The narration then jumps to an omniscient third person form as it relates a scene —description and conversation— between D. J.'s mother and her psychoanalyst. Again the language is obscene, hip 60's, disrespectful, but also it takes on traits of Southern and Texas dialect as the two, along with the omniscient narrator, present a verbal collage of Texas heritage, discuss D. J.'s father, D. J.'s friends, and D. J. But in a few more pages, the omniscient narrator condescendingly announces that he is D. J. and that he's put one over on the reader (who should have recognized him from the language, since his mother is a Southern lady and "she don't talk that way"). The pattern is repeated, the language flits from hip 60's to Spanish to Black dialect, all the while obscene and obviously D. J. who again teases the reader that maybe he isn't who he said he was (son of a Texas corporation executive), but a Black from Harlem "pretending to write a white man's book". Just when his credibility as a reliable narrator is waning, he makes a last brief play to ask the reader if he can be sure he is really reading, etcetera, and moves on to relatively straight third-person narration for the remaining three-fourths of the novel. But, still, any illusion of objectivity is denied by the narrator's brief introduction to each chapter, designed to set the reader's mind to a prejudiced perspective.

Fuentes' protagonist is presented from a three-way perspective, "yo", "tú", and "él", and all are Artemio Cruz. The narration begins from inside the protagonist's consciousness, in first person narration, and the reader is made to share the intense self-awareness —both physical and intellectual— which characterizes Artemio's

¹ Mailer's and his protagonist's use of "America" meaning the United States is an appropriate metaphor for the attitude that allows the usurpation of the entire hemisphere by one nation.

dying moments. In this section, his self-pity is exceeded only by his desire to survive, as he has for 67 years, at the expense of everyone else in his career. The "tú" narration which follows appears to be an omniscient voice examining, from a somewhat more objective perspective, the reality surrounding the protagonist and the ideological context in which occurred the decisions and events of his life. The tone is accusatory, reminding Artemio of the contradictions between his actions and the ideals he championed. The "él" narration takes the more traditional detached perspective of an omniscient storyteller, and relates with chronological attention the relationships and historical sequence from the protagonist's birth to the moment of his death. In this perspective, narrative judgement is suspended, and the reader is forced to participate, forming his/her own. The technique, "yo", "tú", "él", "yo", "tú", "él", etcetera, is repeated throughout the narrative, pulling the reader in and out, from empathy for the protagonist to disgust, again to empathy, etcetera, and at the moment of death recalling the three perspectives into one: "...si él soy yo ...si tú fue él...si yo soy los tres..." And the reader is denied an independent perspective.

In Fuentes' narrative as well as in Mailer's the reader's attention has been manipulated between following what seemed for one moment an amorphous omniscient narrator who controlled both the action and the perspective and the next moment following a single narrator whose conclusive identity embodies and speaks for all the perspectives. In both novels the result is the same. The pretense at multiple perspective proves illusory and ultimately reduces to one. Furthermore, by the use of "you" in both narratives the implied reader is drawn into the communication. Whether it's D.J. calling the U.S. reader "Asshole" or Artemio Cruz calling the Mexican reader his brother in "la orden de la chingada", the effect is that the protagonist has assumed omniscience, and the reader's perspective, too, has been pre-empted.

The reader is drawn into the narrative not only technically but also historically. The actions of both narratives are deeply rooted in the historical circumstances of which they are a product. *Why Are We in Vietnam?* addresses itself in the title to the important historical question of the 60's, but ironically does not directly mention the issue again. Instead, D. J.'s narration focuses on his experiences on a hunting expedition to Alaska. Vietnam as an issue remains subliminal, but the association will reveal itself as the narrative develops.

On a symbolic level, hunting is made the U. S. expression of power as the hunter demonstrates with sophisticated guns his technological superiority over nature and other men. An entire chapter ("Chap Five") is devoted to the description of the guns and equipment bought by the hunters: D. J.'s executive father and his friends Pete and Bill, D. J. and friend Tex, and the guides. The guns correspond appropriately to the hunter's social status. While Rusty (D. J.'s father, "the cream of corporate corporateness") has a "404 Jeffrey on a Mauser Magnum action with a Circassian Walnut Stock... a custom job by Beisen with Zeiss Zielklein 2 X on Griffin & Howe side mount...", etcetera, the others have a borrowed, a factory-made, or a remade gun. Pete, an overeager management assistant, when invited by executive Rusty,

sold his Jaguar XKE and some stocks and bought a gun big enough for "African rhinoceros-hippo-elephant...", expensive but inappropriately pretentious for this expedition. The strategy for tagging a bear was hired from "Big Luke Fellinka and his assistant Ollie the Indian Water Beaver", the exclusive Alaskan hunting guides for wealthy, important North Americans like Charley Wilson (the head of General Motors, known for his comment "What's good for GM is good for America"), Roger Blough (head of the Ford Corporation and advisor to President Eisenhower), and former FBI director, J. Edgar Hoover. The guides, like the guns, were appropriate to one's social status ("...he wouldn't even take Senators").

More fundamental to Mailer's thematic question is the power association made in the narrative between Vietnam, the hunting trip to Alaska, the U.S. government, and the international corporate adventures headed by D. J.'s executive father, his executive friends, and their Texas corporations. South Vietnam and Alaska² in the late 50's were both targets of U.S. imperialism; the multi-national corporations played an important part in motivating U.S. power expansion; and Texas in the 60's, with NASA and LBJ, was quickly becoming the center of U.S. corporate leadership and of political alliances between these corporations and the federal government.

"Chap Two" and "Chap Three" of the novel are a verbal collage of familiar corporate and political images which anchor the narrative in the concrete circumstances and actual power plays of the 50's and 60's. The activities surrounding the fictitious Rusty are sufficient to make his corporate image stereotypical and credible. "Setting up operations" for his corporation in other countries, making contributions to the CIA and FBI, the John Birch Society, the Warren Commission Boosters, the Republican Party, the President's Thousand Dollar Club, and the Dallas Cowboys, Rusty is described as having a physical appearance somewhere between Eisenhower and Henry Cabot Lodge.

The fictitious set-up in Alaska for the "John Foster Dulles types" resembles the pattern of imperialism familiar to anyone who knows a nation dominated by foreign corporations. In such a nation certain elements of the population find themselves in a position to take personal economic advantage of the foreign intrusion and respond by offering for sale whatever services or goods they have that may be of use. In the case of Mailer's Alaska it was tour guides, organized hunting trips into the northern wilderness, deluxe bars and motels, "rooms with a foam rubber mattress, pink tile bathrooms, and Venetian blinds", and further comfortable facilities located conveniently from Fairbanks to the interior as far as the Arctic Circle, with Piper Apache planes to span the distance between.

Those who are successful in marketing themselves eventually form in these nations a nucleus of small entrepreneurs. They are incorporated into a national bourgeoisie, aligned from the start with the international economic network, which responds to the demands and ideology of the buyer by imitating and reproducing within the nation the pattern of imperialism. Like Big Luke Fellinka and Ollie, the newly

² Alaska, along with Hawaii, was incorporated officially into the United States in 1959.

formed national bourgeoisie becomes the instrument of imperialism and turns to the interior for the undeveloped resources, and offers what is available to the foreign market. The elite serves the elite (remember the images: Rusty, the "cream of corporate corporateness", and Big Luke who won't "even take Senators"), and the hunting trip becomes a metaphor for U.S. imperialism.

Unlike Mailer's novel, *La muerte de Artemio Cruz* does not deal overtly with any such historical question, but instead seems to center on the story of an individual. However, the action revealed in the chronological account of Artemio Cruz' life parallels the history of Mexico from the popular revolution of 1910 through the political restructuring and the compromises of the following decades to the externally financed industrial development of the 50's and 60's. In establishing the historical references underlying the protagonist's life and death, Fuentes' narrative, like Mailer's, satirizes the course of contemporary history.

Like Mailer, Fuentes made his protagonist respond to stereotypical, and therefore credible, images. This was achieved by a detailed, objective account ("él" narration) of the protagonist's life and his fictitious participation in real dates and events (each "él" section of the narrative is dated to correspond to actual important dates in Mexican history). Artemio Cruz fought in the Revolution on the side of the rebel peasants against the government troops of Porfirio Díaz. By the end of the war, Artemio had established a pattern of opportunism. Upon the sacrifices of others, he had managed to survive up to and through the revolutionary crisis. The illegitimate child of a mulatta servant and her white landowner patrón, Artemio Cruz had grown up on an hacienda in rural Mexico. His maternal uncle, Lunero (also a family servant), had saved Artemio's life at birth by hiding him from the paternal Menchaca family who forced his mother to flee. Lunero raised the child Artemio as his own, providing for his survival even after the downfall of the Menchaca family, its landholdings, and its wealth. The security of his childhood world ended when Lunero was taken away, presumably by government troops at the start of the Revolution, and Artemio was left to fend for himself.

By the end of the Revolution, Artemio's self-sufficiency and mania for survival had become apparent. The lives of several revolutionary companions and of his woman, Regina, had been sacrificed to the Revolution, but Artemio himself managed to survive. By the 20's, the decade of social restructuring, Artemio had managed to put himself in the position of directing land reform projects for the peasants. Ironically he himself was now the owner of a large hacienda, of the Indians who worked it, and of their eternal debt payments. He had acquired it all by marrying the daughter of a rich landowner whose idealistic son had joined the peasant movement and ended up in prison with Artemio. Leaving the young idealist to be assassinated, Artemio managed to bargain for his own life, made his way to the hacienda, preyed upon the family's tragedy, and through marriage assumed the inheritance that would have gone to the dead son.

The Revolution of 1910 appeared socialistic in ideology; it overthrew the tight socio-economic control of the 19th century urban, Europeanized, positivistic bourgeoisie and projected a redistribution of the national wealth to the rural,

non-landed working class. The struggle, however heroic, was relatively chaotic and consisted of several opposing factions led by chauvinistic men like Pancho Villa and Venustiano Carranza (with whom Artemio fought). By the 40's, the center of the rural-based revolution had moved to Mexico City, out of the hands of the peasants and into the hands of a new class of urban bureaucrats — a new national bourgeoisie. The power had merely changed hands, leaving the landless peasants for the most part still landless. During these decades the official party of the Revolution secured its hold on the nation's socio-economic structure and initiated programs of industrial development. To prevent foreign ownership and expropriation of Mexican industry, the law stated against any foreign investor owning more than 49% of a corporation. However, the means for circumventing these restrictions have been widely known; and, in fact, since the 50's Mexico has opened its arms to increasing U.S. imperialism and foreign corporate investment.

After the 40's, Artemio Cruz, the literary representative of Mexico's new bourgeoisie, worked his way into an important position in Mexico's industrial development program. He was the head of a newspaper, a front-man for a Mexican-based U.S. corporation, had money in foreign banks and investments all over Mexico in hotels, factories, railroads, etcetera, made high interest loans to peasants, and was a close operator with government officials in foreign financial deals.

The effects of U.S. imperialism are obvious in the narrative as well as in history. Mexico, like other Latin American nations and like Mailer's Alaska, reflects the general pattern of imperialism. The U.S. bourgeoisie (corporate and political) has seduced the post-revolutionary Mexican bourgeoisie into compromising national resources and development for a small share in the international profits. The urban-based Mexican bourgeoisie, in order to uphold the supply of exploitable resources, turns the imperialistic pattern against the rural population, exacting from them their labor and their share in the national product.

In terms of the Revolution, this concentration of power in the hands of the few is justified on the basis of expedient economic development — the same "survival" mania that motivated Artemio Cruz' decisions and compromises. The effect is widespread in history as well as in Fuentes' fiction. Artemio Cruz has imitated the tastes and attitudes of the foreigners. He uses foreign consumer products (owns a Volvo and drinks Canada Dry mix in his whiskey), expresses disgust at the rural element, and in fact, at whatever is Mexican ("la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene") and laments the "error geográfico" that he was born in Mexico instead of north of the border. He conspires with U.S. businessmen (the Mr. Corkery conversation) to prevent attempts to nationalize Mexican industry which would cut off profits to the respective bourgeoisies. His wife and daughter are fans of Joan Crawford, and his friends participate in the world of the international jet-set: Paris, New York, Acapulco, Switzerland, Rome, American ambassadors, profit, and conspicuous consumption of material goods. Mexico, like its fictitious representation, has been converted physically and socially to correspond to the images of U.S. imperialism,

and the agent is the national bourgeoisie aligned for decades with the international economic network.

In addition to the narrative structures of the two works, the language and its images are an important index to the historical reality and to the perspective through which it is presented. Language is a direct manifestation of relationships between people and with the world; and, in this context, a study of the scatological and taboo sexual emphases which characterize both novels may add an important dimension to the assessment of the novels and their historical significance.

A symbolic association between anality and the economic manifestations comes from the theory of Norman O. Brown in his book, *Life Against Death: the Psychoanalytical Meaning of History*.³ Brown's thesis is that one's obsession with material objects is a manifestation of a psycho-sexual need to retain and preserve the products of one's existence. In an economic system that frustrates the enjoyment of the product of one's own labor, the choice is to turn upon the self and seek enjoyment from other physical functions. Bodily waste products—in particular, feces—become thus equated with money, both being by-products of one's existence and both being a substitution for the authentic representation of one's creative labor.

Likewise, according to Norman O. Brown, lust for power is a psycho-sexual need unfulfilled by the economic structure that is not collective and that denies open self-expression and creativity to most of the population. Again, one turns for fulfillment to secondary manifestations of power such as violence, aggression, and the already mentioned substitute material objects which display one's existence. Sexual functions, according to Brown, in addition to waste products and money, can be such an expression. To violate or aggress sexually is to display power over another human being. It is a natural human need to express one's creativity and communication through physical labor and through copulation, but when the natural way of expressing this need is denied by opposing socio-economic forces, the substitute expressions—money, feces, the penis, guns, or the words and symbols that represent—are made a fetish.

In Artemio Cruz' language as narrator there is obscenity, an obsession with body parts and functions, and descriptions which evoke images usually offensive to one's senses, but the frequency and intensity is sporadic. It appears that the protagonist is most fond of simple anal obscenity when he is discussing business deals. (These conversations had been recorded and are being played back to Artemio in the hours preceding his death.)

"Chingar" is the salient image of Artemio Cruz' power. One section of the "tú", accusatory style narration is a diatribe of this verbal representation of sexual power. The "tú", as established by the omniscient narration of Artemio Cruz, is everyone from the fictitious protagonist himself to the reader, and all are being

³ Norman O. Brown, *Life Against Death: the Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1959.

accused of participating in the Mexican national expression. "TÚ la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía... resumen de la historia..." All are the victims, and all are the violators. In this perspective, Mexicans are the "fucked" children of the "fucked" Indian woman Malinche, "fucked" by the Spanish conquerors, and are what they are historically because "supiste chingar y no te dejaste chingar" (violator), and because "no supiste chingar y te dejaste chingar" (victim). Both ways the reference is clearly historical, and in the context of the novel, the reference is also clearly one of economic dependence. Mexico's history and its economic structure have been violated first by the Spaniards for three centuries, then in the 19th century by the French and British, and in the 20th century by the United States. In response, the national ruling class, to maintain its power legitimacy, violates the country's own natural resources and labor power, so the Mexican bourgeoisie is at the same time the "fucked" and the "fucker" —the victim and the violator— in the international power structure.

The image is an expression of the stereotypical relationship that Artemio Cruz has formed with other human beings and with the world. He is what he is because he knew how "to fuck" and he didn't let himself "get fucked" by others. Opportunism was the pattern of his sixty-seven years —women, peasants, business partners, and his son Lorenzo who was killed in 1939 fighting in the Spanish Civil War on behalf of the Spanish people for economic liberation. All these characters had been, in a sense, led to sacrifice by Artemio while he managed to survive.

"Sobreviví" was another often repeated word which reinforced the image that Artemio Cruz had made his life a fetish. Only just before his death did he begin to admit that the people he had loved (Lunero, Regina, and Lorenzo, etcetera) had lived the life and died the death consistent with their ideals, while his life in spite of survival had been an illusory, uncreative representation —like money and feces.

His power, too, was illusory. In the hours before his death, Artemio Cruz, no longer able to express his usual form of power, turned his fetishism upon his own body. His acute awareness of his body in the throes of death is in the "yo" narration and effectively draws the reader's empathy. At this moment Artemio Cruz is penis, eyes, eyelids, breath, face, sweat, muscles, nose, cheekbones, lips —an old man whose senses are dead, who urinates without knowing, hears without being able to speak, and who can see but cannot focus. At this moment he knows that his survival, therefore his power, was an illusion. When death, the end of the narration, is imminent, the reader's empathy is again pulled in to share the pain of the stomach gases and fluids that won't pass but that build up and throb and finally flush out the other end, vomited in blood and bile. Artemio Cruz, in his own words, ultimately becomes a victim, and the reader whose empathy has been pulled into the fetishistic indulgence symbolically dies with the narrator ("...te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré).

The language of *Why Are We in Vietnam?* is predominantly obscene with a challenging variety of anal and genital images. Norman O. Brown can be cited

again, and all the power associations are there: the words, the guns, the hunting trip, the stuffed trophy fetish, aggression, imperialism, and money (in corporate form). D. J., by his own admission as narrator, is an expert in word power while his father, Rusty, leads in the other power manifestations —he heads the hunting trip, he has the best gun, he has the highest position in a Texas corporation that manufactures porous plastic cigarette filters which may or may not cause cancer (“but the surveys are inconclusive, and besides, fuck you!”).

The narrator immediately associates scatological and anal images and plastic (his father's product), and plastic becomes to D. J. the image of America's fetishism. It is artificial and indestructible and has been a symbol of North American consumerism and pollution since the 50's.⁴ D. J. in the narration has categorized the political and corporate heroes according to rank: “Great Plastic Asshole”, “High-grade Asshole”, and “Medium-grade Asshole”. G.P.A. is the “mysterious hidden mastermind” who runs the country and “who's got a plastic asshole installed in his brain whereby he can shit out all his corporate management of thoughts”. H.A. and M.A. are his minions.

“Fuck you!”, from both D. J. and Artemio Cruz, captures the tone of corporate responsibility to the people —to wit, the lust for power, profit, and survival. In the word lies the attitude of Rusty and his hunters, led by Big Luke, as they consider patterning their attack on nature “like aerial bombardment in the last Big War”. The sole concern is to get a big bear which they will stuff and preserve as a fetishistic monument to their power. In the word (“chingar”/“fuck you”) lies the attitude behind the production of plastic —quick production for quick profit. The people are left with the side effects —artistic sameness, mass-produced pollution, and obsessive consumerism. In the word lies the essence of human relationships —to wit, the relationship between Rusty (“the Highest-grade Asshole in America”) and his son, D. J. Whether they're playing football in the yard or boasting about the bear killed by the father-son team, the relationship is based on aggressive competition and ultimately is sacrificed to a win. In the word lies the attitude of the bourgeoisie as it justifies its economic leadership over the marginalized classes and its obsession for making that position permanent and legitimate. Like Artemio Cruz' survival and power fetish, the ruling class represented in both novels is its own fetish as it seeks to extend its legitimacy beyond the natural evolution of social processes.

The narrators' obsession with scatological and sexual images, in terms of Brown's theory, seems to be an appropriate reflection of their distorted psycho-sexual character; but, to the authors, the use of obscene images was not, we have to assume, their own expressions of psycho-sexual needs, but rather an effective dramatization of the nature of imperialism and of the international bourgeoisie which maintains the system. The associations between obscenity and the

⁴ Mailer discusses the symbolic cultural implications of plastic in “Talking of Violence”, *20th Century*, Winter, 1964-65, p. 109.

corporate image are obvious in both Mailer's and Fuentes' novels. Both are products of a historical period in which the corporate ruling class has usurped the politico-economic structure and denied authentic creative power expressions to the other sectors of the population and (if historicist logic is accurate) ultimately to itself. Power, then, has taken a peculiar form of material fetishism projected onto the politico-economic structure and onto individual morality.

An obsession with obscene language and images and a propensity for relating everything to a bodily function was a current of the 60's. For those youth and intellectuals who participated in the 60's anti-war and civil rights protests, the motive behind obscenity was complex. Certainly, we must consider that perhaps it was an expression of their own psycho-sexual frustrations—an anti-power thrust; but, in addition, the motive was iconoclastic—as one manifestation of the effort to defame the morality system of the Establishment and therefore its legitimacy. Another motive was to identify symbolically through language with the marginalized sectors (working class, Blacks, the uneducated, etcetera) for whom linguistic iconoclasm was a tradition and (intentional or not) may have been the only available expression of protest.

D. J., in tune with the Voice of America image that he claims for himself, must epitomize this verbal iconoclasm in order to establish his authenticity. In addition to simple obscenity, D. J. was also obscene in violation of sacred bourgeois cultural images: the juxtaposition of Shakespeare and Batman as storytellers, Christ in a toothpaste tube. Mother as cunt and ass “getting cunt tickled and fucked by all the Class 1 Dongs in Paris and London”, Father as penis “exploding hot piss, shit and corporation pus”, God keeping the eternal accounts on electronic tape, Biblical history depicted as “the asshole belonged to Egypt... and the penis was the slave of the Hebes and the Brews”, astronauts “swimming in orbits of dehydrated processed food shit”, not to mention the large scale iconoclastic comparison of U.S. foreign policy and free enterprise to genitalia.

Language, as we have seen in the case of these novels, can be an accurate expression of historical reality and of human relationships. Its power to project and even transform reality is known not only to the ruling class which always defines its institutions—public education, the media, advertisements, family structure, political power, etcetera—by the careful manipulation of words and images,⁵ but also to advocates of social change like Fuentes, Mailer, and the 60's intellectuals. Likewise, language in the hands of the marginalized sectors could be an instrument for socio-political change.

However, the crisis suffered by the 60's Establishment was not caused by the abuse of language and of the morality structure; nor, as we can see now, was it made worse by this ideological play. Instead, the 60's crisis was brought about by economic deficiencies and was ultimately quieted by economic manipulation and

⁵ For a thorough discussion of political legitimacy consult Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston, Beacon Press, 1975.

police (not verbal) power from the ruling class. Language is an important tool for change, as are other basically ideological elements, but it cannot be a serious motivating factor for change unless accompanied by concrete economic solutions.

As it was, the tactic of the intellectual rebels, sincere as it might have been, was merely confusing to the marginalized groups who could not understand why these young people (mostly from a bourgeois background) would choose to imitate a language that was not theirs or to imitate a life style that was, for all practical purposes, less easy. The marginalized classes did not want help that could only seem condescending; instead, they wanted a higher level participation in the available socio-economic structure —i.e., the education which would allow them access to the full power of language and the economy.

The consequential ruling class backlash of the 70's —the cancellation of education, health and welfare programs in the U.S.— ultimately hurt the economic position of the marginalized sectors, while the bourgeois youth and intellectuals have reintegrated themselves into the Establishment.

When D. J. imitates the dialect of Blacks or of the working class, he does not create a new, multiple perspective, but is still one narrator —a bourgeois youth— merely playing games with marginal perspectives. How can we know? D. J. himself chides us for our confusion: "it's easier for D. J. to imitate a high I.Q. Harlem Nigger from time to time, since D. J. knows New York... than for a Harlem Nigger ever to know all this secret Texas shit". The economic reality, not the linguistic one, speaks loudest. D. J., like most of the 60's protestors, assumed the perspective of the marginalized sectors by imitating their language and culture, perhaps because it was easier than fighting to elevate the marginalized sectors to an authentic political participation.

It is not my primary interest to probe Mailer's or Fuentes' intentions, but rather to examine the class perspective of the authors and the results of the literary techniques in these novels of social protest, and to question their strength against the time-proven strength of the ruling class.

Both Norman Mailer and Carlos Fuentes are from unquestionably ruling class, intellectual positions. Mailer was a professor of English, and Fuentes was the son of an ambassador and himself the Mexican ambassador to France under President Echeverría. In spite of this position, both authors have written dozens of political essays which presume to speak from the perspective of the marginalized sectors of their respective societies. It is likely that most politically conscious, progressive readers recognize the relevance of the images, techniques, analyses, and to a certain extent, the implicit solutions for the political crises.⁶

For example, on the concrete side of social protest images presented in these

⁶ The following are among the works useful for references to the authors' ideological perspective: Norman Mailer, *Advertisement for Myself*, New York, Putnam Publishing Group, 1981; *Cannibals and Christians*, New York, Pinnacle Books, 1981, and *Miami and the Siege of Chicago*; Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970, and *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

novels: Fuentes depicts his protagonist, a former revolutionary and now a solid bourgeois leader, as an old man whom his social colleagues call "the mummy", who gives an elaborate party only to sit back and lord his power image over the guests, refusing to communicate with them, and who dies of edema and poor circulation — nice metaphors for a stagnated economic power. Fuentes and Mailer use a narrative technique and concrete historical images that force the reader (likely in the 60's to have been a bourgeois intellectual) to recognize his or her involvement in the historical perspective and that deny the reader any false sense of independence. Fuentes uses images surrounding his protagonist that directly implicate U.S. foreign investment in the expropriation of Mexico's resources and gross national product. Mailer hits upon what he has described in his essays as the totalitarian characteristic of U.S. socio-political values. Mailer and Fuentes make effective use of language to satirize the obscene abuse of power by the international corporate bourgeoisie. Mailer asks the reader a direct political question in the title and (by not answering it himself in the narrative) forces the reader to think politically and to formulate his/her own answer. Mailer and Fuentes satirize the exploitative invasion of the rural, underdeveloped area (Alaska and rural Mexico) by the urban bourgeoisie.

All these are valid images in the context of the 60's legitimation crisis and social protests, but the authors do not escape completely the framework of their bourgeois ideology. Since the novels seem to express (as did the 60's protests) a perspective asking for serious social change benefiting the marginalized sectors, it is ironic that neither novel shows any concrete action toward economic change that would directly involve the marginalized sectors. Even though Mailer in one of his essays mocks "liberal rhetoric" as one of the bourgeois "con games", his novel as well as Fuentes' may have been little more.

For example, characteristic of bourgeois rhetorical social protest: Mailer and Fuentes show fine literary talent in a technique that involves the reader in the national bourgeois guilt, but they speak to us and for us with the presumption that all readers are bourgeois and all are guilty. Mailer produces in language a cultural collage of the North American social structure, but it's all done by a bourgeois youth who does good imitations and pretends omniscience ("D. J., the Voice of America, here to tell you what it's all about"). Fuentes produces a historical collage of the Mexican structure, but it's all from a bourgeois perspective. The narrators of the two novels claim all the perspectives just as do the bourgeois political and corporate leaders who claim legitimate majority rule, when in fact the bourgeoisie (either Mexican or U.S.) is not a majority. Mailer, in a commentary about Vietnam, suggests that the war was caused by a certain mentality, "the same mentality that produces plastic" — a fine analogy, but what about economically motivated imperialism? And how do we change the mentality? Fuentes strongly suggests that the ruling class crisis was a result of psychological or spiritual disintegration on a national scale, rather than a result of the socio-economic disintegration intrinsic to a class society. Mailer, in an essay, says that what we need is action, but his example in *Why Are We in Vietnam?* of creative action is a retreat that D. J. and his friend Tex

make alone, away from the older hunters, to rediscover their origins in Nature. All the action in Mailer's and Fuentes' novels is in the hands of bourgeois agents (as was most of the 60's protest), as if to suggest that the marginalized sectors are incapable of acting or speaking for themselves. Mailer and Fuentes seem to recognize that bourgeois "con games" are condescending to the marginalized sectors and only make it harder to identify the ruling class, but apparently neither has reached far beyond his own class perspective.

Perhaps the most telling element of their ideology is the solution implicit in the narratives that revolves around a romantization of the past (both narratives are retrospective) and a search for cultural or species origins. A psycho-spiritual interpretation of the thematic stuff—in both Fuentes' and Mailer's work—is made quite clear in both the works and in other essays by the authors.

The central scene to Mailer's solution has D. J. and Tex stealing away from the hunters' cabin at night to explore farther into the Northern Wilderness. Their experience is a communion with Nature and with each other, both spiritually and physically. Their unity with Nature—the virgin wilderness and their close brush with Death—not only makes them part of the "Universal Mind", but also purges their need for obscene language and their need for the other substitute power symbols (guns, etcetera). For the one night, their relationship becomes sexual (Mailer is careful to emphasize that both are otherwise archetypically masculine) and symbolically repeats the puberty-to-manhood self-discovery ritual. This union between the two and with Nature magically opened their psyche to unconscious primal memory. According to theory, such a reencounter with their origins would regenerate energy and creative power supposedly repressed by centuries of civilization.

Fuentes' literary solution is the same. With the "yo"-*"tú"*-*"él"* narrative technique, he simulates a regeneration of psycho-historical memory. The "yo" narratin is in present tense, expressing the anguishes of impending death; the *"él"* narration in past tense, recovering the repressed memories of Artemio Cruz' and Mexico's formative history; and the *"tú"* narration is a future tense based on past references (*"ayer volarás desde Hermosillo..."*) which tends to pull the voice out of chronological time and into a universal dynamic pan-time. This is the voice which seems to be the most omniscient—it scolds, accuses and levies judgement not only on the protagonist but also on the reader. Until the moments before his death, Artemio Cruz had isolated his existence in the present and had negated past memories that were his guilt. In the narrative technique, the *"tú"* voice serves as a link between the past, present, and future perspectives, and its rhythm sets the perspective in motion pulling it back and forth between the conscious and the forgotten until it reunifies the psyche of the stereotypical protagonist. The regenerated dialectic is between history (*"él"*) and the present (*"yo"*), rural (*"él"*) and urban (*"yo"*), origins (*"él"*) and death (*"yo"*), the collective (*"él"*) and the individual (*"yo"*). Just at the moment of death, the retrospective memory process reaches back to the moment of his birth, and the two moments are united in symbolic universal

awareness. Again, according to theory, this union of opposites would regenerate energy and creative power to the psyche.

The same philosophy characterized some of the modernists and surrealists of the early 20th century. To them, language could become a political tool to awaken images and instincts lost to mankind in the processes of modern civilization. The use of irony, reality-associated nouns with verbs of violence and change, supposedly created a psychological-spiritual dialectic between conscious and subconscious images. The idea has been echoed by a number of writers since the 20's, but for the most part the original project deteriorated into simple escapist art. And to Mailer, "real power" was in D. J.'s ritual awakening; and to Fuentes, unity was in death.

Without denying proper respect for psycho-spiritual unity (and for all corresponding superstructural changes) and especially for the early 20th century concepts of avant-garde art, one must take a more critical look at the political perspective of these authors. Jorge Luis Borges said that reality is fiction — meaning that the reality we know is just one of the infinite number of possible reality structures— and therefore it can be changed, expanded, destroyed, etcetera, but the question is, can anything be changed by a manipulation of words and images? Only a relatively idealistic bourgeois would suggest that power is a state of mind, as Mailer does, or would romanticize the indigenous culture of poverty, as Fuentes does. Norman Mailer has suggested as a solution to the violence that everyone in America seek adventure to act out his passions, and Carlos Fuentes has suggested that Mexico needs to rediscover its indigenous past. Even though Fuentes' suggestion may seem more practical than Mailer's, the implication in both plans is to unify the peoples by a means other than economic. It seems unlikely that a serious artistic expression created by a member of a marginalized sector would romanticize a cultural unity not based in economic restructuring. Perhaps it was this kind of false alliance formed in the 60's between bourgeois intellectuals working with ideal solutions and the marginalized sectors working for practical and immediate solutions, that led to the decay of the movement and to the eventual restoration of ruling class legitimacy.

The deterministic resignation that ended the decade also ends the two novels. In *La muerte de Artemio Cruz* it is the "tú" narration — the unifying future tense based in the past — that by its very function lays out the course of the Revolution from birth to death. Unfortunately for the marginal class, the death image is not for the whole bourgeoisie, but only for the generation nourished on the ideals. There are, in the novel, ample stereotypical figures of the new bourgeois generation who are more than prepared to resume Artemio's duties with none of the burden of old ideals. The protagonist may have had his moment of truth and his being was purged, but he dies and the ruling class lives on. The reader, from the retrospective narration, knows the outcome from the title and is conditioned to the perspective of historical fatalism.

The moment of narration of *Why Are We in Vietnam?* is two years after the spiritual experience in Alaska. D. J. is narrating from the Dallas family mansion

during a party given for him the night before he leaves for Vietnam. The time perspective is from present to past. From the language and the narrative attitude, the reader knows beforehand that the purification experience didn't last. D. J. and Tex go off to Vietnam, and "hot dam"—the Establishment lives on, healthier now for its diet of protestors.

The cynicism is a natural part of the bourgeois tautology. If the ruling class is in charge of the economic balance and at the same time directing its own problem-solving system, its legitimacy is maintained in an amicable power play between the mirrored conservative and liberal elements. This is the power play we have seen in history—in the contest between the conservative and liberal elements of the bourgeoisie one side always claims to be speaking for the marginalized sectors. But, like in the novels, we discover that what appears to be multiple voices is deception and ultimately reduces to one (bourgeois) voice.

The good liberals like Fuentes and Mailer, in an effort to understand why their projects for real socio-economic change resulted ineffective, sink into a psychomystical analysis and become prophets of revolutionary doom. Their singular bourgeois perspective (like the one of their protagonists) never brought them to consider revolutionary impetus coming from outside their own class. Instead, if these novels are an indication, it would seem that the bourgeois liberals have chosen to preserve their own revolutionary experience—even in its failure—in book form, to pass along the written word to the 70's and 80's that "revolution doesn't work because..." With the failure of their creative revolutionary activity, the intellectual bourgeois agents turned to the substitute expression—the words that represent the authentic activity, and made them a fetish. Their words made a fetish, as well, of their failure and their cynicism. In refusing to give way to a natural historical evolution and to the revolutionary perspective of the challenging sectors, the 60's liberals have tried to preserve a dead perspective as a monument to their decade, and in this way they merely participated in the legitimacy fetish of the ruling class. Like their narrative voice, they have pre-empted all the perspectives.

In both novels we find an important expression of the 60's—its passions, its energy, and its projects for social change; but perhaps in the novels' presumptuous bourgeois voice and conclusive cynicism we also find a clue to their shortcomings—why *La muerte de Artemio Cruz* and *Why Are We in Vietnam?* did not inspire lasting consciousness and change, and therein perhaps a clue to the shortcomings of the 60's projects for social change.

ANAIS NIN O LA BÚSQUEDA DEL PADRE PERDIDO*

Juan Vives R.

Anaís Nin nació en Neuilly, en las cercanías de París, el 25 de febrero de 1903. Era la hija mayor de Joaquín Nin, famoso pianista y compositor catalán, y de Rosa Culmell, cantante danesa criada y educada en La Habana, Cuba; tuvo la oportunidad de viajar por toda Europa durante su infancia, acompañando a su padre en sus triunfales giras, y de residir por temporadas en Francia, Bélgica, Alemania y la ciudad de Barcelona. Por ello es un tanto difícil encasillarla dentro de la literatura de algún país específico, y me parece preferible presentarla como una escritora franco-catalano-norteamericana, ya que tanto su personalidad como su obra están influidas primordialmente por las características de estos tres ámbitos culturales.

Conocemos el hecho de que, cuando la pequeña Anaís contaba con once años y mientras residían en Barcelona, el padre, un conquistador impenitente, y enamorado hasta el delirio de una muchachita muy joven —Maruca—, decide romper con su familia, divorciarse, y modificar su existencia con su nueva y joven pareja. En estas condiciones, la madre de Anaís decide tomar a sus tres hijos —su hija y dos varones menores— y embarcarse con rumbo a la ciudad de Nueva York, en donde tenía parientes, y en donde piensa refugiarse lejos de la espantosa humillación de la que se siente objeto por parte del que fue su marido.

Es así como Anaís, luego de un primer período de su vida en el que difícilmente permanece sólida y consistentemente en algún lugar, se ve confrontada en la pre-pubertad a una nueva y más definitiva incertidumbre, al tener que hacer frente al rompimiento de sus padres, y a un cambio drástico, no sólo de país, sino incluso de continente.

En 1914 llega a los Estados Unidos, en donde hace sus estudios elementales, aprende una nueva lengua, se inicia en los pormenores de la profesión dramática al improvisar funciones de teatro para sus hermanos menores y otros niños del vecindario, se instruye y se interesa por el ancho mundo de la literatura, asistiendo a la biblioteca pública en la que comienza a leer las grandes obras de la literatura

* Trabajo leído durante el ciclo de conferencias "La recreación del creador", llevado a cabo en la Asociación Psicoanalítica Mexicana, México, D.F., noviembre de 1985.

universal (cometido que realiza, a falta de mejor guía, por orden alfabético); en donde, posteriormente, se hace modelo profesional de pintores y fotógrafos; aprende ballet y baile español, actividades en las que logra ejecuciones más que buenas. Y, finalmente, en donde, además del estudio y del trabajo, se encarga de ser una auténtica segunda madre para sus dos hermanos menores, y un apoyo, guía y en ocasiones, principio de realidad para su deprimida progenitora.

Este período culmina alrededor de 1929, año en el que volvemos a encontrarla en el Viejo Continente, en el pueblito de Louveciennes, muy cercano a París, casada con un acaudalado banquero, e instalada en una bellísima finca que ella se encarga de convertir en un sitio encantador y *oniroide*.

Sin embargo, a Anaïs Nin la vida mullida la enmohece. Entendámosla en sus propias palabras:

Se vive así, cobijado, en un mundo delicado, y uno cree que vive. Entonces lee un libro (*Lady Chatterley*, por ejemplo), o va de viaje, y descubre que no vive, que está simplemente hibernando. Los síntomas de la hibernación se pueden detectar fácilmente. El primero es la inquietud. El segundo síntoma es la ausencia de placer. Monotonía, aburrimiento, muerte. Hay millones de personas que viven (o mueren) así, sin saberlo (...) Sé que estoy en una bonita cárcel de la que sólo podré huir escribiendo. Por eso he escrito un libro sobre D.H. Lawrence, por gratitud, porque ese libro me despertó. (*Diario*, I, p. 17)*

Este despertar del adormilante letargo de mujercita inútil y acomodada en el que estaba sumida tuvo que ver, en lo esencial, con tres eventos trascendentales: en primer término, con su indeclinable pasión por la literatura, afición que siguió conservando pese a su cómodo encierro en Louveciennes; en segundo lugar, y derivado del anterior, por su descubrimiento de D.H. Lawrence, quien le enseña una nueva posibilidad para el mundo de la mujer, quien le abre otro tipo de espacio y le muestra la infinita posibilidad del ser femenino; y, finalmente, su providencial encuentro con Henry Miller, a quien conoce justo en el exacto momento en el que ya es capaz de atreverse a vivir en el mundo —al menos en ese mundo de Miller, en ocasiones un tanto brutal, pero pleno de sensaciones y de episodios insólitos; en suma, tan lleno de vida valiosa y significativa.

En este momento, el ensayo que Anaïs Nin dedica a D.H. Lawrence, y que se publica en 1932, es definitivamente un escrito revolucionario, sobre todo si tenemos en cuenta que nuestra autora es capaz de justipreciar y ensalzar la obra de un hombre que, en esa época, era acusado de obsceno e incluso de pornográfico por toda la comunidad literaria europea.

En este sentido, no es de extrañar que ella misma también sea la “descubridora” de Henry Miller, otro consagrado de la literatura en lengua inglesa que, en sus

* Todas las citas al *Diario* de Anaïs Nin se refieren a la edición realizada por la Editorial R M, de Barcelona, excepto el tomo VI, en donde la referencia es al volumen publicado por la Editorial Bruzera.

inicios, también fue señalado por el flamígero dedo de la moral burguesa, como pornográfico y destructor de los sacros valores tradicionales.

Sería largo, aunque muy sabroso, comentar la relación de Anaïs Nin con todo ese otro mundo de la literatura, paralelo al "gran" mundo que en esos momentos acaparaba la atención de la literatura norteamericana en París, mundo que se aglutinaba en torno a la figura de Gertrude Stein, y que, entre otros, incluía a gente como Hemingway y Scott Fitzgerald. El de Anaïs, sin embargo, tenía que ver con el mundo en penumbra de los "parientes pobres": gente como ese Miller, siempre pasando hambre y siempre "sableando" con un par de francos a quien se le pusiese cerca, ese Miller que estaba en París gracias a los esfuerzos infatigables de su bella esposa June, quien, beneficiándose de su trabajo como prostituta en Nueva York, había ahorrado dólar sobre dólar para enviar a su esposo al respirable ámbito literario del París de los años treinta.

Mucho más adelante, al final de la década, y en función de la estupidez humana concretada con el nombre de Segunda Guerra Mundial, Anaïs Nin tendrá que emigrar nuevamente de París, también de nueva cuenta hacia los Estados Unidos, en donde residirá por el resto de su vida.

Pero, deteniéndonos un momento, lo que desearía enfatizar en este punto es el hecho de que, si bien es cierto que Anaïs Nin es indiscutiblemente la descubridora, promotora y estimuladora de la obra milleriana, también es verdad que Henry Miller, simultáneamente, descubre el talento de Anaïs Nin. Es Miller uno de los primeros en enterarse que la delicada mujercita de Louveciennes lleva muchísimos años escribiendo un *Diario*, al que tiene acceso a través de algunos de sus fragmentos, y bajo cuya impresión no tarda en declarar, sin ambages, que se trata de una obra de importancia tal que sólo es posible compararla con los más grandes documentos de ese género, cuando nos dice que el *Diario* de Anaïs "ocupará un lugar al lado de las revelaciones de San Agustín, Petronio, Abelardo, Rousseau y Proust".

Y este texto tan alabado por Miller, el famoso *Diario*, luego de muchísimos años hará que el nombre de Anaïs Nin sea famoso en todo el mundo. La autora lo inició desde su remota infancia y, con el tiempo, llegó a ocupar más de 150 volúmenes manuscritos.

El inicio de este documento se remonta al año de 1914, justo en el momento en que la pequeña Anaïs, de 11 años, se encuentra a bordo del vapor que la lleva, con su madre y sus dos hermanos menores, a los Estados Unidos, luego del traumático divorcio de sus padres. En este momento el *Diario* comienza en forma de una carta que la pequeña escribe a su padre, epístola que tiene como finalidad consciente la intención de convencer al padre de que regrese con su familia; es decir, que tiene como motor la necesidad de re-conquistarlo (y decimos re-conquistarlo porque como veremos más adelante, el padre ya había sido conquistado en años previos por la seductora Anaïs). Ante el indescriptible dolor de la separación, la carta —luego continuada como *Diario*— tiene como objetivo el intentar convencer al padre de que se reúna con ellos y no los abandone.

Muchos años después, Anaïs será plenamente consciente de que algo muy serio

sucedió dentro de ella cuando sus padres se divorciaron; nos dice: "...alguna cosa en la psique fue destruida ... después del abandono de mi padre, algo que impidió mi desarrollo, mi seguridad y mi madurez" (*Diario*, IV, p. 186).

En otros términos, desde su mero inicio el *Diario* emerge desde el signo de una ausencia —la del padre— y tiene una finalidad: re-establecer el vínculo perdido. Y si bien esta intención inicial se va modificando con el tiempo, el *Diario* conservará siempre, sin embargo, ese atributo de vínculo, de diálogo con un objeto ausente. A la vez, poco a poco, irá tomando insensiblemente la forma de una gran obra literaria. De esta manera, Anaïs Nin llegará a ser una escritora de prestigio literario a pesar de ser una autora de novelas relativamente poco conocidas, como *Hijos de Albatros*, *Corazón cuarteado*, *La seducción del Minotauro*, y otras; obras que de hecho han salido a la luz y han sido conocidas por el gran público sólo con posterioridad a la publicación del *Diario*. Incluso, como novelista, Anaïs Nin es más conocida por sus obras relativamente menores como *Delta de Venus* y *Pájaros de fuego*, que son obras eróticas de escaso valor literario, que por sus obras de mayor envergadura como *Escaleras de fuego* o *Bajo una campana de cristal*.

Pero el *Diario*, que como se dijo anteriormente sobrepasaba los 150 volúmenes en el momento de morir su autora (en 1977), ha hecho de ella una gran figura de la narrativa contemporánea. Lamentablemente, los seis volúmenes que se publicaron constituyen una rigurosa selección del material original, dado que contenía tal cantidad de datos y observaciones en torno a conocidas personalidades tanto del mundo del arte en general y de la literatura en particular, como de la política y del mundillo social. Esas personas —muchas de ellas vivas aún— hacían imposible su edición sin antes ejercer una enérgica censura, operación que llevó a cabo la propia autora y que, en consecuencia, transformó en cierta manera aquel documento original, espontáneo y veraz, en un producto depurado, estéticamente más sofisticado, pero psicológicamente castrado. La mutilación incluye, como parte muy importante, el silencio de la autora en torno a las relaciones con su marido, así como otras relaciones, amores y amoríos, y el relato pormenorizado de sus vivencias de lo erótico y de su sexualidad, experiencias que tuvieron que ser acalladas por completo. En esta forma, este *Diario ad usum delphini* que la autora nos ha legado, constituye una suerte de selección apretada, aunque conserva, sin embargo, gran parte de su valor intrínseco al informarnos de lo más esencial de la vida de su autora, y de sus relaciones con el mundo del arte y de la creación; relato que sí nos permite adentrarnos en algunos de los factores internos que tienen que ver con el proceso de gestación del acto creativo, o por lo menos vislumbrarlos.

Ahora bien, el *Diario* —esta segunda versión pulida y abreviada— nos ofrece la posibilidad de investigación en múltiples líneas, tantas que uno podría fácilmente dispersarse en función de la riqueza del material ofrecido o en la seducción de los cientos de anécdotas significativas contenidas entre sus densas páginas. En estas circunstancias, es importante poder renunciar a varias de las líneas de investigación posibles, para ceñirnos a una sola de ellas, que a la manera de hilo rojo nos guíe en la lectura a través de los varios volúmenes de tan extensa crónica, y que puede ser el seguimiento de una de las primerísimas intenciones de su autora cuando se puso a

escribirlo por primera vez, allá en la lejanía de sus once años, ante el hueco dejado por su padre.

Además, esta línea de investigación tiene la ventaja de que nos lleva de lleno al estudio de la estructura de la personalidad de Anaïs Nin, con las disociaciones que resultaron de las vicisitudes de sus relaciones objetales, así como al análisis de los cimientos de su identidad, derivados de los diversos procesos de identificación en el curso de su azarosa vida, tanto con su madre como con su padre.

Al perder al padre, Anaïs no sólo hace de él un ser idealizado y mítico, sino que se identifica con él, ya que al incorporarlo dentro de sí misma tiene la ilusión de evitar —y negar— su pérdida. Es por ello que, para Anaïs, su identidad como artista tiene que ver con una forma de conservar al padre dentro de ella. Al mismo tiempo, su pérdida tiene un significado particular, que, en su fantasía, podría ser expresado con los siguientes pensamientos: si su padre la ha abandonado, seguramente se ha debido al hecho de que ella no se ha portado bien; es decir, que la han abandonado porque ella ha sido mala. Debido a esta psicodinamia, y desde aquellos sus remotos once años, Anaïs conservará la huella del efecto traumático de esta fantasía y de esta herida narcisista, ya que a partir de entonces impone una profunda disociación a su personalidad, cuyo resultado se manifiesta en una incapacidad para expresar cualquier tipo de conducta agresiva: le es imposible experimentar la vivencia del odio y, consecuentemente, se sentencia a proyectar estos elementos siempre en los demás.

Al mismo tiempo que ocurren estos sucesos en el vínculo con su padre, el proceso de identificación con su madre se ve alterado en ciertos aspectos, ya que esta última le representa a la tradición española católica, asfixiante y castrante, mediocre y fracasada: doña Rosa había renunciado a la cantante que pudo haber sido, al decidirse a ser un simple satélite de su inteligente y agraciado esposo.

En esta forma, al identificarse primordialmente con la figura del padre, Anaïs repudia la pasividad femenina de su madre, y abraza la posibilidad del arte, del artista que significa su padre, que para ella representa la sensibilidad exquisita, el buen gusto, la cultura refinada, los valores más sofisticados de nuestra civilización. Pero al mismo tiempo, el padre también le significa la figura narcisista por excelencia, el hombre que nunca pudo establecer una relación de amor con nadie, ni siquiera con su propia hija.

En este sentido, Anaïs Nin queda atrapada entre dos figuras de identificación, hecho que determina que durante casi toda su vida —al menos en lo aparente— rechace a la figura de su madre y construya su existencia alrededor de la búsqueda de ese padre perdido, ausente e idealizado. Y este quedar atrapada representará el mayor punto de fijación de Anaïs, punto que determinará que, en estricto sentido, la autora de *La casa del incesto* intente en la realidad, y más allá de la apariencia de búsqueda del padre mítico, el encuentro con lo que nunca pudo obtener de su madre, es decir, el mundo del afecto, de la seguridad, de la confianza, de una madre que le construyera la imagen de un padre bueno y real, y un espacio de respirable respeto en el que ella pudiera desarrollarse en su derecho propio. Así, el *Diario*, a la vez que intenta recuperar el vínculo con el padre, es un mecanismo mágico que la

protege contra las pérdidas. Ella sabe que las experiencias de la vida pasan, que son efímeras, y que nuestra única oportunidad de sentir su continuidad reside en nuestra memoria. Si ella registra sus experiencias en un *Diario*, se asegura de que dichas vivencias no se pierdan jamás: "Seguramente esta necesidad de registrar inmediatamente es lo que me impulsa a escribir casi al mismo tiempo que vivo, antes de que cambie, antes de que la distancia o el tiempo me alteren" (*Diario*, I, p. 73).

Como vemos, nuevamente aparece el problema del bloqueo de la agresión, a través de este temor a la más definitiva de las pérdidas: la muerte.

Pero volviendo al interjuego de las identificaciones, podemos ver cómo el matrimonio que hace Anaïs con un banquero, más allá de su apariencia de encuentro con un padre fuerte y sólido, es en realidad la realización del deseo de una madre consistente y segura. De hecho, su madre fue tan ineficaz y pusilánime en el mantenimiento de su familia que Anaïs, desde muy joven, no sólo tuvo que ejercer funciones maternas con sus hermanos menores, sino que, incluso, apenas tuvo 16 años, se vio en la necesidad de salir, casi de emergencia, de su casa, para trabajar en la Asociación de Modelos de Nueva York, posando para pintores y fotógrafos, y hacerse cargo de las finanzas de su familia.

Por cierto que no es casual la elección de ésta, su primera profesión, que tiene tanto que ver con la posterior estructuración narcisista de la personalidad de Anaïs Nin, ya que representa, simbólicamente, el único vínculo posible con el padre —vínculo sustentado en la pasión fotográfica de su progenitor—, a la vez que constituye su muy efectiva manera de seducirlo y tenerlo conquistado para sí en el período edípico. Dice Anaïs: "Le gustaba hacerme fotos cuando me bañaba. Quería que siempre estuviera desnuda. Toda su admiración se canalizaba a través de la cámara" (*Diario*, I, p. 95).

De esta suerte, no es extraño que luego Anaïs se haya dedicado a posar para fotógrafos y pintores, y que haya basado tantas de sus relaciones en su personal capacidad de seducción; no es raro que, en el curso de su primer psicoanálisis, en vez de describir sus pechos, haya preferido, lisa y llanamente, despojarse de la blusa y mostrárselos directamente a su analista; no es de extrañar que hasta bien avanzada su vida haya tenido pasión por ser fotografiada y que, sin ser actriz, haya aparecido en varias películas. No causa sorpresa, finalmente, que Anaïs Nin haya pasado a la posteridad por su *Diario*, que es una forma artística y literaria de mostrarnos hasta los más recónditos rincones de su intimidad.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que parte muy fundamental de dicha estructuración narcisista se vio facilitada por la extraordinaria belleza de Anaïs Nin, desde jovencita; belleza que no sólo estaba basada en estrictos atributos físicos, sino primordialmente en el hecho de que era una mujer que ejercía una inquietante fascinación sobre la gente, hombres y mujeres, gracias a que expresaba una intensa femineidad. Ese tipo particular de femineidad un tanto frágil en lo aparente, que provocaba una gran atracción sobre los hombres, para los cuales Anaïs representaba una suerte de mujer-niña-ángel, incluso un tanto desexualizada —en el sentido de que la autora de *Un espía en la casa del amor* no era una mujer

abiertamente sensual, aunque ejercía un tipo aún más intenso de fascinación a través de otra clase de atributos.

Desde el punto de vista de esta caracterología narcisista, el *Diario* de Anaïs Nin constituye una especie de espejo: es como aquellas aguas del río en las que Narciso se mira y admira. En esta forma vemos cómo este documento, además de su utilidad como vínculo simbólico con la figura del padre, se constituye al mismo tiempo en un doble (en el sentido rankiano) de la propia Anaïs, por cierto su doble más sincero.

Y aquí es donde las consideraciones anteriores en torno al fenómeno del doble desembocan en la develación de esa otra gran característica de Anaïs Nin: su personalidad tipo "como si". Nuestra heroína es, desde su más remota infancia, en la que preparaba funciones de teatro en la cocina de su casa para entretener a sus hermanos, una inveterada actradora de papeles: Anaïs llega a especializarse en ser una actriz de la vida, con la particularidad de que tiene plena conciencia de que constantemente actúa papeles; advertencia trágica y dolorosa, ya que tiene la clara vivencia de estar enenajada de sí misma, de poseer múltiples yoes disociados los unos de los otros. Dice textualmente:

En mi vida han existido siempre dos mujeres al menos, una desesperada y perpleja, que tiene la sensación de estar ahogándose, y otra que sólo quiere dar belleza, gracia y vida a la gente, y que entra en escena, como si fuera en un escenario, ocultando sus verdaderas emociones porque son debilidades, desesperación, desconsuelo, y presentando al mundo solamente una sonrisa, entusiasmo, curiosidad, interés. (*Diario*, I, p. 281)

Pero además de su doliente conciencia de fragmentación interna en varios yoes disociados, Anaïs, con su conocimiento de la vida y de las personas, nos advierte que este fenómeno que a ella le ocurre es una experiencia vista con la lente de aumento de su capacidad introspectiva, ya que, en forma más o menos encubierta, toda la gente posee múltiples yoes, sólo que la mayoría de las personas reprimen o sepultan en su inconsciente todas estas otras partes disociadas, fragmentos que la autora no sólo asume como propios, sino que los actualiza, los potencia y los actúa hasta sus últimas consecuencias. Por eso nos dice: "Hay tantas cosas dentro de cada uno de nosotros, cosas en potencia, inconscientes, que si tienes que interpretar un papel, y ese papel corresponde al Yo dormido, este yo despierta, se hace realidad" (*Diario*, II, p. 176).

Para Anaïs, como es obvio, la plena realización de la personalidad reside en la posibilidad de integrar los múltiples fragmentos de los que el Yo está compuesto, integrarlos y *vivirlos*: atreverse a experimentar cada una de esas personalidades, cada una de esas facetas a través de las cuales se manifiesta la existencia toda. De lo contrario ... "Vivir solamente un aspecto, o un lado, de la personalidad es como utilizar sólo un sentido: los otros se atrofian" (*Diario*, II, p. 248).

Quizás uno de los aspectos más emocionantes para el lector del *Diario* es la oportunidad que su autora nos brinda para asistir, a través de sus seis dilatados

volúmenes, al proceso del desarrollo, avatares, tropiezos y esfuerzos de esta personalidad “como si”, en sus múltiples actuaciones, frecuentemente contradictorias y antitéticas, en su afanosa lucha, no sólo por la integración de sus muchos fragmentos, sino por la plena realización de cada uno de ellos, que, en esta forma, lentamente, van tomando cuerpo, cada vez más real y genuino: cada vez menos actuación y cada vez más acción verdadera —en el desarrollo y descubrimiento de su auténtico ser.

Al final, asistimos a una Anaïs integrada, participamos en la lectura de una persona (ya no de un personaje) a la que, ahora sí, visualizamos; a la que oímos respirar, reír, gozar y llorar. Anteriormente, durante el recorrido de los primeros volúmenes, uno tenía la desagradable sensación de estar asistiendo siempre a la representación de uno de sus personajes, a una sucesión interminable de disfraces detrás de los cuales la autora siempre se cuidaba de que quedara bien oculta la pequeña niña Anaïs, solitaria, temerosa y hambrienta. Esa niña que no pudo crecer siguiendo sus naturales inclinaciones. Ya bien adelantada en su vida, y con la sabiduría que le proporciona la distancia de los hechos y la experiencia vivida, nos dice la autora: “Cuando somos niños, nos hacen ver que sólo nos quieren cuando nos portamos bien (en términos paternos). Desde el momento en que empezamos a mostrar nuestro Yo real, los padres comienzan a rechazarnos. Crecemos con la idea de que si somos nosotros mismos, nos rechazarán” (*Diario IV*, p. 101).

Con una perspicacia poco común, Anaïs Nin nos enseña el proceso mediante el cual un niño —una niña en este caso—, en vez de erigir un saludable Yo, una fuerte y flexible sensación de mismidad, tiene que doblegarse y “fingir” aquel Yo (falso), aquella identidad que los padres quieren para ellos, fraude gracias al cual la pequeña obtiene lo que con mayor desesperación necesita: el cariño y la aceptación de sus progenitores. El precio, entre tanto, es crecer con un falso *self*, con un Yo abortado de sus auténticas posibilidades, una existencia enajenada del cuerpo en el que se asienta, disociada de la piel que la contiene y la define.

De cualquier modo, en justicia el *Diario* siempre conservará la característica de ser la parte más genuina, más verdadera, de Anaïs Nin; incluso podríamos decir también que su parte más creativa. No es casual que frente al escaso valor de su novelística, basada en personajes, el *Diario*, basado en la persona, sea un auténtico documento literario de valor indiscutible. El *Diario* es ese espacio en el que Anaïs, luego de la larga jornada de actriz de la vida, puede quitarse sus ropajes de utilería y, finalmente, en ese tiempo privado para el recogimiento que ella tanto aprecia, ser ella misma: relajada, pausadamente, la autora recuerda, re-crea, re-vivencia a cada uno de sus personajes, observándolos ahora desde su genuina persona. Observa las evoluciones de sus dobles, anota sus características, describe y descubre sus trucos. El *Diario*, ese doble especular, se constituye así en su más íntimo confidente, casi en una suerte de compañero imaginario con el que dialoga fantásticamente; a veces también, sus escritos constituyen su única y melancólica compañía. Al único al que puede abrirse y, desnuda, confesarle:

Mi vida no ha sido sino un prolongado esfuerzo por crear, por convertirme en alguien interesante, por desarrollar mis dotes, por hacer que mi padre estuviese

orgullosa de mí, una desesperada y angustiada ascensión por borrar y destruir un obsesivo sentimiento de inseguridad, fruto de la convicción de que mi padre nos dejó porque yo le decepcioné, porque no me quería; y porque la mujer a quien amaba era Maruca. He apuntado cada vez más alto, acumulando amores en compensación del primero que perdí. Amores, libros, creaciones. (*Diario*, I, p. 213)

Es como si Anaís Nin nunca hubiese podido remontar del todo la experiencia de aquella pequeña que se quedó gritando de dolor y de terror al sentirse abandonada por su padre. Su narcisismo, es decir, su necesidad de sentirse centro y causa de aquel evento, es lo que la atrapa en la red mortal de su sensación de maldad, de que su perversidad fue la causante del abandono, y en el sentimiento de culpa resultante.

Gracias a factores constitucionales que inmediatamente analizaremos, esta experiencia no fue devastadora; sin embargo, para nosotros es evidente que aquel suceso infantil constituyó algo muy parecido a una quiebra psicótica, luego de la cual Anaís, en vez de hacer una re-conexión delirante con el mundo, como hubiese hecho cualquier psicótico, hizo en cambio una re-conexión desde la creatividad, desde una posición de re-creación. Ella misma nos lo dice: "Me parece que toda mi creación es un esfuerzo por tejer una red de conexiones con el mundo; estoy constantemente tejiéndola porque hubo una vez que se rompió" (*Diario*, III, p. 244).

La autora de *Corazón cuarteado* es una profunda e implacable conocedora de sí misma, por eso nos puede decir: "Yo sé cuáles son mis crímenes. Lo que otros seres humanos sólo sueñan yo lo realicé. Pero soy incapaz de liberarme del sentimiento de culpa" (*Diario*, VI, p. 48).

Es la culpa primigenia por realizar los propios deseos, tan patentes y transparentes en los sueños; es la culpa por llegar a ser ella misma, independientemente de los deseos de papá y de mamá; es la culpa original (el gran pecado) consistente en existir, ser y conocer:

Nadie puede hacer lo que yo he hecho, lo sé, porque fue precisa una visión espiritual aliada con la sensualidad para poder revestir de carne significados tan profundos, y fue necesaria una vida en el infierno y muchas vidas de penas exploraciones, e incluso una peligrosa estancia en el mundo de la locura, y la capacidad de volver para contar lo que he contado (*Diario*, V, p. 87)

Pero ¿qué fue lo que determinó que una experiencia de características tales, promotora con toda seguridad de algo muy parecido a una quiebra psicótica, no ejerciera efectos devastadores sobre Anaís Nin? Para mí, en este punto tenemos que invocar la presencia de una serie de factores de índole constitucional, con el fin de poder intentar una explicación plausible. Partiendo desde lo más evidente, es claro que Anaís, desde muy pequeña, posee una hipersensibilidad exquisita para la captación del mundo circundante, incluidos sus propios procesos de pensamiento; característica que, unida a su capacidad para expresar estos contenidos a través de un lenguaje simbólico pleno de cualidades estéticas, hace de ella una artista nata y

una personalidad creadora. Pero más allá de estos factores, lo que nos desconcierta y admira en Anaïs Nin es su peculiar forma de re-conectarse con el mundo. En vez de una re-conexión delirante, y por lo tanto definitivamente apartada de la realidad objetiva, en vez de una re-conexión cotidiana, simplemente vinculándose con objetos reales tal y como están en el mundo, Anaïs hace una re-conexión intermedia entre la fantasía y la realidad, vinculación que conserva, milagrosamente, las características de ambos mundos, idéntica al juego alucinatorio del niño, mediante el cual el campo de batalla en el que trascurren sus aventuras, *simultáneamente* está lleno de tanques, soldados y cañones, y es un pedazo de jardín lleno de informes trozos de madera y de cacharros de la vajilla de mamá. Esta característica tan clara en el niño, mediante la cual un pedazo de madera es realmente un tanque de guerra que dispara balas y mata soldados, y a la vez también es realmente sólo un pedazo de madera, es una característica constante en multitud de creadores, que los hace aparecer un tanto niños o cándidos ante los ojos de sus contemporáneos.

Anaïs Nin nos lo dice con muy pocas palabras, pero plenas de sentido: "...se ha dado por fin una fusión de la vida con la fantasía, del sueño con la acción, que ahora forman una sola corriente. Sueño, realizo el sueño; vivo, sueño lo que vivo, y esto alimenta el siguiente paso, que es la narración" (*Diario*, III, p. 108).

En la actividad creativa que se da a través de la narración, podemos asistir al proceso interno mediante el cual el creador, ante un mundo vivido como frustrante y miserable, crea (o mejor dicho, re-crea) —en una identificación con Dios, y más primariamente, con las primeras deidades femeninas genésicas— un nuevo mundo sin sobresaltos, un mundo sin frustraciones, amable, confortable, en donde las cosas suceden a la medida de los deseos, de las necesidades, del color de nuestros sueños. Un mundo que, gracias a sus cualidades estéticas formales de armonía, ritmo y equilibrio, el autor comparte con los espectadores de su obra, y al hacerlo, no sólo les proporciona un mensaje valorado como valioso desde el punto de vista de su belleza inherente, sino que les proporciona la oportunidad de escapar, ellos también, y aunque sea momentánea y vicariamente, de las penurias y miserias reales del mundo objetivo, con todas sus presiones, malestares y condicionamientos.

Desde este punto de vista Anaïs Nin es la típica personalidad creadora, poseedora de una enorme fuerza yoica, de una capacidad regresiva notable y de una hipersensibilidad fuera de lo común para la captación de hasta los más mínimos detalles del mundo circundante, y de ella misma. Por ello Anaïs ha podido llegar a hacer de la introspección un auténtico arte, tal como se manifiesta en cada una de las páginas de su *Diario*.

Al mismo tiempo, en Anaïs Nin puede apreciarse, como en pocas personas, cómo su creatividad y su arte tienen que ver con sus partes integradas y no con su patología disociativa. Su arte tiene relación con el *Diario*, es decir, con su yo más integrado y profundo; en cambio, sus novelas obedecen más a la reseña de sus personajes escindidos, falsos, orbitales. Su patología la fragmentó, la enloqueció, la hizo una inválida durante buena parte de su existencia. Como ella dice: "La primera persona a la que me había entregado, mi padre, me traicionó, hasta que exploté. Es fatal entregarse completamente. Reviento, me subdivido en un millón de relaciones

pequeñas. Y busco a seres reventados, a los seres subdivididos" (*Diario*, IV, p. 140).

Su patología, al disociarla, la hizo sentir y pensar de esta manera, y mucho tiempo habría de costarle (y el paso por cuatro experiencias psicoanalíticas, con Allendy, Rank, Jaeger y Bogner) el poder recuperar su capacidad de entrega total, el renunciar a esa multifragmentación en cientos de amigos, pseudorrelaciones que la protegían de la posibilidad de un auténtico involucramiento afectivo.

Por el contrario, las fuerzas de su Yo, sus capacidades integrativas hicieron de ella no sólo la creadora de una gran obra literaria, sino que posibilitaron sus capacidades de reparación, al poder admitir dentro de ella, finalmente, la rabia, ¡la temida rabia!, que en su fantasía había provocado esa explosión de la que constantemente habla.

Así, en el curso de su tercer análisis nos confiesa: "A [la Dra.] Jaeger le preocupa mi esquivez, todo lo he puesto fuera de mí, en los demás. No soportaba pensar que había en mí algún elemento destructivo" (*Diario*, III, p. 308). Y mucho más adelante, ya en su cuarta experiencia psicoanalítica, agrega: "He de escaparme cuando me siento ofendida porque tengo miedo de mi ira. El verdadero problema está en qué debo hacer con mi ira. La he sofocado durante tanto tiempo que está cargada como la dinamita, la he almacenado y ahora amenaza con salir en forma de explosiones que me dan miedo" (*Diario*, VI, p. 140).

Esto explica otra de las características más constantes en la autora de *Hijos de Albatros*: que a pesar de ser, en lo aparente, una eterna buscadora de un padre, compulsión que determina buena parte de sus relaciones con los hombres, desde su marido el banquero hasta Henry Miller, Lawrence Durrell, Gonzalo, R. Allendy, O. Rank, y otros, en la práctica siempre se las arregla para terminar siendo ella quien los protege a ellos. Y esta última característica, aparentemente tan maternal en Anaïs, es en realidad un camuflaje, ya que en su mundo interno lo que hace es proteger a todos esos hombres, pero de su propia agresión, la que ella siente tan amenazante, la que vive con tanto terror.

Esto explica una curiosa anécdota en la vida de Anaïs Nin: alguien le pregunta:

—¿Está usted muy interesada por Lawrence?

—Ahora ya no tanto. Ya no necesita que nadie lo defienda (*Diario*, I, p. 187).

Como podemos verlo con claridad, tanto D.H. Lawrence, ese autor "obsceno y pornográfico" que fue objeto de su primer estudio y al que defendió con ardor, como luego Henry Miller, y luego incluso algunos psicoanalistas, simbólicamente eran representantes de ese padre libertino, donjuanesco y sensual, al que la niña Anaïs ama, pero que al mismo tiempo, y ante el abandono, es objeto de todos sus rabiosos ataques; agresiones fantaseadas de las que ella misma, a través de la protección que ejerce sobre los subrogados paternos, lo protege y lo cuida, como una manera de no agudizar su dolorosa orfandad.

Son las fuerzas integradoras en el Yo de Anaïs Nin las que nos permiten asistir, como emocionados lectores, a su proceso de convertirse en persona. Recuperada e integrada dentro de ella su capacidad de odio, ahora sí ya puede actualizar también su capacidad de amor. En este momento, la mujer creadora que ha madurado ya puede incluso renunciar a la gratificación narcisista de ser el centro maternal de

toda una corte de aduladores, niñitos voraces que la explotaban inmisericordemente. Recuperada su autoestima, puede también comenzar a gratificarse con las pequeñas cosas que toda existencia ofrece.

Más allá de las etiquetas psicopatológicas que seguramente podemos aplicarle a nuestra biografiada, por coherentes que éstas sean, y más allá de todas las consideraciones psicodinámicas que con justicia y verdad podemos elaborar en torno a su obra y su vida, nos queda el escueto hecho de la presencia de una mujer cuya principal creación, y a la vez la más ardua y fatigosa, fue su propia vida; la presencia de una mujer vital, alada, que hizo de su mera existencia lo más maravilloso que con ella puede hacerse: algo digno de ser vivido.

BIBLIOGRAFÍA

- NIN, A. *Diario I (1931-1934)*. Trad. de E. Hegewicz, Barcelona, Editorial R M, 1977.
———. *Diario II (1934-1939)*. Trad. de E. Hegewicz, Barcelona, Editorial R M, 1978.
———. *Diario III (1939-1944)*. Trad. de E. Hegewicz, Barcelona, Editorial R M, 1979.
———. *Diario IV (1944-1947)*. Trad. de E. Hegewicz, Barcelona, Editorial R M, 1979.
———. *Diario V (1947-1955)*. Trad. de E. Champourcin y A. Tudela, Barcelona, Editorial R M, 1980.
———. *Diario VI (1955-1966)*. Trad. de L. Graves, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984.

LA GRAMÁTICA EN BANDEJA DE PLATA

Marlene Rall

1. *La gramática no es necesaria; sin embargo, puede llegar a ser útil*

A mediados del siglo pasado apareció en México un *Método Práctico para Aprender el Idioma Alemán*¹ en cuyo prefacio el autor, Oloardo Hassey, adopta un tono sorprendentemente moderno:

Un método bien arreglado y un buen maestro pronto nos convencerán de que se puede aprenderlo (el alemán) y hablarlo correctamente sin haber jamás puesto el pie en Alemania. (...) La naturaleza nos enseña el mejor modo de enseñanza; niños de poca edad hablan su idioma sin saber reglas; enseñemos del mismo modo. Cuando se sepan las expresiones más precisas y se sepa combinarlas, entonces que vengan las reglas necesarias. (...) El principiante no tiene necesidad de la gramática. (Prefacio sin indicaciones de página.)

Posteriormente, sugiere al maestro que primero presente oralmente cada una de las lecciones y sólo después por escrito, y que no pase a la lección siguiente sino hasta que se hayan dominado a la perfección todas las palabras y oraciones. Causa sorpresa, entonces, descubrir que en la lección 1 de la primera parte, la *Introducción*, se practique el paradigma completo de los artículos definidos y de los indefinidos; en la lección 2, las formas *am*, contracción de *an dem*, como sucede en *am Tisch* (a la mesa); *an's*, de *an das*, *an's Fenster* (junto a la ventana); *im*, de *in dem*, *im Leben* (durante la vida); etcétera. En la lección 3 se presentan las diferentes declinaciones de los sustantivos; y a partir de la lección 19 se enlistan una a una las tablas completas de conjugación de los verbos en todas sus personas, tiempos y modos, e incorporando incluso formas rebuscadas y en desuso como: *dap ich gehabt haben würde* (p. 47), *dap ihr werden werdet* (p. 51), *dap wir gelobt worden sei werden* (p. 65). Para no hacer tan pesado el aprendizaje se incluyen entre las tablas de conjugación y las de declinación listas de vocabulario y ejercicios, como por ejemplo: *Wo sind meine Schuh und Stiefel?* (¿En dónde están mis zapatos y botas?), *Was ist die Ursache vom Kriege?* (¿Cuál es la causa de la guerra?), *Dieser Soldat hat Muth* (Este soldado tiene valor), *Er geht zu Fu und ich reite* (Él va a pie y

¹ Hassey, 1872, sin página.

yo a caballo), *Sind Sie schon müde?* (¿Ya se cansó?) En todos los casos las frases van acompañadas de su respectiva traducción.

La segunda parte, que lleva el título explícito de *Gramática*, proporciona, por un lado, reglas tanto para la formación de palabras como para la declinación de los adjetivos, una tabla de verbos irregulares y listas de preposiciones, conjunciones e interjecciones; por otro lado, responde a preguntas como: 1) ¿Cuándo se usa la letra *p*? 7) ¿Cuándo se utiliza el artículo indefinido? 21) ¿Hay reglas fijas para la colocación del verbo en la frase? 23) ¿Qué casos rigen los verbos alemanes?²

La tercera parte, intitulada *Diálogos*, contiene oraciones ordenadas temáticamente que sirven para "facilitar la conversación", y en las cuales sólo se emplean "expresiones cotidianas de la buena sociedad" (p. 149). La cuarta parte consta de textos para leer: fábulas, historias edificantes, poesías y proverbios, como el siguiente formulado por Goethe:

Lehrbücher sollen anlockend sein: das werden sie nur, wenn sie die heiterste zugänglichste Seite des Wissen's und der Wissenschaft darbieten (p. 277).

Los libros de enseñanza deben ser atractivos: lo serán sólo si nos ofrecen el lado más grato y asequible del saber y de la ciencia.

Al final del libro se ofrece un *Modelo de Andlisis* (pp. 291-302), en el cual se aprovecha cada una de las palabras empleadas en un texto para repasar las reglas que se les aplican. Este modelo pone de manifiesto que no había que tomar tan al pie de la letra el postulado programático, propuesto en el prefacio, en el sentido de dejar que el alumno aprenda la segunda lengua, como los niños la primera. O ¿constituye el M P el método más avanzado que se pudo concebir en ese momento?

En esa época una clase de idioma no debe haber incluido otra cosa que no fuera gramática, por lo menos cuando quien la impartía era un docto. Como se desprende de lo dicho por Hofmannsthal, la clase de idioma debe haber sido tanto más aburrida cuanto más preparado quien la impartía:

A quienes enseñan cualquier lengua como si estuviera muerta se les denomina filólogos. A los otros, a los que enseñan lenguas vivas y lo hacen vívidamente, simplemente se les llama profesores de idiomas. Los profesores son despreciados por los filólogos no obstante que entre estos últimos se encuentren los hombres más despreciables de la tierra, mientras que entre los profesores se hallan muchos que son buenos y sensatos. Esto se debe al hecho de que casi todos ellos fueron antes algo diferente, simples hombres que sólo por casualidad han llegado a ser profesores de idiomas. (...) Todos ellos han pensado en su propio idioma, han tenido deseos, han soñado, han dado y recibido respuestas, han experimentado el contenido infinito de palabras vanas, han sentido la desgarradora y extasiante fuerza del discurso, mucho antes de que el destino los llevara a preguntar: ¿En dónde dejaste el cortaplumas de tu abuela? Y acto seguido a responder: El buen almirante está en el jardín y llora sin consuelo.³

² Véase en el Apéndice uno de los primeros ejemplos de un tipo de gramática de dependencia.

³ Hofmannsthal, 1921, p. 31 y ss.

No es, pues, de extrañar que ante tales inectivas se haya ido reduciendo el uso de la gramática hasta desaparecer por completo de las clases de idiomas, y con base en ellas se concluye, como se ha podido apreciar: no se la necesita. Realmente se puede aprender alemán —y no sólo cuando se es niño— sin prestar atención a la gramática. “En toda mi vida, nunca he tenido una clase de alemán, a excepción de la de Siegfried Lenz”,* dijo en 1983 Gabriel Laub, escritor satírico que en 1968 llegó a la Alemania Federal a la edad de 40 años, sin saber una sola palabra de alemán, y que desde entonces ha escrito una docena de libros en este mismo idioma. “Yo no sabía alemán; nunca lo he estudiado formalmente, ni siquiera ahora. No sé ninguna de las reglas gramáticas o ¿se dice gramaticales?”⁴

Incluso, lejos de las dos Alemanias, es posible encontrar personas cuya lengua materna no es el alemán y que se ufanan de no saber distinguir entre el infinitivo y el genitivo utilizando un alemán muy pulido. Aprendieron el idioma fuera del salón de clases o en él, pero sin agobiarse de conocimientos teóricos acerca del idioma. Y nadie se atrevería a echarse en cara, como lo hiciera “el joven erudito” con sus discípulos:

Damis: ¿Así que crees que sabes alemán?

Anton: ¿Yo?, ¿yo? ¡Que no sé alemán! Sería un gran tonto si yo hablara el calmuco y no lo supiera.

Damis: Entre saber hablar y saber una lengua hay una enorme diferencia. Que tú sepas alemán significa que puedes expresar tus pensamientos con sonidos que son comprensibles para un alemán; es decir, con sonidos que despiertan en él los mismos pensamientos que tú tienes. Pero no sabes alemán en el sentido de que no eres capaz de distinguir en esta lengua lo que es normal de lo que es bajo, lo que es ofensivo de lo que es aceptable, o lo ambiguo de lo comprensible, lo anticuado de lo cotidiano. No sabes las reglas y tampoco tienes los conocimientos formales de la lengua.⁵

Una de las innovaciones beneficiosas de los “métodos prácticos” de la actualidad es, sin lugar a dudas, que ya no se exige a los examinados conocimientos formales de la lengua, como ocurría en la época de Oloardo Hassey. En aquel momento debían saber responder preguntas como: ¿Cómo se puede saber el género de los sustantivos? y ¿qué debe hacer el estudiante para descubrirlo? ¿existen contracciones en alemán? ¿cuántas declinaciones hay y en qué se diferencian? ¿cuántas clases de partículas existen? etcétera.⁶

Pero, ¿por qué —y este por qué debiera escribirse con mayúsculas— sigue habiendo cursos de alemán que en realidad son, e incluso se llaman, cursos de

⁴ Laub, 1983, p. 1872.

⁵ Lessing, sin fecha, p. 47.

⁶ Hassey, 1872, p. 88 y ss.

* Se refiere a la novela de Siegfried Lenz intitulada “La clase de alemán” (*Die Deutschstunde*).

gramática? Y ¿a qué se debe que estos cursos estén llenos de alumnos interesados? ¿Por qué —contra lo que cabría esperar— muchos de los alumnos prefieren repetir un curso, a pesar de haber aprobado el examen final, o incluso están dispuestos a volver a empezar desde el principio con el fin de entender la gramática? ¿Por qué un resplandor invade el rostro de muchos estudiantes de alemán al relatar que por fin tienen un(a) maestro(a) paciente que ha logrado aclararles éste o aquel problema de gramática? ¿Será que los maestros de gramática no son tan antipáticos como los pinta la tradición? O ¿será que detrás de su aparente pedantería la gramática esconde algo más que simple aburrimiento estéril? ¿De qué manera se puede explicar el hecho de que todo un grupo de alumnos de alemán que participa con interés y obstinación en la realización de áridos ejercicios de sustitución, protesta y se rebela cuando al final de una práctica se les pide que elaboren un diálogo? El diálogo más entusiastamente aplaudido reza así:

A: <i>Wir müssen einen Dialog machen.</i>	(Tenemos que hacer un diálogo)
B: <i>Ich habe keine Zeit.</i>	(No tengo tiempo)
C: <i>Ich habe keine Lust.</i>	(No tengo ganas)
B: <i>Mein Kopf tut weh.</i>	(Me duele la cabeza)
D: <i>Ich hasse Dialoge machen.</i>	(Odio hacer diálogos)
A: <i>Und ich habe Hunger.</i>	(Y yo tengo hambre)
<i>Ich will jetzt etwas essen.</i>	(Y quiero comer algo ahora)

Tal vez habría que agregar que se trata de un equipo muy bueno y de una clase sobresaliente. Después de los aplausos de sus compañeros, los actores agregaron en español que estarían dispuestos a realizar cualquier otra actividad, pero que ya estaban hartos de diálogos y de jugar a desempeñar papeles. Pero, “¿Y ejercicios de gramática? Sí, claro, son divertidos, además son útiles, con eso se puede aprender algo”. El desconcierto se apodera del observador, quien considera, de acuerdo con Herder y la tradición alemana, que para el alumno la gramática no es otra cosa que “un edificio muerto que le causa tormento”⁷. Herder pensaba en los estudiantes de segundo grado de enseñanza secundaria. Sin embargo, puesto que sabemos que hay diferentes tipos de estudiantes, estamos conscientes de que lo dicho por Herder también es válido para algunos de los estudiantes adultos. Los demás sienten la necesidad de estudiar reglas gramaticales y no les parece suficiente que éstas aparezcan implícitas en el acto de la comunicación. Por consiguiente, es válido admitir la paradoja de que la gramática no es necesaria; sin embargo, puede llegar a ser útil.

2. ¿Para qué sirve la gramática?

Ahora bien, si la enseñanza de la lengua y el material didáctico han de tomar en cuenta el hecho de que los receptores, por lo menos parcialmente, opinan que la

⁷ Citado por Elschenbroich, 1973, p. 174.

gramática puede ser útil, surge la pregunta de para qué se la va a utilizar, puesto que ningún curso de idiomas cuyos objetivos sean la comprensión y la expresión oral y/o escrita en una segunda lengua, considera la gramática como un fin en sí mismo.

Con base en mi experiencia considero que la enseñanza de la gramática debe satisfacer dos tipos de necesidades, mismas que quisiera ilustrar mediante las siguientes imágenes: se requiere una gramática para excursionistas y otra para cocineros inexpertos.

Una vez en las montañas del idioma extranjero a más de uno lo invade la inseguridad y siente la necesidad de una orientación. Un guía y/o un buen mapa pueden ayudar a recuperar la confianza. Lo curioso es que para quien se encuentra perdido no es tan importante que la ubicación de la posición en el mapa sea cien por ciento exacta. En varias ocasiones he sido testigo de que indicaciones mediana o totalmente equivocadas producen el mismo efecto sedante que las indicaciones lingüísticamente fundamentadas. El excursionista puede vivir en la inseguridad, si está convencido de que las cosas tiene algún orden y de que el guía todo lo tiene bajo control. Dicho en otras palabras, a menudo se piden aclaraciones gramaticales no tanto para llegar a entender cómo funciona la lengua extranjera, sino más bien para superar la sensación de extravío, y para recuperar así la confianza en sí mismo. Hasta ahora, nunca me he encontrado un grupo que no pida explicaciones de las formas de los diferentes casos de los artículos. Si se les responde que son cosas del idioma y que no deben preocuparse por la teoría, dejarán de preguntar, pero no porque sientan que sus dudas hayan quedado resueltas, sino porque sienten que se trata de una especie de tabú; tal y como sucede cuando los pequeños dejan de preguntar de dónde vienen los niños, si se les despacha con la respuesta de que son todavía muy pequeños para esas cosas.

La gramática para los cocineros inexpertos consistirá en recetas redactadas de manera tan atractiva que todos sientan deseos de experimentarlas por sí mismos. Se puede afirmar que la mayoría de los estudiantes de lenguas extranjeras sienten la necesidad cuasi estética de manejar la segunda lengua no sólo de una manera comprensible, sino lo más pulcramente posible. Aun cuando ya no se sancionan los errores, los estudiantes anhelan producir un alemán impecable. Todo aquello que les ayude a alcanzar este objetivo es muy bien aceptado, siempre y cuando no sea más complicado que los enunciados que se construirán.

En ciertos casos se logra que incluso aquellos a quienes no les interesa la cocina se pongan a experimentar alguna de las recetas. Si bien la exclamación "¡sí funciona!" no indica una conversión al método explícito, por lo menos es muestra de que la aplicación de reglas a veces también puede producir satisfacción.

A partir de las opiniones de un buen número de estudiantes he llegado a la siguiente conclusión: la gramática es bienvenida siempre y cuando no se presente en una manera muy compleja, ni confusa, ni aburrida. Se la percibe como una ayuda, si logra disipar dudas o si ofrece recetas prácticas y de fácil aplicación. En los casos en los que la educación primaria y media no haya creado en los alumnos una actitud de rechazo en contra de todo lo que se llama o huele a gramática, se puede sacar

mucho provecho de la alianza entre ésta y el anhelo de perfeccionismo. El *quid* está en que las explicaciones y las actividades de apoyo empiecen justamente en los umbrales de la comprensión del grupo respectivo y no más allá.

El intercambio de opiniones con estudiantes mexicanos, a lo largo de muchos años, ha resquebrajado el prejuicio que yo tenía con respecto a que la gramática es la cosa más aburrida del mundo, prejuicio que había sobrevivido incólume a mis años de colegio y de estudio de la lingüística. Pero en el momento en que ya como maestra traté de evitarles a los alumnos esa "cosa tan aburrida", me dieron ellos una mejor lección, puesto que me obligaron a pensar más bien en cómo se podría presentar la enseñanza de la gramática de una manera práctica y atractiva.

3. *La gramática en bandeja de plata*

Puesto que el hecho de que el material empleado sea atractivo tiene una importancia decisiva en el éxito del aprendizaje, no se debe presentar la gramática como un destilado insípido o amargo, sin ninguna relación con algo tan lleno de vida como es la comunicación. Si en las clases y en los libros de texto se derrocha imaginación en la presentación de actividades encaminadas a fomentar la interacción comunicativa, y al tratar la gramática sólo se ofrecen listas escuetas y ejercicios áridos, no es de extrañar que se considere a la gramática como algo falto de atractivo; es decir, como algo que ni estimula ni produce interés en el alumno.

Los que sí funcionan como verdaderos estímulos se apoyan en situaciones de comunicación real y por ende en la "transitividad" de la lengua;⁸ esto es, concentran la atención en el significado y olvidan el significante. La pregunta que surge, entonces, se puede formular en los siguientes términos: ¿existen otros recursos que permitan hacer más atractiva la gramática?

Friedrich Gottlieb Klopstock ya había reflexionado sobre esto. En sus *Conversaciones de Gramática*⁹ permite que la imaginación amoneste a la gramática, "Pues no admito esta inefable aridez". Por su parte, la sensibilidad hace el siguiente comentario:

De ninguna manera puede ser contraproducente que quien quiere enseñar algo haga más agradable su materia, y en realidad indicaría falta de perspicacia si sólo tratara de circunscribirse a la corrección de las definiciones teóricas. Es cierto que puede enseñar algo, pero seguramente nadie querrá aprender nada de alguien así.

Gramática + imaginación + sensibilidad. ¿Será esta noción, tan antigua y tan novedosa, una receta adecuada para la presentación de la gramática en la enseñanza del alemán? Pero, ¿cómo se podría poner en práctica?

Harald Weinrich¹⁰ propuso, como medio para lograrlo, recurrir a la función estética de la lengua. Es cierto, en el jardín de la poesía moderna y del cuento corto

⁸ Vid. Weinrich, 1979, p. 3.

⁹ Citado por Elschenbroich, 1973, p. 191 y ss.

¹⁰ Weinrich, 1979 y 1983.

se pueden encontrar muchas plantitas que podrían adornar un capítulo de gramática. Sobre todo la poesía moderna, ya que es, hasta cierto punto, tan artesanal que no sufre daño alguno si se juega un poco con ella o si se la utiliza para hacer ejercicios. A partir del texto original los alumnos pueden, de inmediato, poner en juego su imaginación. Las ideas del poeta avivan la fantasía de los estudiantes y la rigidez del esquema formal obliga a prestar atención al significante. Ahora bien, yo quisiera llamar la atención sobre las desventajas que puede traer consigo el hecho de explotar con demasiada frecuencia la carga gramatical de los textos poéticos. El peligro de que se pierda o se estropee el goce estético es demasiado grande. Recordemos algunos versos del poema "El Carrusel" de Rainer Maria Rilke: De vez en vez un elefante blanco causa placer y anticipa el placer de la próxima vez. Pero no debe degenerar en "un elefante otra vez".

Por ello mi propuesta queda un paso atrás de la de Weinrich. Yo sugiero que se aproveche la función lúdica del idioma, ya que también ésta concentra el interés en el significante. Jugar con el idioma implica conocer bien sus reglas y aplicarlas adecuadamente con el fin de producir determinados efectos. ¡Es asombrosa la cantidad de tiempo que los niños dedican a jugar con el idioma cuando están aprendiendo a hablar! Y también es asombroso todo lo que logran los adultos jugando con las palabras. Entonces, ¿por qué no aprovechar estos intereses genuinos para enseñar la gramática?

Cabe aclarar que en este estudio no me estoy refiriendo ni a los juegos del lenguaje en el sentido de Wittgenstein, ni a los juegos pedagógicos que se practican tanto en la lengua materna como en la extranjera, y que despiertan una ambición en algunos estudiantes y disgusto en los perdedores o en aquellos que los toman demasiado en serio. Más bien me refiero a la función lúdica propiamente dicha, a las posibilidades de innovar el lenguaje que además de proporcionar diversión permiten fijar la atención en un problema específico; lo que estoy sugiriendo es que los paradigmas gramaticales se presenten como si fueran juguetes. Quizá no tengan el valor artístico de las creaciones poéticas, pero por lo menos resultarán más atractivos que las áridas tablas de gramática y que los ejercicios fuera de contexto. De esta manera se suspende la "transitividad" de la lengua, sin que automáticamente se caiga en el aburrimiento.

Los juegos de palabras, presentes tanto en las rondas infantiles como en los dichos populares, pueden dar pie a reflexiones acerca de la gramática. Sirva de ejemplo lo siguiente:

Die Menschen sind schlecht.

(Los hombres son malos)

Sie denken an sich.

(Todos piensan en sí mismos)

Nur ich denk an mich.

(Sólo yo pienso en mí)

Se canta como canon y tiene la ventaja de que es tan fácil que incluso grupos sin conocimientos musicales lo pueden cantar.



Die Men-schen sind schlecht. Sie den - ken an sich. Nur ich denk an mich.

El problema de las formas de acusativo y de dativo se encuentra plasmado en la siguiente rima popular de origen berlinés:

<i>Ik liebe dir, ik liebe dich</i>	(Ti amo, te amo
<i>Was richtig ist, das weiss ich nich'</i>	qué es correcto, no lo sé
<i>Ob dritter oder vierter Fall</i>	Si la tercera o la cuarta forma
<i>Ik liebe dir auf jeden Fall</i>	Yo ti amo a tí de cualquier forma)

Los alumnos pueden traducirlo a alto alemán o repetirlo varias veces en alemán estándar, pero empleando otros verbos, por ejemplo, *kennen, glauben, sehen, helfen*, etcétera (conocer, creer, ver, ayudar).

Si ni en el repertorio poético, ni en el infantil, ni en el popular se encuentra algo que pudiera aplicarse a un tema, cabe recordar que algunos puntos de gramática se prestan para jugar. ¿Se podría explicar la valencia de los verbos con una pequeña "educación sentimental gramatical"?:

<i>Vorwürfe</i>	Reproches
<i>Ich habe dir genützt</i>	(Te serví,)
<i>Du hast mich ausgenützt</i>	(Te aprovechaste de mí,)
<i>Ich habe dir geraten</i>	(Te aconsejé,)
<i>Du hast mich verraten</i>	(Y me traicionaste,)
<i>Ich hab' mich auf dich verlassen</i>	(Confíe en ti,)
<i>Doch du hast mich verlassen.</i>	(Y me abandonaste.)

A partir de mi experiencia, puedo asegurar que a los participantes del curso no les molesta repetir estos textitos cambiando los pronombres utilizados, por ejemplo:

<i>Sie hat ihm genützt</i>	(Ella le sirvió,)
<i>Er hat...</i>	(Él...,)
<i>Er hat ihr genützt</i>	(Él le sirvió [a ella],)
<i>Sie...</i>	(Ella...,)

puesto que pueden utilizar el modelo, bastante sencillo, como guía y, además, darse cuenta de que están aprendiendo algo, sobre todo sin sufrir en exceso.

Servir la "gramática en bandeja de plata" significa, para mí, extraer de la parte significativa de la lección los puntos gramaticales introducidos por primera vez y presentarlos, por así decirlo, como apetitoso platillo extra. Como aderezos se pueden emplear tanto recursos lingüísticos como gráficos. Cuanto más árido sea el tema, tanto más atractiva debe ser la presentación. El mundo rebosa de medios seductores de los cuales bien podríamos servirnos.

4. Gramática pedagógica

Si la enseñanza del alemán ha de responder a las necesidades de los diferentes tipos de aprendizaje, tendrá que hacerse más flexible la enseñanza de la gramática. Es necesario que los estudiantes con diferentes tipos de aprendizaje tengan la posibilidad de expresar sus experiencias, sus impresiones y sus dudas de modo tal que las reflexiones sobre la lengua extranjera y su adquisición les permitan, a cada uno de los participantes en un curso, reconocer sus características psicológicas y desarrollar las estrategias adecuadas para mejorar su aprendizaje. La adquisición de una lengua extranjera, en los adultos, va acompañada de una gran cantidad de emociones, como por ejemplo, la alegría del explorador, el gusto por el disfraz y la metamorfosis, el temor a lo extraño, el miedo a cometer errores, la contrariedad por los mismos, la impaciencia ante el elemento desconocido, las experiencias de éxito o de fracaso, etcétera. Todo ello genera genuinos temas de conversación dentro del salón de clases; el diálogo abierto puede reducir las tensiones e influir favorablemente en la predisposición hacia el aprendizaje. Por esto me parece, pues, muy importante que el concepto de gramática pedagógica quede integrado en el marco de la psicología del aprendizaje.

La interrogante acerca del modelo de gramática quizá no sea tan interesante para los alumnos como para el maestro. Desde mi punto de vista, todo modelo se encuentra endeudado con la gramática tradicional, que ya ha descrito la mayor parte de las regularidades que se pueden enseñar.

Esto no quiere decir, sin embargo, que haya que cerrarse al progreso lingüístico; mientras las diferentes escuelas lingüísticas se sigan diferenciando entre sí por el estudio de fenómenos lingüísticos distintos, la gramática pedagógica tendrá que seguir trabajando de manera ecléctica. Así, por ejemplo, para presentar adecuadamente la valencia de los verbos se recurre a la gramática de la dependencia;¹¹ para poder explicar el orden de las palabras en la oración se requieren además elementos de la lingüística del texto, que han sido tratados por la teoría de la Perspectiva Funcional de la Oración. La lingüística del texto también ayuda a explicar el funcionamiento de los conectores; es decir, los elementos que retoman la información de oraciones precedentes y la conectan con la nueva información. Las partículas modales,¹² en cambio, se explican mejor a partir de su función pragmática; esto es, como señales que indican la manera como los interlocutores negocian sus relaciones personales.

En un modelo de este tipo hay que considerar dos cosas: primero, el modelo debe ser coherente consigo mismo, las teorías subyacentes no deben llevar contradicciones en la presentación de los datos. En segundo lugar —y esto es todavía más importante para el receptor— el modelo debe ser didácticamente adecuado a la población a la que va dirigido. Las innovaciones lingüísticas más fascinantes no sirven de nada si en el salón de clase sólo provocan miradas de interrogación.

¹¹ Cf. Rall/ Engel/ Rall, 1977.

¹² Weydt/ Harden/ Hentschel/ Rösler, 1983.

Adecuado a la población a la que está dirigido significa, por un lado, que las preguntas a las cuales la Gramática Pedagógica pretende dar respuesta no estén tomadas del campo de la lingüística, sino de los mismos salones de clase. Por otro lado, los fenómenos incluidos deben ser denominados y presentados de tal manera que también el profesor sin formación lingüística se sienta animado a tratarlos así. En otras palabras, la Gramática Pedagógica no es algo que un lingüista teórico pueda elaborar en la soledad de su estudio. Más bien es el resultado de un largo regateo entre autor y coautor, entre el lingüista y el pedagogo, entre el maestro y los alumnos.

Una Gramática Pedagógica de este tipo debe ofrecer al excursionista una parte de comentarios que le permita hacer preguntas cuando algo le llame la atención o cuando se sienta inseguro. A los cocineros inexpertos, en cambio, debe proporcionarles explicaciones, cuadros y reglas gramaticales que puedan ser aplicadas inmediatamente; puesto que a ellos les interesa la aplicación inmediata y no la teoría improductiva.

Siguiendo los sentimientos de Goethe, la Gramática Pedagógica procura presentar la parte más amena y accesible de la gramática. De acuerdo con las ideas de Klopstock, la gramática se asocia a la imaginación y a la sensibilidad para crear ejercicios amenos. Y teniendo en cuenta los consejos de Hofmannsthal y de los profesores de lengua que deseen enseñarla de una manera viva, se presenta a la gramática como un apetitoso platillo y se la vuelve a subordinar a los objetivos de la enseñanza del alemán. Para dar un ejemplo práctico, tomaremos un libro de texto que apenas está en proceso de formación.¹³ En la lección 6 se introducen, entre otras cosas, la declinación de los adjetivos y los adjetivos que designan los colores. Se ejercitan ambos paradigmas a partir de la descripción de un escenario visto a través de lentes de diversos colores. Los primeros lentes son de color lila. En el momento en que éstos son cambiados por otros de color rojo, todos los objetos se vuelven rojos. Esto implica el agregar las terminaciones a los adjetivos, ya que el color lila es un adjetivo que no se declina en alemán, pero el rojo sí. Es decir, se trata de un simple ejercicio de declinación, pero temáticamente bien cimentado, con un contenido bien configurado con chispa suficiente como para combatir la "inefable aridez". El siguiente paso nos coloca ya en el nivel de la "lengua viva", de la convivencia con los demás, del jugar, del aconsejar y del intercambiar opiniones. Y puesto que la gramática, el vocabulario y los temas están inscritos en el marco conceptual del diálogo intercultural, las partes mencionadas nos llevan de nuevo a la percepción de lo extraño, de la otredad, esto es, a la contemplación de la cultura alemana desde afuera. Los colores no sólo se declinan, sino que también se brinda con ellos información acerca de su contenido simbólico en las respectivas culturas, al relacionarlos con la forma de vestir, las apreciaciones, los estereotipos y los prejuicios que forman y deforman nuestra percepción del otro.

¹³ Se trata del libro de texto para la enseñanza del alemán como lengua extranjera que lleva el título de *Sprachbrücke*, que aparecerá a mediados de 1986 en la editorial Ernst Klett en Stuttgart.

Puesto que cuando alguien empieza a aprender una lengua tan difícil como el alemán, raras veces emprende tal aventura por razones puramente utilitarias, el idioma debe funcionar como un puente de acceso a la otra cultura. Por ello, la Gramática Pedagógica intenta integrarse, de forma modesta pero grata, al concepto del diálogo intercultural.

APÉNDICE

23. *Qué casos rigen los verbos alemanes?*

Hay verbos que rigen

el nominativo como:

sein, werden, bleiben, heissen, por ej.

ich bin ein Schuhmacher, soy zapatero

el Genitivo, como: *einer Sache bedürfen*, necesitar una cosa

eines Dinges erwähnen, mencionar una cosa

sich einer Sache bemächtigen, apoderarse de una cosa

el Dativo, como: *einem etwas sagen*, decir algo a alguno

einem etwas versprechen, prometer algo a alguno

el Acusativo, como: *jemanden fragen*, preguntar a alguno

einen schlagen, pegar a alguno.

La lectura atenta enseñará mejor que reglas el empleo y régimen de los verbos, y el cambio de significado por las preposiciones con que se componen.

BIBLIOGRAFÍA

- ELSCHENBROICH, E. "Bildungswert des Grammatikunterrichts". *Zur Didaktik der deutschen Grammatik*. Ed. H.G. Rötzer, Darmstadt, 1973, pp. 171-208.
- HASSEY, O. *Método práctico para aprender el idioma alemán*. México, 1872.
- HOFMANNSTHAL, H.v. *Reden und Aufsätze*. Leipzig, 1921.
- LAUB, G. "Autoren-Interview". *Börsenblatt* 72, 9.9.1983, p. 1872.
- LESSING, G.E. *Der junge Gelehrte. Lessings Werke*, Dritter Teil. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, Bong, s.f., pp. 43-120.
- RALL, M./ ENGEL, U./ RALL, D. *Dependenz-Verb-Grammatik für Deutsch als Fremdsprache*. Heidelberg, Groos, 1977.
- WEINRICH, H. "Von der Langeweile des Sprachunterrichts". *Informationsdienst "Spracharbeit"*, 2/79. München, 1979. pp. 1-21.
- . "Literatur im Fremdsprachenunterricht - ja, aber mit Phantasie". *Die Neueren Sprachen*. Frankfurt/ M. 1983.
- WEYDT, H./ HARDEN, Th./ HENTSCHEL, E./ RÖSLER, D. *Kleine deutsche Partikellehre*. Stuttgart, Klett, 1983.

Traducción de Rocío Madrid, Laura Chávez y Gerardo del Rosal.

EL LENGUAJE CLASICIZANTE DE GIOVANNI PASCOLI. UN PROBLEMA DE TRADUCCIÓN

Mariapia Lamberti

En 1904, cuando aparecieron los *Poemi Conviviali*, Giovanni Pascoli había obtenido ya su tercera cátedra universitaria en Filología clásica. Nacido en 1855, había ingresado en 1895 en la Universidad de Bolonia como docente encargado de Gramática latina y griega; dos años después había ocupado la cátedra de Literatura latina en la Universidad de Mesina, y desde 1903 era titular de la Gramática griega y latina en la Universidad de Pisa, cátedra que debería abandonar en 1906 para ocupar la prestigiada de Literatura italiana en el Ateneo de Bolonia, que había pertenecido a Giosué Carducci. Su justificado prestigio de sólido humanista tenía, sin embargo, el singular matiz de la entonación poética, ya que Pascoli, más que un estudioso y un docto en filología, era un amante nostálgico del mundo clásico, en el cual “vivía” recreándolo en sí mismo, y expresándolo en las últimas perfectas poesías latinas que ha dado al mundo la *saturnia tellus*. Efectivamente, se había hecho acreedor, en muchas ocasiones, del máximo galardón otorgado anualmente por la academia Hoefftiana de Amsterdam en un concurso internacional de poesía latina (en el transcurso de su vida obtuvo 13 veces la medalla de oro y otras tantas la mención de honor). Sin embargo, hay que mencionar que el revivir poético de la antigüedad clásica en Pascoli se condiciona a su vez por su calidad de gramático, ya que no involucra aspectos esenciales, o sea la cosmovisión pagana y viril, combativa y sensual, del mundo grecolatino, sino aspectos formales —verbales—, una manera de expresarse que el poeta adopta para su mundo íntimo atento a las *humiles myricae* y a los aspectos dolorosos de la vida sufridos en formas obsesivas y un poco —o mucho— plañideras, con una morbidez matizada de cristianismo populista y decadente melancolía.

La poesía de Pascoli en lengua italiana, de hecho, más que por su temática repetitiva (el mundo de la naturaleza observado en sus aspectos cotidianos y humildes; el dolor humano y la injusticia del mundo, entendidos en sus manifestaciones más personales, más ligadas a su experiencia individual; los detalles más patéticos y un tanto cursis de la infancia; la pobreza; la muerte),

representa un hito insoslayable del punto de vista de la renovación formal, que inicia aquel proceso de transformación de la poesía italiana que culminaría con la poesía pura de Ungaretti y Montale. La reforma (o más bien la búsqueda) formal de Pascoli comprende aspectos tan disímbolos como la introducción de onomatopeyas; el empleo de nomenclaturas vastísimas, minuciosas, y muchas veces dialectales, relativas a los objetos y fenómenos de la naturaleza; la disolución de la sintaxis tradicional en esquemas más libres y rarefactos; y el uso de formas métricas grecolatinas adaptadas al sistema acentual y rimado de la lengua italiana (en su obra *Odi e Inni* se reconocen estrofas sáficas, alcaicas, asclepiadeas mayor y menor, etcétera: toda la gama métrica horaciana). Se acopla así la lucha en contra del clasicismo asfixiante que había aquejado a la poesía italiana durante siglos —involucrando todos los aspectos: temático, retórico y verbal— con un intento de reintroducir las variedades métricas de la lengua madre en pos de una libertad nueva también en el ámbito rítmico.

Esta búsqueda de novedad realizada a través de la adopción de la métrica clásica grecolatina, es el único aspecto en el cual Pascoli no fue precursor, sino epígono: antes de él otros habían hecho el intento, y recordaremos únicamente a Gabriello Chiabrera, en el siglo XVII, y a Giosué Carducci, antecesor y maestro del Pascoli.

Sin embargo, el lado más sorprendente de la obra de este poeta, desconcertante por sus subidas repéntinas a los niveles más puros de poesía y sus caídas constantes en la más desalentadora dulzonería,¹ lo representan los *Poemi Conviviali*, extrañamente poco conocidos y estudiados en el sistema escolar italiano que ha dado la preferencia durante decenios a los lacrimosos *Canti di Castelvecchio* y *Myricae*.

En los primeros de estos poemas (llamados *conviviali* por haber aparecido primeramente en *Il Convito*, publicación literaria de Adolfo de Bosis) hay una serie de narraciones breves —de tono no épico, sino idílico— de ambiente griego, pero de una greicidad literaria: los protagonizan Homero, Hesiodo, Solón, Safo, Ulises, Anticlo, Aquiles. El motivo inspirador, dominante, es la nostalgia ardiente por aquel mundo, perdido en todos sus aspectos menos el de su poderosa expresión verbal; una nostalgia que se manifiesta en la recreación más perfecta del lenguaje griego que se haya hecho en lengua italiana. La consabida temática pascoliana pasa a segundo término, se diluye en este mundo de imágenes evanescentes perseguidas con el desesperado afán con que Orfeo intentó rescatar la sombra de su amada. Sorprende en este poeta discontinuo una inspiración tan pareja, y un tan constante diapason de perfección expresiva.

Pero lo que más extraña en estos poemas dedicados al mundo de la poesía helénica, es la ausencia casi total de una métrica modelada sobre los modos griegos. El autor usa casi exclusivamente el tradicional verso italiano —el endecasílabo— jugando con sus posibilidades rítmicas para recrear la impresión musical de la poesía inspiradora. Tal impresión se refuerza por efecto de una morfología rica en

¹ Véase a este respecto el ensayo siempre actual de Benedetto Croce en *La letteratura della Nuova Italia*, Vol. IV, Laterza, Bari, 1915, pp. 71-127.

construcciones a la griega o a la latina; Pascoli hilvana su discurso a base de epítetos exornativos, fórmulas repetidas, descripciones y comparaciones ornamentales; y emplea vocablos contruidos al modo griego (fusión de sustantivo con adjetivo) o transcritos directamente del griego (esto último sólo en caso de objetos o funciones pertenecientes únicamente al mundo clásico).

Traducir estos poemas representa un reto múltiple, ya que una traducción que transmitiera únicamente el contenido narrativo e ideológico traicionaría la inspiración fundamental del poeta, que es formal, ya que a través de las formas se expresa su contenido básico: su estrujante nostalgia.

El primero de los dos poemas, cuya traducción se presenta aquí, "Solón" —el que abre el volumen y tal vez el más conocido de todos —se desarrolla en dos modos (y quisiera dar a este término su valor musical griego): uno es el narrativo (vv. 1-4, 61-63 y 84-85), y en él el poeta imita el ritmo de la poesía épica (hexámetros), no sólo a través del uso de los acentos y de algunas sabias estridencias fonéticas, sino también abundando en encabalgamientos que causan una impresión de mayor amplitud del verso, lo que aumenta el efecto discursivo. El otro modo es el lírico, y lo constituyen dos canciones (vv. 41-60 y 64-83) en estrofas sáficas mayores. Éstas también se estructuran en endecasílabos (tres por cada estrofa) más un adonio, o sea un pentasílabo casi siempre con un acento en la primera sílaba. Pero estos endecasílabos tienen una musicalidad cantante que los distingue de los anteriores narrativos, y presentan una casi constante coincidencia entre la medida sintáctica y la del verso. El efecto musical se acrecienta por el uso de las rimas alternas (ABAB). En esta traducción (que supongo la primera en lengua española) me he esforzado en mantener esta dualidad rítmica, y reproducir, en la medida de lo posible, el lenguaje grecizante que, perfectamente asimilable al italiano, puede resultar insólito en español.

Quiero adelantar que es mi opinión, respecto al arte de traducir, que es obligación del traductor, ante todo, respetar al máximo el sentido del texto, o sea sus palabras: el "arte" reside justamente en lograr al límite de lo posible todos los demás efectos: ritmo, armonía, rimas, construcciones. Traducir no es, en mi opinión, recrear, sino únicamente transmitir unos valores culturales; es una labor de divulgación, no de creación. Y aún así el *traduttore* será *traditore*, pero por lo menos no será asesino. Cambiar un texto persiguiendo una rima o un número exacto de sílabas puede resultar una arbitrariedad imperdonable. La traducción del italiano al español, específicamente, se puede fácilmente creer que sea sencilla debido a la engañosa similitud fonética de los dos idiomas. Pero ¡ay de este plural en -s que alarga, inmisericorde, los versos italianos contruidos a base de sinalefas! ¡Ay del pobre *cuore* que se transforma en el trisilábico y cacofónico "corazón"! Sin embargo, una versión que respete la medida de los endecasílabos (y de cualquier otra forma métrica cuya musicalidad sea importante para el efecto poético) es casi siempre posible con un poco de esfuerzo y un mucho de lima.

En esta traducción, como ya dije, he tratado de conservar el ritmo de los versos, que tiene una importancia, por así decirlo, connotativa: pero no he luchado más que lo necesario para mantener las rimas de las estrofas sáficas —que se encuentran

por lo tanto sólo en los casos en que la homofonía de los dos idiomas lo permita.

Para respetar el ritmo endecasilábico alteré la posición del verbo "posee" (en italiano *ha*) del v. 17 al v. 18, creando un encabalgamiento muy coherente con el estilo de este poema, como se analizó arriba. Alteré también la estructura sintáctica de los vv. 40 y 63 (iguales en su formulismo homérico) eliminando la conjunción entre las dos oraciones y sustituyéndola con un punto y coma: fue la arbitrariedad más grande que me permití, pero no evitó que los versos fueran hipermétricos.²

En las canciones sáficas, he transformado el manzano (en italiano *melo*) que tiembla al plenilunio en el v. 41 en un "piesco" por motivo de sílabas: puesto que los dos árboles frutales evocan la idea de la nube de flores que bien puede, en ambos casos, tener matices plateados a la luz de la luna, a pesar de la ligera diferencia de coloración de los pétalos.

No pude mantener el efecto onomatopéyico del v. 44 (*sibila il vento*) y 45 (*strepita tra le forre*) porque no hay en español un verbo tan ruidoso como *strepitare*; ni "silbar" resulta tan descriptivo como *sibilare* con sus dos /i/ repétidas. La mayor riqueza del italiano en terminología relativa a los sonidos es problema bien conocido por los traductores. Opté entonces respectivamente por "ulular" y "aullar" que me permitieron al mismo tiempo respetar la medida silábica de los versos y crear otro efecto de armonía imitativa a través de la aliteración de las /u-a/.

En la segunda canción sáfica el v. 72 resultó hipermétrico; pero no quise eliminar el término onomatopéyico "tintineo" (en italiano *tintinno*) tan pascoliano.

También eliminé (y fue la segunda arbitrariedad) el *qui* temporal (en latín: hic = "en este lugar" o "en este momento") del v. 85.

En el nivel verbal he mantenido las estructuras sintácticas y los giros de construcción del original: a pesar de que el italiano es una lengua hiperbática, las construcciones inversas de este poema suenan, por arte del poeta, tan latinas (o griegas) como quise que sonaran al lector de lengua castellana.

El v. 17 presenta en italiano una formación lexical insólita, moldeada sobre las griegas: *solidunghi*. La reproduce en español estructurando el término según las reglas de este idioma: anteponiendo el sustantivo al adjetivo, al revés de lo que se hace en italiano: "uñisólidos".

También respeté el latinismo del v. 64: *togli*, que reproduce el latín *tolle* (del cual deriva), usado a menudo en este sentido de "dejar, cesar alguna acción", sobre todo, como en este caso, al imperativo: una especie de "ya basta". Preferí dejar en español un algo insólito "quita el llanto" (la diferencia fonética no remite tan claramente al *tolle* inspirador), en lugar de un "basta de llanto" banalizador e infiel; infiel porque en la intención del poeta la expresión debe resultar clara únicamente al lector que sabe el latín y la "lee" en latín.

² La solución hubiera sido tal vez traducir *fremebonde* por "vibrantes": pero me pareció rebajar la imagen, ya que "vibrantes" significa "que están vibrando", acción material y definitiva en el tiempo, mientras que *fremebonde* significa "dispuestas y casi ansiosas al punto de temblar".

Transcribí en grafía española los términos sacados directamente del griego y transcritos a la italiana en el texto original, reproduciendo así la labor del poeta; cada uno tiene su explicación en nota.

El segundo poema traducido pertenece a otro grupo de composiciones de los *Conviviali*, que se inspiran libremente en figuras ya no literarias sino históricas del mundo clásico y bárbaro, vistas a través de sus aspectos más sugestivos o legendarios: Alejandro, Tiberio, Gog y Magog. En estos poemas el aspecto formal es interesante y sorprendente por la gran libertad de inspiración, ya que el poeta se desliga de la imitación del lenguaje y de los ritmos de la gran poesía clásica. En "Aléxandros" por ejemplo, el segundo poema aquí presentado, la inspiración es típicamente pascoliana: partiendo de la famosa leyenda del llanto de Alejandro al llegar a los confines del mundo —a la imposibilidad de extender más allá los límites del sueño y del deseo—, el poeta construye un canto de estrujante anhelo por lo irreal, lo no vivido, el sueño, como única fuente de infinitas posibilidades, en contraste con la infinita decepción de lo real, lo realizado. La musicalidad en este poema es importantísima, pues sobre ella se apoya toda la sensación onírica que oscila entre la añoranza de lo ya vivido y el deseo de lo no vivido.

El poema se articula en 6 estrofas de tres tercetos dantescos cada una, más un verso que cierra el juego de las rimas (ABABCBCDCD); por lo tanto la musicalidad es muy evidente. Sin embargo, no es solamente la presencia de las rimas la que produce este tono cantado: los versos tienen, todos, una cadencia sugestiva que llega en algunos casos a una verdadera armonía imitativa: baste observar el v. 36 y el v. 50. Abundan los paralelismos, mientras los encabalgamientos están casi ausentes. Los lazos con lo clásico se limitan al uso de una nomenclatura específica, reducida de otro lado casi únicamente a la primera estrofa y a la acentuación grecizante de los nombres.

En mi versión he considerado este aspecto musical de importancia primaria: por eso me he comportado con una libertad mayor que en el poema precedente. Por ejemplo, el v. 20 es, sencillamente, uno de los versos más bellos de toda la poesía italiana. Traicionar el profundísimo concepto resultaba una acción sacrílega: pero igualmente imperdonable hubiera sido alterar la estructura métrica del verso, su misma acentuación. Encontrar una solución válida resultó ser una empresa casi desesperada, y la estupenda perfección del verso original no encontró una correspondencia digna en castellano: pero la estructura total del poema resultó salvada.

No consideré importante el problema de las rimas, limitándome a mantener una cierta armonía en las terminaciones de los versos. En un caso me fue posible mantener una rima operando una inversión de dos versos (el v. 51 y 52) que no alteró mínimamente el sentido. Pero en otros casos preferí modificar, en parte, algunas expresiones con tal de mantener este efecto de balada, la cadencia como de canción de cuna que acompaña a este poema del sueño y la nostalgia. He sacrificado al endecasílabo la complejidad morfosintáctica de los vv. 15-16, que presentan además el único latinismo del poema: el verbo *invidiare* en el sentido de "sustraer, esconder".

También he sacrificado, por razones métricas, la perfección del paralelismo de los vv. 42-43 (en el segundo verso no traduje la palabra “ojo”), y de los vv. 58-59 que inician ambos con el verbo *ascolta*; recurrí a la pareja “escucha-oye” cuya diferencia de sentido no es determinante en este caso.

Más grave fue la supresión (en el v. 53 de mi traducción, 52 del original), del adjetivo *dolce*, referido al Ausente para el que hilan Olympiás y las otras hermanas; y se pierde con ello una connotación psicológica de los personajes femeninos, que del héroe lejano ven únicamente la dulzura de los lazos afectivos familiares; y sabemos que el contraste entre lo masculino —impulso de conquista que acaba en la decepción suprema de la finitud de lo Real— y lo femenino —limitación en el nivel de lo cotidiano que se abre a las ilimitadas posibilidades del Sueño— es el tema fundamental del poema.

Sin embargo, consideré que en este poema el aspecto de la cadencia rítmica y de los efectos fonéticos tenía una importancia primordial, y un verso hipermétrico hubiera estropeado irremediablemente todo el poema. Los tres versos hipermétricos que quedaron en la traducción de “Solón” se integran en un ritmo que trata de imitar la variabilidad silábica de los versos cuantitativos de las dos lenguas clásicas, y su estridencia no desentona, como lo haría aquí. En las varias posibilidades de traducción que cada verso ofrecía (a veces numerosas) opté por las que reprodujeran la misma colocación de acentos del original.

En estos poemas de Pascoli, el respeto a la colocación de un acento puede ser más importante que el respeto a la significación de un término; así como la conservación de un término desacostumbrado puede ser más importante que la comprensión inmediata y “fácil” del lector.

Esta sensibilidad a las prioridades poéticas es parte, a mi ver, de las cualidades necesarias para ser un buen traductor de poesía, pues la regla básica del traducir es y debe ser el sometimiento al texto.

TRADUCCIÓN

Solón

Triste el convite sin el canto, como
 templo sin el votivo oro de dones;
 pues esto es bello: atender al cantor
 que en la voz tiene el eco del Misterio.
 5 ¡Oh! Nada, yo digo, es bello más que oír
 a un cantor bueno, plácidos, sentados
 unos con otros, a las mesas llenas
 de rubios panes y humeantes carnes,
 mientras del cráter el doncel extrae

- 10 vino, y lo lleva a escancia en las copas;
y decir mientras graciosos dichos,
cuando eleva el sagrado himno la cítara;
o del quejoso auletés¹ que llora
gozar, pues en tu alma se transforma
15 el dolor suyo en tu felicidad.

- Solón, un día dijiste tú: dichoso
quien ama, y uñisólidos caballos
posee, perros de presa, un huésped lejos.
Mas ni el lejano huésped te complace
20 hoy, ni, ya viejo, perros o caballos
de sólida uña, ni el amor, o sabio.
Te complace la copa ahora: alabas
más viejo el vino y novedoso el canto.
Y al Pireo novedosas, con la calma
25 primera y los chubascos, dos canciones
ultramarinas llegaron. Las lleva
una mujer de Eresso. "Abre —contesta—
Phoco, a la golondrina, abre la puerta.
Eran las Anthesterías:² se abría
30 el odre ahumado, y se cataba el vino.
Entró con la luz de la primavera
y el aliento salobre del Egeo
la cantatriz. Ella sabía dos cantos:
uno, de amor; el otro era de muerte.
35 Absorta entró: y Phoco le ofrecía
un escabello ornado de áureas placas
y una copa. Sentóse sosteniendo
la resonante pectis:³ retorció
caliada, en sus cólabos⁴ las cuerdas;
40 tentó las cuerdas estremecidas; dijo:

Brilla en el plenilunio el huerto: el piesco
tiembla apenas con un temblor de plata...
En los lejanos montes color del cielo
ulula el viento.

¹ αὐλητής = sonador de flauta.

² Ἀνθεσθηρία(ῶν) = fiestas de las flores en honor a Díónisos en Atenas (febrero-marzo).

³ πηχτίς-ίδος = especie de arpa o lira.

⁴ κόλλαρος-ου = llave de la lira.

45 Muge el viento, aúlla en los barrancos
se avienta en los encinos... el mío parece
sólo un temblor, pero es amor, y corre
¡cansa los miembros!

Lejos está de mis rizos cabellos
50 cuanto el sol; sí, pero me llega al alma
como el sol: bello, pero bello como
sol cuando muere.

¡Desvanecerme! y otro no quiero: quiero
hacerme claridad que de él se efunda;
55 escollo extremo de la gran luz, escollo
de la gran onda,

dulce es en ti descender donde hay la paz:
desciende el sol en el infinito mar;
tiembla y descende la claridad que sigue
60 crepuscular.

¡La Muerte es ésta! El viejo exclamó. —Este
contestó ella, —es, huésped, el Amor.
Tentó las cuerdas estremecidas; dijo:

65 Quita el llanto ¡Es culpa! Del poeta
en la casa estas tú. ¿Quién dirá que fui?
Llora al muerto atleta: su belleza
muere con él.

Muere el valor del héroe que el carro
gritando avienta en las adversas filas;
70 muere el pecho, sí, de Rhodopi, el ojo
del timonel;

mas el canto no muere, que en el tintineo
de la pectis abre el candor de su ala;
y el poeta, mientras no muera el himno
75 vive, inmortal,

pues el himno (den los rosados dedos
paz al peplo, a nos no conviene el luto)
es nuestra fuerza y belleza, la vida,
el alma, ¡todo!

80 Y aquel que quiera ver, toque
estas cuerdas, cante mi canto: entonces
los ojos mirarán, toda de rosas
Safo la bella.

Éste era el canto de la muerte: y el viejo
85 Solón dijo: que yo lo aprenda, y muera.

Solon

Triste il convito senza canto, come
tempio senza votivo oro di doni;
ché questo è bello: attendere al cantore
che nella voce ha l'eco dell'Ignoto.
5 Oh! nulla, io dico, è bello più, che udire
un buon cantore, placidi, seduti
l'un presso l'altro, avanti mense piene
di pani biondi e di fumanti carni,
mentre il fanciullo dal cratere attinge
10 vino, e lo porta e versa nelle coppe;
e dire in tanto graziosi detti,
mentre la cetra inalza il suo sacro inno;
o dell'auleta querulo, che piange,
godere, poi che ti si muta in cuore
15 il suo dolore in tua felicità.

—Solon, dicesti un giorno tu: Beato
chi ama, chi cavalli ha solidunghi,
cani da preda, un ospite lontano.
Ora te né lontano ospite giova
20 né, già vecchio, i bei cani né cavalli
di solid'unghia, né l'amore, o savio.
Te la coppa ora giova: ora tu lodi
più vecchio il vino e più novello il canto.
E novelle al Pireo, con la bonaccia
25 prima e co' primi stormi, due canzoni
oltre marine giunsero. Le reca
una donna d'Eresso —Apri: rispose;
alla rondine, o Phoco, apri la porta. —
Erano le Anthesterie: s'apriva
30 il fumeo doglio e si saggiava il vino.

Entrò, col lume della primavera
e con l'alito salso dell'Egeo,

70 muore il seno, sì, di Rhodòpi, l'occhio
del timoniere;

ma non muore il canto che tra il tintinno
della pectide apre il candor dell'ale.

E il poeta fin che non muoia l'inno,
75 vive, immortale,
poi che l'inno (diano le rosee dita
pace al peplo, a noi non s'addice il lutto)
è la nostra forza e beltà, la vita,
l'anima, tutto!

80 E chi voglia me rivedere, tocchi
queste corde, canti un mio canto: in quella,
tutta rose rimireranno gli occhi
Saffo la bella.

Questo era il canto della Morte; e il vecchio

85 Solon qui disse: Ch'io l'impari, e muoia.

Alexandros

I

Llegamos: es el fin. Sagrado heraldo, ¡entona!
Otra tierra ya no, sino, en el aire,
la que en el medio del escudo os brilla,

¡oh Petzeterios!¹ Errante y solitaria
tierra, inviolada. De la extrema orilla
miráis allá, Mithóforos de Caria,²

el último río, Océano, sin olas.
Vos que vinisteis de Haemo y de Carmelo,
la tierra, veis, se esfuma y desvanece

dentro la noche fúlgida del cielo.

¹ἑταῖροι: infantes de la guardia real de Macedonia.

²μισθοφόροι: soldados mercenarios.

II

¡Torrentes que crucé! Vos la foresta
 inmóvil en la clara agua lleváis,
 lleváis el murmurar sombrío, que resta.
 ¡Montañas que pasé! Mas, ya pasadas,
 tan grande no aparece, desde arriba,
 el espacio que habíais ocultado.

Azules como el cielo, como el mar,
 ¡oh montes! ¡ríos! Era mejor consejo
 quedarse, no mirar lejos, ¡soñar!

Sueño es sombra infinita de lo Real.

III

¡Oh! ¡Más feliz yo cuanto más camino
 tenía delante; cuantas más batallas,
 cuantas más dudas, cuanto más destino!

¡En Iso! Cuando flameaba al viento
 nocturno el campo, con sus mil escuadras,
 carros oscuros, hatos infinitos.

¡En Pella! Cuando en prolongadas tardes
 ¡Oh Cabeza-de-toro³ mío!, seguíamos
 el sol; el sol que entre las selvas negras

más lejos siempre, ardía como un tesoro.

IV

¡Hijo de Amynta!⁴ Yo no sabía de metas
 cuando partí. Un nomos⁵ por las aras
 el auletés⁶ Timótheos entonaba:

³ El nombre de caballo de Alejandro era Bucéfalo (Βουκεφαλός) o sea Cabeza de toro.

⁴ Ἀμύντας : nombre del rey de Macedonia, padre de Alejandro.

⁵ νόμος : composición musical que tenía reglas de composición muy precisas, de donde su nombre que significa "ley, regla".

⁶ ἀυλητής : sonador de flauta.

soplo potente de un fatal andar
más allá de la muerte: en mí presente
como en concha el murmullo de la mar.

¡Oh toque agudo, oh espíritu potente
que pasas alto y gritas que te siga!
Mas éste es el Final, el Mar, la Nada...

y el canto pasa, y más allá se pierde.

V

Y llora, así, ya que llegó anhelante:
llora del ojo negro como muerte;
llora del ojo azul como cielo.

Pues se hace siempre (y tal es su suerte)
en el negro ojo el esperar, más vano;
en el azul el desear, más fuerte.

Él oye fieras vibrar a lo lejos,
oye incógnitas fuerzas, incesantes,
pasar de frente en el inmenso llano,

como, al trote, manadas de elefantes.

VI

Mientras, hilan sus vírgenes hermanas,
en el áspero Epiro montañoso,
para el Ausente la milesia lana.

En la alta noche, entre hacendosas dueñas,
tuercen el huso con sus céreos dedos;
y el viento pasa, y pasan las estrellas:

Olympiás, en un sueño perdida,
escucha el largo charlar de una fuente,
oye en la sombra hueca e infinita

susurros de los robles sobre el monte.

Alexandros

I

- Giungemmo: è il Fine. O sacro Araldo, squilla!
 Non altra terra se non là, nell'aria,
 3 quella che in mezzo del brocchier vi brilla,

 o Pezetèri: errante e solitaria
 terra, inaccessa. Dall'ultima sponda
 6 vedete là, mistofori di Caria,

 l'ultimo fiume Oceano senz'onda.
 O venuti dall'Haemo e dal Carmelo,
 9 ecco, la terra sfuma e si profonda
 10 dentro la notte fulgida del cielo.

II

- Fiumane che passai! voi la foresta
 immota nella chiara acqua portate,
 13 portate il cupo mormorio, che resta.

 Montagne che varcai! dopo varcate,
 sì grande spazio di su voi non pare,
 16 che maggior prima non lo invidiate.

 Azzurri, come il cielo, come il mare,
 o monti! o fiumi! era miglior pensiero
 19 ristare, non guardare oltre, sognare:
 20 il sogno è l'infinita ombra del Vero.

III

- Oh! più felice, quanto più cammino
 m'era d'innanzi; quanto più cimenti,
 23 quanto più dubbi, quanto più destino!

 Ad Isso, quando divampava ai vènti
 notturno il campo, con le mille schiere,
 26 e i carri oscuri e gl'infiniti armenti.

A Pella! quando nelle lunghe sere
inseguivamo, o mio Capo di toro,
29 il sole; il sole che tra selve nere,
30 sempre più lungi, ardea come un tesoro.

IV

Figlio d'Amynta! io non sapea di meta
allor che mossi. Un nomo di tra le are
33 intonava Timotheo, l'auleta:
soffio possente d'un fatale andare,
oltre la morte; e m'è nel cuor, presente
36 come in conchiglia murmure di mare.
O squillo acuto, o spirito possente,
che passi in alto é gridi, che ti segua!
39 ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente...
40 e il canto passa ed oltre noi dilegua. —

V

E così, piange, poi che giunse anelo:
piange dall'occhio nero come morte;
43 piange dall'occhio azzurro come cielo.
Ché si fa sempre (tale è la sua sorte)
nell'occhio nero lo sperar, più vano;
46 nell'occhio azzurro il desiar, più forte.
Egli ode belve fremere lontano,
egli ode forze incognite, incessanti,
49 passargli a fronte nell'immenso piano,
50 come trotto di mandre d'elefanti.

VI

In tanto nell'Epiro aspra e montana
filano le sue vergini sorelle
53 pel dolce Assente la milesia lana.

A tarda notte, tra le industri ancelle,
torcono il fuso con la ceree dita;
56 e il vento passa e passano le stelle.

Olympiàs in un sogno smarrita
ascolta il lungo favellio d'un fonte,
59 ascolta nella cava ombra infinita
60 le grandi quercie bisbigliar sul monte.

AMEZCUA, José. *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. (Cuadernos Universitarios)

Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles, de José Amezcua, se acerca con sumo cuidado y precisión a la figura literaria del caballero, a partir de cuatro obras fundamentales, mismas que hubieron de someterse a la estricta revisión del cura y del barbero en el *Quijote*. Se trata de *Amadís de Gaula*, *El caballero Cifar*, *Tirante Blanco*, *Las sergas de Esplandián* y uno de los Palmerines, *Palmerín de Inglaterra*.

Desde el principio del estudio, el autor nos advierte sobre la personalidad multifacética del caballero de verdaderas caballerías, nutrido de las más diversas inquietudes. Si a veces inconsistentes, en realidad los amadises y los cifares corresponden a la heterogeneidad de la vida medieval. Aquí incide Amezcua:

También la mutabilidad es, entre otras, la razón por la cual el caballero carece de armazón de carácter, de fundamentación psicológica en los actos que desarrolla, y por lo que parece a nuestra vista un ser sin centro, o con tantos, que caben dentro de él, el héroe y la crítica de sí mismo, el cortesano (negación del impulso caballero), el santo y el seductor, como para convencernos que en este arbitrario personaje, toda categoría puede resultar válida y operante (p. 21).

Así, las modalidades del caballero lo convierten en un carácter difícil de abordar, ya que resulta tanto paradójico como contradictorio. Su misma investidura, expone el crítico, es un remedo del "destino del eterno juego de las personalidades". Amadís recibe los nombres de Doncel del Mar, Beltenebrós el ermitaño o Caballero de la Verde Espada según se ajuste a las situaciones. Carentes de profundidad psicológica, los caballeros andantes de los libros que parodiara Cervantes son ellos mismos anécdota y, por lo tanto, se avienen en cuerpo y alma a la intriga, la cual, sin duda, es lo más relevante en la escritura de caballerías.

Entresacando, pues, aquellos rasgos que conforman las acciones, de entre la

gama de posibilidades caballerescas, se vale el escritor de las *Metamorfosis del caballero* para analizar los rostros novelescos del Cifar, de Palmerín, de Esplandián, etcétera, aunque éste último pertenece a una época histórica que ha transformado el ideal caballeresco medieval en cruzada religiosa. Amadís de Gaula podía oponerse al soberano y aventurarse en las empresas más estrafalarias por amor a Oriana, mientras que Esplandián, su hijo, parece haber roto ya con la tradición del amor cortés y se ha centrado, en cambio, en la lucha por el cristianismo. (El caballero) “Rebelde, primero, a la renovación de la burguesía, paulatinamente es sometido por la Iglesia, que lo hace asimilarse a la nueva sociedad” (p. 141).

Antes de detenerse a observar cualquier tipo de sometimiento por parte del caballero, Amezcua examina los atributos y las ideas que inflaman a los héroes de caballerías. La fama, por ejemplo, es un logro al que se aspira, pero que no se riñe con el emular castas y santas actitudes, como la del Amadís cuando toma el hábito de ermitaño y se aparta del mundanal ruido. En la aparente contradicción, se registra un mismo raptó narcisista: “El caballero trata de ser un ejemplo, y para ello necesita de un público, tanto en su lugar apartado de la Peña Pobre (...), como en la empresa contra el Gran Turco” (p. 32). El deseo de la fama se cumple en su dramatización y, entretanto, se desprecia cabal y heroicamente la riqueza. En esto último aún se muestra una profunda raigambre medieval.

Enemigo de toda flaqueza, el caballero corresponde a un arquetipo. Defensor de las damas y de los desvalidos, este ente novelesco debe rechazar toda tranquilidad, toda oprobiosa quietud, “pues el compromiso del caballero con la incesante aventura le impide el asueto”. Y, aquí sí, José Amezcua ataja el curso azaroso de la vida caballerisca para mirar a los héroes en el ocaso de sus vidas. El declive, nos explica, no lo produce únicamente la vejez sino un cambio de estado. Es decir, si el héroe se “aburguesa” como sucede en el Amadís, las hazañas se interrumpen. Casado con Oriana, el de Gaula abandona su existencia bizarra y engorda. Brutal descalabro, en consecuencia, para el amor romántico medieval que continuaba más allá de la muerte.

Sin embargo, las novelas de caballerías españolas no están supeditadas al amor, a diferencia del *roman courtois*. Es más que nada la rebeldía lo que pone en marcha la trama, la vida accidentada del caballero andante.

Además, el destino caballeresco es una marca. Quien conozca al Doncel del Mar en su más tierna infancia barruntará las glorias del futuro Amadís. Esplandián lleva en el pecho grabadas en latín las letras de su nombre. En definitiva, las fuerzas mágicas se encuentran al servicio de los héroes, entre otras cosas para sellarlos como individuos superdotados.

De la mano de lo maravilloso —de filiación céltica— se introduce la influencia de la hagiografía, la patología y las vidas de los santos. *Metamorfosis del caballero* anota cómo gran parte de la mística caballerisca provino de la religión católica hasta establecer los puntos de contacto entre el ideal del héroe de caballerías y el del santo, lo mismo que hace un deslinde sumario entre ambos arquetipos.

La idea del guerrero sagrado que convertía la lucha con el demonio en una batalla caballerisca (Amadís contra el Endriago) perdura hasta transformar al

héroe en un cruzado que arremete contra los infieles: “En España, los Reyes Católicos habían dado término a la Reconquista. De ahí la necesidad de proponer una nueva caballería que, salvando los obstáculos de su propia imagen, diera el ejemplo de la defensa contra un hecho real” (p. 87).

Las novelas de caballerías aprenden de las tradiciones artúricas y de la técnica narrativa bizantina para contar historias extraordinarias que hilan una acción con otra. En última instancia, como apunta José Amezcua, la moralidad de los personajes está sometida a la narración: “el caballero no es sólo la reunión de sus caracteres de santo sino (...) un ser de mil caras”. Más enamorado de la belleza del amor que del amor, el héroe es capaz de oponer su voluntad a cualquier revés o quebranto. Aquí interviene un aspecto interesante de los libros de caballerías: “las uniones secretas”, “las bodas sordas” que provocan goce en el caballero y en el lector de enredos en la persecución de la anécdota. Por otro lado, este asunto se integra con el de la rebeldía: “El tema del amor secreto como rebeldía a los mayores va íntimamente ligado, como se ve, a la noción de culpa; ambos siguen una progresión en el interés, lo que nos va aclarando los contornos del problema” (p. 110).

El autor, pues, repasa los perfiles del personaje caballeresco. Lo dibuja, lo pone de relieve y lo atrapa, por fin, en su extraña capacidad de asumir diversos rostros a lo largo de los tiempos que van de la baja Edad Media a los comienzos del Renacimiento (en *Esplandián* y *Palmerín* desaparecerá el amor carnal que en *el Cifar*, *el Amadís* o *el Tirante* se imbrica amablemente con los sucesos). El estudio nos conduce hasta el centro mismo de los libros de caballerías, nos ayuda a saber reconocer sus leyes, a entender la ética caballeresca (a veces poco nítida) y el mundo mágico y cristianizado de los héroes. El goce es doble por cuanto el análisis lo produce e invita a la lectura de aquellos libros raros y espléndidos.

Tamari Gomís

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1987.3.1004>

CORTÁZAR, Julio. *Deshoras*. México, Nueva Imagen, 1983.

El último volumen de cuentos de Julio Cortázar, *Deshoras*, forma parte de un trabajo interminable de tender puentes, no sólo con el resto de su obra, o con una forma muy familiar de volver a ella, sino también con el lector y sus personajes; aquellos puentes generadores de atmósferas limítrofes entre lo cotidiano y lo fantástico, entre la realidad estética y el sentimiento personal y político, entre lo que se vive y lo que se escribe: “Si viviendo alcanzo —dice Cortázar— a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo, puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias”.¹

¹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, Tomo I, p. 32.

Su escritura se configura alrededor del constante deslizamiento hacia un más allá en lo imaginario, aun cuando la permanencia en la otredad sea tan efímera como el relato mismo. El puente que nos lanzó al otro lado, como la imagen en el espejo, a través de un juego de simetrías e inversiones, es el mismo que nos trae de regreso. Por lo menos de los ocho cuentos que forman esta colección giran en torno al sentimiento de nostalgia y melancolía que la inevitabilidad de este regreso provoca, dentro y fuera del relato, en la ficción y más allá de ella, en el compartir de la experiencia creativa por parte del escritor y en nuestra participación de ella.

En "Deshoras", el cuento que da título a la colección, el narrador se pregunta acerca de las razones que lo llevan a escribir sus recuerdos como una manera de realizar lo no realizado, de vivir la fantasía: "...las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara... la única manera de reunirme por fin con ella... irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas y caricias".² Aunque al final sean esas mismas palabras las que lo traen de regreso a la cotidianidad de la esposa y los hijos que lo llaman a cenar y a ver al Pato Donald en la televisión.

En "Satarsa", los palíndromos de Lozano le permiten mantener la ilusión de poder cruzar al otro lado y ponerse a salvo. Pero al final la inmunidad que le da la palabra es efímera, ni aun nombrando el peligro se puede dejar de sucumbir: "Te quedás como al principio, esa es la joda con los palíndromos".³

"Fin de etapa" y "Segundo viaje" son narraciones que se configuran alrededor del viaje, del regreso, de la obsesión por la repetición. "Fin de etapa" se inicia en una cotidianidad de pura aceptación, la mujer sola con sus recuerdos. A medida que el relato transcurre se da una desrealización paulatina y apenas perceptible de lo real, un desarreglo de los sentidos que nos desliza hacia lo fantástico y la protagonista termina formando parte de una pintura como aquel personaje lector de "Continuidad de los parques" que se transforma en el personaje de la misma novela que lee. Esta transgresión de planos a su vez nos lanza a nosotros hacia el otro lado del espejo como lectores-personajes del cuento que leemos o como receptores de una obra de arte que se inserta en nuestra propia realidad hasta hacerla desaparecer. "Segundo viaje" es la vuelta del protagonista sobre las pisadas de otro viaje, la repetición de un itinerario que finaliza en la muerte.

"Pesadillas" concilia la realidad política y la estética con la sencillez y la convicción de que esto es posible. Recordemos que el *Libro de Manuel* se estructura alrededor del intento por conciliar estas dos realidades. Aquí, el manejo de lo literario y el fluir de la narración muestran que ya ha habido conciliación. De nueva cuenta "Pesadillas" es la historia del regreso: Mecha que regresa a la dulce realidad en el momento preciso en que asesinan al hermano y los soldados toman su casa por asalto.

² Julio Cortázar, "Deshoras", en el volumen de cuentos *Deshoras*, México, Nueva Imagen, 1983, p. 117.

³ Julio Cortázar, "Satarsa", en *Deshoras*, p. 57.

El último cuento de la colección, "Diario para un cuento", retoma el tema de "Deshoras", el escritor frente a su relato en un intento por vivir la vida de veras y de nuevo la sensación de tristeza y melancolía al comprobar una vez más que en el fondo uno escribe sólo de sí mismo.

En este último volumen de cuentos de Cortázar prevalece el sentimiento de nostalgia ante la vuelta, ante un regreso que siempre ocurre a destiempo. Sin embargo, no se renuncia a escribir ya que sólo así se puede escapar al destino y cumplirlo en sus posibilidades imaginarias. *Deshoras* representa la elección de continuar asumiendo el dolor de la vuelta, a cambio de preservar para sí, y para el lector, el acceso a lo imaginario por más efímero que éste sea.

Marisa Abdala

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1987.3.1005>

BOTTON-BURLA, Flora. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1983. (Opúsculos/Serie Investigación)

Los juegos fantásticos como título resulta muy sugerente y atractivo: el lector puede, a su vez, jugar con estas palabras. Pero lo que más llama la atención es ese adjetivo que —de acuerdo con la gramática— precisa, delimita; aunque en el caso que nos ocupa más bien abre una gama de posibilidades en su interpretación: lo fantástico es, se me ocurre, el saltar la barrera y llegar a otra realidad donde todo es posible: lo inusitado, lo absurdo, lo deseado. Tal vez el objeto del deseo en lo fantástico sea ese romper con normas, barreras, lógica, etcétera. Según este planteamiento, cabe preguntarse ¿es deseable la expresión de lo fantástico? Sí, pues presupone un juego con la realidad, un juego de los no permitidos, o no totalmente, pero por eso mismo tan atrayentes. Pero la atracción resulta mayor si todo lo anterior lo remitimos al mundo del arte; si ese juego, esa transgresión se convierten en material estético y, además, se sujetan a una necesaria investigación y análisis que den cuenta de cómo se organizan y articulan los elementos que conforman lo fantástico. Esto último es lo que lleva a cabo el libro que me ocupa. Así, por muy sugerente que resulte el título de esta obra de Flora Botton, existe un subtítulo dado páginas adentro que limita y delimita su contenido: *Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. Y aquí, con esta precisión, se acaban los juegos. Se entra, entonces, en los terrenos del hecho literario: lo fantástico es una categoría estética que, aplicada al campo de la creación literaria, ciñe y define un género muy importante —sobre todo en nuestros días— como es la literatura fantástica; más aún, el cuento fantástico.

Empieza entonces, y desde un inicio, a comprenderse el valor de esta investigación: sistematizar las ideas que acerca de lo fantástico se han expresado y proponer —a partir del estudio crítico de las teorías que respecto a lo fantástico han formulado Caillois, Vax y Todorov —una teoría personal que explique en qué consiste lo fantástico y cuáles son las leyes que lo rigen. La segunda parte de la investigación es

la aplicación de las proposiciones teóricas a algunos cuentos de Borges, Cortázar y García Márquez.

Botton comienza por delimitar el campo de lo fantástico, el cual se ha confundido con lo maravilloso (cuentos de hadas, ciencia ficción, etcétera) que se rige por leyes diferentes de las conocidas y con lo extraordinario, que se explica —al final del relato— de acuerdo con las normas del mundo conocido. Lo fantástico es la irrupción en lo cotidiano, lo habitual, de lo extraño, de lo inesperado. Este fenómeno no tiene explicación posible, permanece siempre en los terrenos de la duda; lo fantástico: “Sólo se da si la duda permanece...” (p. 17).

Esta primera proposición se ve alimentada por una serie de elementos que conformarán la totalidad de lo que hace posible que una narración sea fantástica: no existen temas fantásticos *per se*, este elemento surge de un cierto modo literario; de un condicionamiento cultural y de una dinámica entre escritura y lectura: “Lo fantástico, pues, sólo se da dentro de un contexto: el texto...” (p. 35). Al transgredir las leyes de lo común, lo fantástico se produce: es lo imposible dado, aspecto que se refuerza pues la historia carece de un desenlace. El que el lector nunca sepa la solución o la explicación al enigma, o no sea capaz de elegir entre una u otra interpretación, es lo que provoca lo que Botton llama “equilibrio inestable”.

Elemento este último que de no mantenerse hace que lo fantástico desaparezca y surja o lo extraordinario o lo maravilloso. Así, el cuento fantástico se emparentaría con la obra abierta: la que no concede al lector la tranquilidad de un *happy end*. Las posibilidades de explicación y el destino final del protagonista nunca los proporcionará el texto: “El destino de los héroes fantásticos suele ser más libre, independiente a veces que la propia voluntad del escritor: hay varios futuros posibles, y el personaje puede ser dejado en relativa libertad por su autor” (p. 43).

Todos los elementos antes mencionados se encuentran sujetos a ciertas leyes, son regidos por determinadas reglas del juego. Lo fantástico no es un caos, ni un estado anárquico: todo texto se organiza de una determinada manera. Así, pues, lo fantástico estructura los elementos mencionados de la siguiente forma: la realidad y lo fantástico se encuentran siempre en relación, uno depende del otro para poder surgir; además, sin contraste, sin transgresión lo fantástico carece de razón de ser. De aquí se desprende el problema de la verosimilitud, que no guarda en este tipo de relatos ningún nexo con el realismo: lo verosímil fantástico lo encontramos única y exclusivamente en el texto, en las situaciones en que se produce y desarrolla (nunca se nos ocurriría pensar que “Tiön, Uqbar, Orbis Tertius” *no existe*, sólo porque no conocemos un referente real con el que contrastarlo o arraigarlo). El problema de lo verosímil se remite a las propias leyes del texto y no a una semejanza con la realidad extraliteraria. Este manejo literario de lo fantástico lo encontramos también en el lenguaje: en este tipo de narraciones se da una literalización del signo: éste no dice más que lo que *literalmente* designa; es un lenguaje que se debe entender *a la letra*. Botton habla de una metáfora tomada en su sentido literal y, por ende, despojada de otras intenciones o connotaciones.

Finalmente se llega a la otra parte que todo texto literario plantea: el lector. En el cuento fantástico éste *debe* dejarse llevar por el texto, aceptar la proposición que se

le plantea sin reticencias ni dudas: en el momento en que rechaza la experiencia propuesta, lo fantástico se desvanece. El compromiso del lector resulta indispensable en estas narraciones. La incredulidad mata o anula o transforma al texto fantástico; es por esto que la risa queda excluida aquí: si se ríe, la tensión (ese desequilibrio inestable) desaparece y el misterio también.

Con la aplicación de estas proposiciones Botton analiza algunos cuentos —los más *ad hoc*— para poner a prueba la validez y solidez de su metodología. Revisa “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “El Aleph”, “El milagro secreto”, “Funes el memorioso” entre otros de los cuentos de Borges; de Cortázar “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Las ménades”, “La autopista del sur” para nombrar sólo algunos, y de García Márquez “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, “El ahogado más hermoso del mundo” y “El último viaje del buque fantasma”. Después del análisis de cada una de las narraciones, y de ver que “...Borges exagera la facultad de pensar; Cortázar lleva a su extremo ciertas acciones cotidianas; García Márquez exagera los apetitos físicos, los fenómenos naturales, la violencia humana...” (p. 118), la autora confirma su teoría en las conclusiones: lo fantástico es un cierto tratamiento de cualquier tema, no hay temas específicamente fantásticos; como procedimiento típico están la exageración y la literalización de la metáfora, la ambigüedad, todos los personajes de estas narraciones tienen en común ser seres marginados, solitarios o encontrarse aislados y, por último, existen juegos fantásticos con el tiempo, la materia, el espacio y la personalidad. Cada uno de los escritores mencionados toma por una vertiente diferente: Borges y sus juegos filosóficos, en donde la proposición siempre connota un aspecto metafísico que respondería a preocupaciones de orden ontológico; Cortázar juega con lo cotidiano y se centra en aspectos interiores del ser humano que sumergidos en lo habitual pasan desapercibidos; García Márquez y su “metajuego”: al manipular lo fantástico y *transgredir* la transgresión típica de lo fantástico crea un mundo fantástico al revés en donde la ironía y la risa sí tienen cabida.

Con *Los juegos fantásticos* Flora Botton nos propone una determinada forma de lectura, un modo de leer, un enfoque para acercarse a los escritores nombrados. Si bien es cierto que la obra de estos artistas contiene muchos otros aspectos que los mencionados por Botton, también resulta acertado proponer de manera sólida y bien fundamentada otro tipo de lectura: la que aprecia el aspecto fantástico de los relatos, sin que esto vaya en detrimento de otras formas de lectura. La óptica fantástica enriquece la visión y la opinión respecto a estas narraciones. Además, tratándose de literatura hispanoamericana aún hay mucho por decir. Creo, entonces, que *Los juegos fantásticos* viene a aumentar positivamente la visión de nuestras literaturas y, me interesa resaltarlo, con un aparato crítico y metodológico empleado de una manera accesible: el lenguaje de la investigadora no se enrarece y obstaculiza la exposición; al contrario, atrae por su expresión sencilla. En fin, este libro de Flora Botton resulta una invitación para participar en ese juego de la lectura al que estamos obligados.

COHEN DABAH, Esther. *Ulises o la crítica de la vida cotidiana*. México, UNAM, 1983.

Desde la introducción, el texto de Esther Cohen Dabah, *Ulises o la crítica de la vida cotidiana*, delimita el espacio de su reflexión en una secuencia lógica de concreción, en la que distintos planos se articulan para desentrañar el texto literario —el *Ulises*—, mediante el cual entiende la cultura moderna y enriquece la sociología en el contexto de la Irlanda colonial. Totalidad social, vida cotidiana, ciudad, se encuentran en la especificidad de dos espacios desapercibidos —la taberna y el burdel—, en cuyos escenarios se produce “la metempsicosis” del capitalismo, al negar la subjetividad, mediante el consumo, para alcanzar el carácter objetivo de lo mercantil.

La cotidianidad —“nivel repetitivo, donde las propias acciones no son cuestionadas... y que al mostrar la realidad, simultáneamente la oculta”— está tan pegada a la piel de cada día que requiere un arduo proceso de distanciamiento para objetivarla y así encontrar los alcances en su función reproductiva del todo social. De ahí la necesidad de recurrir a reflexiones filosóficas, históricas y literarias que la autora entrevera con los aportes de Kosik, Horkheimer, Goldmann —entre otros— y textos del mismo Joyce, para darle urdimbre a su ensayo. Al mismo tiempo que analiza el texto joyciano, haciéndolo pasar por la criba de los conceptos y los paradigmas, con que lo ubica en el tiempo y en el espacio de su producción, recrea la temática con un lenguaje rayano en lo poético para resaltar el contenido vivencial de los personajes y así ser fiel a la riqueza de la obra literaria, objeto de estudio.

Una pregunta sacada del punto de vista de Joyce, permite darle el alcance al personaje anodino de la obra, que no es otro que “un hombre de nuestro tiempo con la heroicidad peculiar que permite la era de los hombres pequeños”. Pese al Bloom común y corriente que arrastra las miserias de la cotidianidad, lejos de ser el prototipo de héroe como ser extraordinario, al modo de Odiseo, el interrogante sobre su extraordinariedad se hace posible. Sólo Joyce, convencido de que la historia está hecha de traición y de derrotas, más de fracasos que de logros —tal como se lo ha dicho la experiencia secular de su Irlanda natal, abandonada por siglos a la sumisión y al coloniaje—, puede hacer la inversión hasta encontrar lo extraordinario en lo anodino, el mito en la cotidianidad. Pareciera la misma pregunta kierkegaardiana, que al no poderse responder racionalmente, opta ciegamente por el sendero de la fe. Detrás se percibe el sentido cristiano del antihéroe, tipificado por el mismo hijo de Dios, abandonado al fracaso y al abandono total. Joyce opta por mitificarlo para desmitificarlo y así poder establecer la crítica de la misma sociedad que lo parió. El hecho es que un día 16 de junio de 1904 es suficiente para vivenciar la paradoja. ¿Qué procedimientos elabora Joyce para que su personaje, devaluado por lo cotidiano, adquiera el poder del héroe mítico? Precisamente llevando a cabo un doble juego que entrecruza los extremos del fluido temporal: a lo cotidiano le da categoría de leyenda, a la leyenda

le da categoría de cotidianidad. Mediante “la desrealización” equipara planos para romper con el carácter repetitivo de la cotidianidad y así sacarle el mito, con el que vuelve a caer en el vacío de la continuidad, tal como ocurre en la clasicidad del mito griego. Lo que importa es que al repetir el mito clásico se reelaboran las leyes de la sociedad, transustanciándolas para rescatarlas de su veleidad.

Dos mundos: el de Odiseo, de hombres bellos y buenos, y el de Bloom, de mercaderes materializados, se unen en una obra literaria para producir una nueva cotidianidad mítica que critica la cotidianidad de la sociedad de la época. En un día Bloom vive la trivialidad de la cotidianidad, que a pesar de estar fechada —16 de junio de 1904— hubiera podido transcurrir otro día porque “lo cotidiano no tiene fecha”. Las horas de un día son suficientes para adentrarse en un vivir paradójico.

No obstante, lo cotidiano, pese a su inmediatez, es algo que se debe descifrar, pues la inmediatez con que ocurre la temporalidad de cada día no revela por sí misma los alcances reproductores en el conjunto del todo social. Es pues necesario someter el término a la criba del concepto cuya intención se logra en una cobertura delimitada por oposición a “lo extraordinario”, que sólo ocurre en esos segundos desestructurantes de la fiesta, el nacimiento, el desastre o la muerte.

Esther Cohen centra su reflexión en el acto del consumo, que en la sociedad mercantil transforma, mediante un proceso comunicativo, “los dictados agazapados” de que están revestidos los objetos, en postulados que, siendo ocultos a la conciencia, se imponen a la misma existencia. Los objetos son los portadores de ese particular proceso comunicativo, en virtud de su existencia cosificada. En otro nivel, lo cotidiano remite a su intransparencia en ese juego de mostrar y ocultar al mismo tiempo la realidad ubicada en los niveles de reproducción garantizada por la naturaleza de las relaciones sociales de producción capitalista. Es en la cotidianidad que el capitalismo organiza toda la actividad humana a fin de controlarla para ponerla al servicio de su autorreproducción, incluso hasta darle a lo extraordinario carácter de cotidiano, pues en la sociedad de consumo todo tiende a ser integrado, absorbido, fusionado, institucionalizado como ley inexorable de la reproducción que se prolonga, incluso, hasta en los niveles de lo onírico. Se trata, pues, y es lo que hace Joyce, de asumir esta cotidianidad, criticarla para luego volverla a asumir, que Cohen sintetiza en la secuencia: mitificar, desmitificar, remitificar. La Irlanda que lucha por su independencia es la que nutre una cotidianidad “seudoconcreción”, al decir de Kosik, cargada de derrota y abyección. No es cualquier cotidianidad, es la de Irlanda hecha de traición y de exilio en la misma patria con personajes históricos que perduran en la fantasía y que el narrador los puede resucitar, porque en su historicidad abreva para su creación. Luego un paso más en busca de la cotidianidad y aparece la ciudad con su “desilusión-fascinación”, refugio de sentimientos esparcidos por las calles solitarias y vacías de Dublín. Si frente a la historia de Irlanda, plagada de traiciones, el exilio era el mecanismo para verla a distancia, ahora le sirve para sentir la ciudad, ya no como crítico, sino como vagabundo y juglar, siempre en pos de lo extraordinario salido del diario acontecer. Aún más en esta búsqueda; y se produce el encuentro con la mujer de nombre

propio, Nora hecha una paradoja completa: amante, adúltera, esposa, violenta, tierna amiga y mentirosa. Es ella el patrón con que mide el mundo falso del entorno irlandés, y mediante la experiencia amorosa ratifica la experiencia totalizadora de la ciudad.

Dos espacios típicamente urbanos —la taberna y el burdel—, perdidos en el anonimato de la ciudad, sirven de escenario a los dublinese después del día arduo, cuando la noche inicia sus misterios, para dar paso a la fantasía y en el artificio del deleite reproducir el discurso opresor. El primero es para los dublinese el centro nucleador y gratificante. Sus libaciones permitidas cumplen el ritual mediante el cual lo cotidiano se transforma en mito, gracias al poder de la palabra sublimadora y encubridora. Dos discursos se encuentran, el cotidiano, plagado de anécdotas, historia nacional y política, y el heroico, logrado en el artificio de la palabra, con el que se regresa al burdo “del obstinado ciudadano”, materia prima de la desmitificación joyciana. El tiempo de la taberna es tan poderoso en su pretensiónseudoliberaladora que es capaz de resucitar a los muertos mitificándolos, a la historia patria transformándola con la palabra combativa y violenta, exaltando sus mitos y al final exaltando a la mujer con su ambigüedad de erotismo y muerte, contradictoria como la historia misma, para ponerle pasión y fuerza a la tragedia.

El segundo, el burdel, contribuye, a su manera, a romper con la cotidianidad en el juego macabro entre “la degradación y la fiesta”, nuevamente para transformar la anécdota en mito. La ciudad, la calle, la prostituta, el burdel y luego la fiesta en la noche que asciende al momento de la alucinación, para luego descender a la realidad, donde la historia se reproduce como farsa. La mujer-prostituta, sometida a la vida clandestina e ilegítima (imagen de la madre muerta) recupera el sentido colectivo de la fiesta, al tiempo que despliega su perfidia entre una secuencia de opuestos: amor-política, instinto-civilidad, vida-muerte, eros-tánatos. Mientras se degrada, se alucina con la mujer objeto, viviendo el conflicto entre los códigos ordenadores y los propios impulsos libidinales, creyendo ejercer su dominio de macho. Al final todo se revierte y lo ilusorio regresa indefectiblemente a su cauce, dando cumplimiento al mito del eterno retorno.

Miguel Arnulfo Ángel

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1987.3.1007>

RALL, Dietrich. *La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1898-1928*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1983. (Colección Seminarios)

En lo que respecta a *La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1898-1928*, de Dietrich Rall, dos puntos servirán de arranque a nuestro comentario: el tema y el método de análisis empleado. El primero nos prueba sobradamente que no hay campo de estudio pequeño, marginal o secundario, sino mayor o menor capacidad para desenvolverse en él. Antes de la lectura, y con base tan sólo en el título, la pregunta obligada fue: ¿para qué elegir una relación al parecer etérea como la

propuesta? Y peor aún, ¿por qué en un período así de limitado? Hecha la lectura, un mínimo de honestidad nos llevó a lo ya dicho: no menospreciamos tema ninguno sin primero por lo menos saludarlo. Veremos a lo largo de esta nota cuánta información, cuántas iluminaciones, derivan de prestarle atención a los nexos entre literatura española y crítica francesa.

Dijimos que el método era el segundo apoyo. Ningún secreto guarda el empleado por el doctor Rall: como paso inicial, un exhaustivo examen de revistas francesas pertenecientes al período elegido. En la cuidadosa bibliografía se tiene lista de ellas. Luego, la clasificación del material acumulado y, finalmente, su distribución en partes y capítulos. Tres son aquéllas: una inicial de consideraciones teóricas y de planteamientos expositivos; otra segunda, intermedia, de presentación general de los datos; la última distribuye la información por grupos; a saber, prosa, lírica y teatro. Agreguemos que en cada apartado la secuencia de estudio es cronológica.

Lo dicho hasta aquí pudiera llevarnos a pensar que el autor se limitó a reunir, tabular, distribuir y presentar un cúmulo de noticias. No hay tal. De haber ocurrido eso, el libro del doctor Rall sería útil, pero no necesariamente ameno. Sucede que las trescientas y pico páginas del texto abundan en consideraciones críticas, con lo cual la amenidad está presente y la utilidad acrecentada. Porque nos enfrentamos a una verdadera labor de comparatismo, mediante la cual vemos a la literatura española en el espejo de la crítica francesa, con todas las peculiaridades que esa imagen a veces distorsionada, e incluso aberrante, presenta; a la vez, la imagen reflejada permite medir la calidad del objeto reflector. Por tanto, la ganancia es doble. Según lo expresa el autor, "se examinan las opiniones, hasta donde es posible, en relación con su validez, con el fin de obtener una perspectiva crítica sobre la información que en este entonces aparecía en las revistas francesas" (p. 10).

Pensamos que la nacionalidad de quien llevó a cabo la investigación es un elemento necesario de tomar en cuenta. En efecto, no hay aquí un compromiso de deber patrio que nos obligue a, tal vez inconscientemente, dar peso excesivo a alguno de los aspectos examinados. Ni francés ni español, y sí conocedor del francés y del español, el doctor Rall se mueve con plena autonomía por los terrenos de ambas literaturas, no habiendo interés sino por el tema mismo. Ello va en ganancia de la exposición hecha.

Comencemos por un punto incuestionable: Hugo (1802-1885), Gautier (1811-1872) y Mérimée (1803-1870) habían creado una imagen de España sumamente empobrecedora. La *Carmen* (se dan dos fechas de escritura, 1843 y 1845) del último mencionado asentó algunos clisés que incluso hoy día se dan por buenos. Una serie nada corta de hispanistas franceses lucha por eliminar esos lugares comunes; reciben merecido homenaje en el libro de Dietrich Rall. Nombremos algunos de los más destacados: Marcel Robin entre los primeros; Camille Pitoulet, Jean Cassou y Valery Larbaud entre los posteriores.

Desde luego, de 1898 a 1928 sucede un número elevado de acontecimientos históricos, cuyo reflejo en la literatura y en la crítica era inevitable. El autor los examina a la luz de dicho reflejo. Tras explicarnos que 1898 señala un buen punto de partida, por ser fecha clave en el mundo intelectual español debido a la

generación de escritores de todos conocida, aclara que 1928 lo es de cierre porque se inicia allí otra generación posteriormente de mucha importancia. En esos treinta años la imagen cambia, y si en los inicios, hasta 1914, "la literatura española ocupó en las revistas francesas... un modesto lugar" (p. 305), después de tal fecha "a un considerable número de especialistas, constantemente en crecimiento... se agregaron más y más amantes de la literatura española entre los escritores [franceses] que trabajan por su cuenta" (p. 306).

Otro dato de importancia es que en la primera etapa hubo, en la prensa francesa, mucho crítico de origen hispanoamericano, cuya presencia disminuye de modo apreciable en la siguiente. Curioso es el caso de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), pues si juzgamos a partir de los comentarios que hacía, poca maña mostraba para la crítica. Vaya una muestra de sus decires: "Me veo obligado a confesar que experimento un placer más grande leyendo los libros del gran Pérez Galdós traducidos al francés..." (p. 43). Afortunadamente, hay una profesionalización gradual del campo gracias a la aparición de verdaderos especialistas, como los mencionados un par de párrafos arriba.

Del libro que comentamos se desprende un hecho irrefutable: sin traducción no hay intercambio cultural posible. Ahora bien, conviene pasar de esa afirmación cierta pero demasiado general a una parcelación de la misma en zonas. He aquí una primera deducción: el conocimiento de los escritores españoles en Francia estuvo sujeto, en el período examinado, al gusto personal de los hispanistas-traductores. Es decir, fueron éstos quienes en gran medida decidieron el panorama de publicaciones. Claro, con base en esto, posteriormente el apoyo del público lector modificó ese mapa editorial, fortaleciendo la presencia de ciertos autores y menguando la de otros. El peso de tal actividad, la traducción, fue enorme en el sentido expresado, y baste un ejemplo: "El éxito de Vicente Blasco Ibáñez", dice Rall, "se puede explicar, entre otras cosas, por el hecho de que encontró un buen traductor" (p. 38).

Tenemos otro aspecto de lo mismo en las fechas de las traducciones. De hacerse cuadros donde se incluyera toda la información, podríamos ver a qué distancia temporal del texto español se encuentra el francés, y de ello deducir la velocidad de flujo literario entre ambas culturas. Demos una muestra, sin sacar apenas conclusiones, que no lo permiten datos tan escasos. La primera fecha es de publicación en España; la segunda, de traducción en Francia:

Sotileza, de Pereda, 1885/1898

Idearium español, de Ganivet, 1897/1905

La barraca, de Blasco Ibáñez, 1898/1901

Flor de santidad, de Valle-Inclán, 1904/1922

Del sentimiento trágico de la vida, de Unamuno, 1912/1917

Blasco Ibáñez era un consentido del lector francés, y sin duda esto lo refleja la prontitud con que se lo traduce; por contra, Valle-Inclán tardó en entrar en el gusto extranjero. Un tercer aspecto de la traducción es la bondad de la misma, tan

importante para determinar el buen o el mal éxito de un escritor. Lo vimos ya en el caso de Blasco Ibáñez y, en tal sentido, el doctor Rall hace diversos comentarios a lo largo de su libro. Como caso curioso, puede haber cierta diversión en preguntarse por qué *La barraca* terminó siendo *Terres maudites* y *En torno al casticismo*, *L'Essence de l'Espagne*, etcétera, aunque, en términos generales, la traducción de títulos es bastante acertada.

Luego, tenemos las muestras de traducción directa; son de meros fragmentos de poesía, pero útiles para ver el proceso de afinación llevado a cabo por el traductor. Váyase, en las páginas 250-251, a las distintas versiones que Cassou hace de cuatro versos de Antonio Machado; o la solución de Larbaud al problema del término "greguerías", vertido finalmente como "criaillerie", y algunos casos más. Si bien escasos, en comparación con la longitud del libro, dejan asentada sin posibilidad de duda la importancia de la traducción y del traducir.

No paran aquí los puntos de interés que todo lector avisado encuentra en la investigación del doctor Rall. Porque, de lo expresado por la crítica francesa a lo largo del tiempo, se deduce algo quizás patente, pero no siempre tomado en cuenta: los vaivenes de la fama y sus causas. Digamos, Blasco Ibáñez y Baroja. El primero fue niño consentido de la sociedad francesa, que le canta panegíricos cuando él muere en 1928. A partir de allí, gradualmente, las aguas vuelven a su cauce y la estatura del escritor disminuye a su tamaño lógico: el de un novelista menor, influido por el naturalismo y creador de narraciones muy próximas, sobre todo en la última etapa, al *best seller*. Baroja pasa por un proceso inverso: poco a poco su sólida obra se va imponiendo, y hacia 1928 goza de gran prestigio, pese a un cierto opacamiento cuando, en la Primera Guerra Mundial, se le acusa de germanófilo. Es aquí, y en situaciones como las de Blasco Ibáñez, que el libro del doctor Rall refleja la posición de la crítica francesa; acaso pudiéramos resumirla diciendo: hubo siempre un núcleo de críticos bien preparados, quienes procuraron en todo momento dar una imagen real de la literatura española; hubo un grupo mayor, meros redactores de notas, que funcionaban atendiendo a elementos ajenos a la esencia de esa literatura; y el público lector, mayoritariamente plegado a la opinión periodística y a las presiones de la popularidad del escritor. Mucho hay que explorar aquí respecto a la recepción de cualquier autor por un cierto medio.

En la tercera parte de su libro el doctor Rall atiende a las figuras literarias españolas más traducidas al francés. El examen de creadores como Pereda, Bazán, Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset y muchos más permite ver que Francia se fue abriendo cada vez en mayor medida a la presencia de la literatura española. Además, con frecuencia se dan trozos de comentarios hechos por la crítica francesa a las plumas hispanas que iban sobresaliendo o habían sobresalido ya. Abundan los aciertos, y los sentimos al leer lo dicho, pongamos por caso, de Azorín, Palacios Valdés, Gómez de la Serna. Incluso parece necesario, de no habérselo hecho, rescatar para nuestro medio los más sólidos de esos artículos. Sin duda hay allí páginas dignas de conocer y aprovechar.

Queda implícito en nuestra reseña que el doctor Rall llevó a cabo una labor minuciosa. Al exhaustivo trabajo inicial de examinar cerca de cien revistas distintas

a lo largo del período elegido (1898-1928) cuando fue posible, en los números existentes cuando no, se agrega la clasificación del material obtenido, la estructuración del libro en apartados lógicos, y la preparación de notas a pie de página muy completas, unas meramente hemero-bibliográficas, otras aclaratorias del texto principal. Es de lamentar, sin embargo, la ausencia de un índice onomástico, que nos llevara con facilidad a las páginas donde se habla del autor específico en que estemos interesados.

Desde luego, *La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1898-1928* es libro para especialistas y en éstos cumple su razón de ser. Es, por lo mismo, obra imprescindible, pues llena un hueco que ahora, gracias al libro, sabemos muy visible, en nuestra crítica. Hemos de agradecer a la UNAM la decisión de traducirla y publicarla. De lo primero se encargó Marcos Romano, cuya labor discreta no interfiere con la lectura del texto.

Federico Patán

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1987.3.1008>

KAFKA, Franz. *El fogonero*. Trad. de Fritz Bogelmann e ilustraciones de Elisabeth Siefer. México, Fam-Ram, 1985.

Si Karl Rossmann, el protagonista del cuento "El fogonero", de Kafka, es una figura que se balancea delicadamente en lo que podríamos llamar una "entredad", un espacio y un tiempo de suspenso crítico, el vacío del presente vivido entre pasado y futuro, las ilustraciones de Elisabeth Siefer asimismo se van configurando en una serie de entredades.

Karl Rossmann es una figura de límites, o más bien personifica límites. Así, es un límite entre la propia niñez sentimental y confusa personificada en el fogonero y la madurez racional, ya insertada en el mundo de los adultos cuando corrige al fogonero diciendo: "usted debe contar esto con mayor sencillez, con mayor claridad, el señor capitán no puede apreciarlo tal como usted se lo cuenta"; un límite, pues, entre emocionalidad confusa y capacidad de abstracción. El personaje es asimismo receptáculo vacío, un límite entre el amor interesado de los padres y el amor simple y desinteresado de la sirvienta por la cual el protagonista se dejó seducir. Otra entredad la encontramos entre la presencia humana de una multitud invasora, los mozos de cuerda que arriman al protagonista hasta la borda del barco, y la soledad humana de pasillos interiores, en los que la propia presencia y existencia se vuelve perdediza de sí misma, crisis existencial resuelta por medio del llamado a una puerta cualquiera y la presencia salvadora del fogonero. Aquí, una entredad entre llenos y vacíos interiores, multitudes aplastantes y soledades.

Encontramos otra entredad en el encuentro de dos otredades: el mundo de los adultos, los personajes que se encuentran en el camarote del capitán, y la otredad del fogonero calido, confuso e infantil, otredad que se vuelve mismidad desde el

instante en que Karl, espontáneamente, toma partido por ésta. Con ello encontramos una nueva entredad enlazada, y es el espacio entre, por un lado, el no compromiso, la dejadez infantil que deja que los adultos se responsabilicen de la propia vida, en el abandono de la criada con su hijo, y por otro lado, el compromiso humano con la suerte del fogonero. Así pues, podemos seguir con toda una lista de entredades: unas que se dan a partir de oposiciones, otras que se dan naturalmente enlazadas: razón y sentimiento, pasado y futuro, orden y desorden emocional, protesta anárquica contra la autoridad y comprensión racional de ésta y su justicia, dependencia e independencia emocional, el pasado perdido simbolizado por el baúl lleno de pertenencias, objetos, y un futuro aún no realizado, vacío e inseguro. Europa que se opone a América, el encuentro de la propia madurez y la despedida de la infancia, la posesión de objetos depositarios del yo y la pérdida de los mismos, la apariencia racional y la esencia emocional; en suma, una entredad simbolizada por el vacío fluido, vital, del aquí y el ahora en la imagen del barco sobre el agua y la posibilidad de síntesis liberadora simbolizada por la estatua de la libertad.

“Si es ahora lo que cuenta”, dice la figurita blanca y receptiva, vacía, que encontramos en las ilustraciones de Elisabeth Siefer. Es en ellas que encontramos, pues, esta misma conciencia de la entredad vital, fluida, heraclitiana: las ilustraciones todas, en planos fragmentarios, fluctúan entre perspectivas subjetivas y objetivas, íntimas y distanciadas, entre visión desde arriba y desde abajo; con una sola síntesis: la visión distanciada, horizontal, de la estatua de la libertad, separada significativamente del observador por el agua, siempre el agua.

La visión subjetiva imita la perspectiva dada por los ojos del niño que ve el mundo adulto desde abajo, enorme, avasallador; así por ejemplo, la imagen del fogonero en el camarote, en el encuentro entre éste y Karl. La visión subjetiva también se manifiesta en las ilustraciones donde se ha hecho caso omiso de detalles superfluos y donde tan sólo algunos, por emocionalmente significativos, saltan a la vista: el brazo extendido, enojado del fogonero que se siente injustamente tratado en el trabajo, los ojos y el bigote del mismo en la ilustración siguiente, el uniforme del empleado ante el que Karl saca su pasaporte, el gorro del capitán, con un vacío por rostro, lo ojos redondos y abiertos del tío, etcétera. Podemos llamar a esta perspectiva interior, íntima y ejemplo de la visión infantil.

Otra perspectiva es la exterior, objetiva aunque no totalmente: la ilustración en que el protagonista se pierde entre los pasillos del interior del barco, otra en que la figurita blanca toca a la puerta del camarote del fogonero, y otras en que se conjugan la visión subjetiva y la objetiva a la vez: la mano que toca uno de los botones eléctricos —una mano llena de poder— y la en que la mano blanca de Karl juega con la mano enorme, café, del fogonero.

De este modo podemos decir que en las ilustraciones de Elisabeth Siefer encontramos varios planos subjetivos, que van desde el interior todavía infantil del personaje hasta la visión subjetiva de la misma artista. Hay veces en que ambas subjetividades se encuentran y traslapan, y veces en que las dos se separan nítidamente.

La visión objetiva extrema es la que encontramos ahí donde, por cuatro significativas veces, aparece la estatua de la libertad. Ahí nos topamos con planos horizontales, distanciados, en perspectiva que podríamos llamar realista. La diosa de la libertad, en plateado, dos veces con el brazo hueco y dos con el brazo lleno: libertad de la que se está separado por el agua todavía, libertad que puede, a modo de promesa, llegar a realizarse en una vida plena, o a modo de amenaza, frustrarse en una vida vacía, recordando a Lao Tse, quien dice “el vacío de Tao es difícil de llenar”.

Una libertad que no está al alcance de la mano: para llegar a ella hay que salvar las aguas, hay que nadar o ir en lancha, hay que vivir la vida. Una vida que aún puede darse como conexión y compromiso o como ruptura definitiva con el ser íntimo, el niño que Karl reencuentra en la figura del fogonero y cuya pérdida exterior, que no interior, luego llora en una explosión emocional que hace caso omiso de las conveniencias.

Una libertad, también, como soledad: es significativo en extremo que el texto diga: “pero el tío esquivó su mirada y se quedó mirando las olas que se mecían en torno a la lancha” y que la artista lo haya ilustrado con, una vez más, la estatua de la libertad y una extensión amplia de agua. Libertad que implica también, pues, soledad humana.

En las ilustraciones del libro, sin embargo, encontramos otras entredades. Así, como ya vimos, el linde entre interioridad y exterioridad en las perspectivas, los tamaños de figuras y objetos en proporciones también subjetivas y objetivas, pero también un límite entre azar y necesidad en la técnica empleada, un compromiso entre formas nitidamente recortadas con tijera y otras rasgadas al azar aparente. Una entredad, también, configurada por la presencia y la ausencia de objetos materiales: el borde del barco, los pasillos, la puerta, el pasaporte y la mesa redonda, objetos presentes por emocionalmente significativos, a la vez que ausentes en las demás ilustraciones, donde se enfatizan las figuras humanas y sus actividades o, más bien, las relaciones y contactos que se dan entre los personajes,

Relaciones que se ilustran con la sobreposición de figuras, el contacto físico directo, y la separación paulatina entre unas figuras y otras. Un contacto emocional en estas sobreposiciones, y un contacto precisamente más flojo, educado y racional, en el abrazo que el tío da al protagonista.

Tal vez podamos decir que las ilustraciones de Elisabeth Siefert corresponden a otras tantas elecciones: elección del contacto humano y no de la soledad y la distancia. Elección de la visión subjetiva y emocional en su estética; elección, también, de colores significativos: el plateado de la estatua de la libertad, el rojo cuadriculado tanto para los edificios del horizonte de Nueva York como para el pasaporte, el azul de los uniformes de personajes cálidos y emocionalmente significativos, y el negro para los trajes de los personajes de menor importancia, los racionales, distanciados, y tal vez angustiantes por su misma racionalidad.

En breve, encontramos en estas ilustraciones un perfecto equilibrio entre la necesidad estética y la libertad emocional por medio de la técnica empleada. Y así como el protagonista está en la cuerda floja del fluir vital heraclitiano, también las

ilustraciones están hechas con una tensión vital entre azar y necesidad, sujeción y libertad, llegando a constituir una síntesis entre estos opuestos que a la vez es un equilibrio que se interrumpe a sí mismo en cada imagen, por medio del importantísimo juego de perspectivas.

De este modo podemos representar el cuento y sus ilustraciones como dos triángulos que se traslapan y se complementan: un presente, una libertad en vías de conquista, entre pasado y futuro, Europa y América, niñez y madurez en el cuento, y una forma de libertad conquistada en las imágenes, síntesis entre azar y necesidad.

En suma, dos síntesis de las que podemos deducir que el juego entre libertad y sujeción, dependencia e independencia, azar y necesidad, es el agua de la vida, el fluir del sentimiento presente en el aquí y el ahora, la emoción apoyada por la razón pero libre de trabas morales o circunstanciales.

Dos síntesis que expresan la conquista de la libertad, que en esencia es la del compromiso, la entrega sin temor a la circunstancia y la necesidad de la realidad en el mundo, la entrega al estar presente. Y así como el personaje de Karl de cierto modo exclama aquí estoy, también Elisabeth Siefert nos comunica a través de sus imágenes un estoy aquí, mundo, mundo, mundo, yo también estoy aquí.

Adriana de Vries

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1987.3.1009>

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.

Muy a propósito nos viene este cabal diccionario que llena una sensible laguna de los estudiosos de las Letras, y especialmente de las Bellas.

Antes de tenerlo entre las manos ni necesidad sentía de tanta consulta. Mas ahora me entretengo estudiando conceptos conocidos, mal conocidos o insospechados. Porque, como suele suceder con los buenos diccionarios, el usuario pasa del término buscado a otro que llama la atención, y a otro y otro más, o de plano lo abre para encontrar lo no buscado.

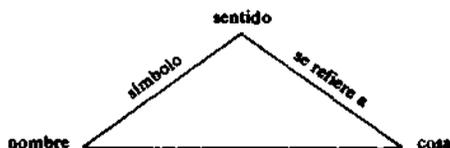
Como se apunta en la "Advertencia", el diccionario ha sido planeado como material de apoyo para cursos del bachillerato o de la enseñanza superior. Consecuentemente la redacción de los artículos es clara y comprensible; definiciones, explicaciones y ejemplos se esclarecen mutuamente. De gran utilidad se revela el esfuerzo de la autora por reunir en cada artículo los términos sinónimos o cuasi-sinónimos, además de aquellos que por su diferencia u oposición completan el cuadro conceptual. Sería aún más fácil orientarse, si todos los términos así presentados en artículos de conjunto tuvieran su propia entrada con referencia a dicho artículo. De esa forma aparece, por ejemplo: "ANFIBOLOGÍA V. (=ver) DILOGÍA", y allá efectivamente se encuentra toda la información deseada. En cambio, busqué en vano "yambo", "anapesto" u otros pies hasta no dar con "METRO",

entrada bajo la cual viene resumido, en dos páginas y media, casi todo lo concerniente a la métrica.

Lo que causa admiración, ante todo, es la amplísima envergadura de este libro de consulta. Bien pudiera llamarse diccionario de retórica, poética, análisis del discurso, lingüística, semántica, semiótica, teoría de la comunicación, pragmalingüística, teoría literaria, etcétera, porque tantos y más aspectos abarca. Con satisfacción leí el exhaustivo artículo sobre las funciones lingüísticas que con fidelidad histórica da razón de Bühler, Mukarovsky y Malinovsky antes de presentar el modelo sintetizante de Jakobson. A lo sumo cabría agregar la crítica hecha por Coseriu a la ampliación de Jakobson del modelo de Bühler. Con admiración vi el apartado dedicado a la metáfora, docto, sustancioso y claro a la vez. Con emoción descubrí la capicúa, que, como dicen en España, es de buen augurio. Y con ternura encontré en el nido de CRASIS el pequeño tesoro inventado por Lewis Carroll, "*portemanteauword*". En el capítulo VI DE *Through the Looking Glass*, Humpty Dumpty le explica a Alicia palabras difíciles del poema "Jabberwocky": "*Well, 'slithy' means 'lithe and slimy'. 'Lithe' is the same as 'active'. You see it's like a portemanteau there are two meanings packed up into one word*". De hecho el término se ha usado también en lingüística para designar morfemas que cumplen con más de una función sin permitir la correspondiente segmentación, como por ejemplo la palabra francesa "*au*", pronunciada [o] que alberga los dos morfemas: a + artículo masculino definido singular, o la forma verbal española "*vi*" cuya vocal señala al mismo tiempo pretérito del indicativo y la persona del singular.

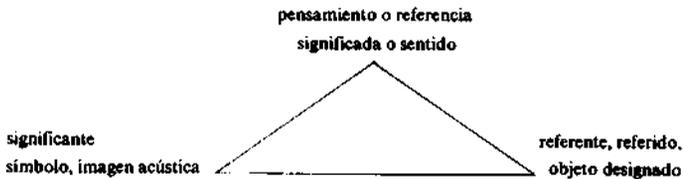
El diccionario no se ciñe a una escuela particular, sino que apunta un enfoque acumulativo, que abarca tanto cuanto sea necesario para apreciar el discurso literario. Gracias al sistema de referencias, el interesado se dará cuenta de las coherencias o incompatibilidades de las distintas corrientes teóricas.

Ante la vista escrutadora surgen muy pocos puntos criticables. Cabe preguntar, por ejemplo, por qué varios autores citados en el texto no aparecen en la bibliografía, entre ellos Austin, Bühler, Odgen y Richards, Pascual Buxó, Tesnière, Ullmann. Tal parece que las teorías de ciertos autores afamados no se citaron de las fuentes, sino de otras obras de referencia. En lo que atañe a Odgen y Richards, esto llevó a una incongruencia algo sorprendente. En el artículo sobre SENTIDO se presenta el "famoso" triángulo de Ullmann:

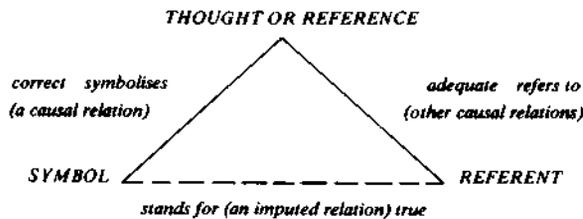


Pero Ullmann, que yo sepa, no se adjudica la autoría de dicho triángulo. Por lo menos en su obra ya clásica *The Principles of Semantics* de 1957 se refiere expresamente a Odgen y Richards para oponer su esquema de ellos a la famosa dicotomía de De Saussure. Y, por cierto, Ullmann conserva la línea de trazos del original entre símbolo (nombre) y cosa (referente), la cual indica que no existe relación inmediata posible entre ambos. Aún siete años después, en la posdata a la

segunda edición, Ullmann defiende el triángulo de Odgen y Richards cuyas deficiencias criticadas por reseñistas de su libro no invalidan, según él, la investigación emprendida bajo esta pauta. Ahora bien, bajo el rubro REFERENTE (y referencia) aparece el triángulo semántico como de Odgen y Richards de 1923, y esta vez sí con la línea de trazos:



Este último sí corresponde al original citado por Ullmann:



A este modelo, la autora le reprocha una cierta acepción vulgar y reduccionista, puntualizando en lo siguiente: “con fundamento en trabajos más recientes, se ha venido considerando el referente como cada objeto o evento *mediado* por un proceso de conocimiento, es decir, por la conceptualización o asignación de sentido, ya que el hombre solamente se relaciona con las cosas a través de las ideas que se formulan acerca de ellas. Entre los objetos del mundo y nosotros están los conceptos a través de los cuales asumimos tales objetos” (p. 417). En mi entendimiento, el triángulo de Odgen y Richards quiere señalar justamente esta mediación y la incapacidad de los humanos de *aprehender* los objetos *per se*. En ese sentido también Ullmann subraya que la relación entre nombre y punto de referencia siempre es indirecta, supuesta.

Por último, merece una mención la calidad de la impresión del diccionario. Los más diversos recursos gráficos coadyuvan considerablemente a la presentación clara y sistemática. Los casi inevitables errores de imprenta (*¿existe libro en el que el pobre de Peirce no aparezca, por lo menos una vez, mal escrito?, aquí en la página 508*), podrán erradicarse en la segunda edición que sin duda no tardará en hacerse necesaria, vista la incontestable utilidad del diccionario.

Marlene Rall