



Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

Número monográfico
siglo XX

45
ENERO - JUNIO 2002

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. HÉCTOR JOSÉ DELBOSCO

Directora del Departamento de Letras

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario Académico

Lic. SANTIAGO BELLOMO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Lic. VALERIA MELCHIORRE

Lic. MARÍA LUCÍA PUPPO

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of New York, Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Dra. CARMEN BALZER, Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI, Lic. TERESA HERRÁIZ DE TRESCA, Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO, Lic. GRACIELA MATURO, Dra. ROSA E. M. D. PENNA, Prof. CARLOS RISPO, Dr. RAÚL LAVALLE, Lic. LIA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

Prosecretaria de Redacción

Prof. ELSA GONZÁLEZ BOLLA

LETRAS

45 (enero-junio 2002)

Número monográfico dedicado al siglo XX

HISPANÍSTICA

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, <i>Ni razón ni palabra</i> de Edgar Bayley: momento de transición.....	5
JOSÉ MARIANO GARCÍA, Metonimia y fantasma. Modalidades del ectoplasma en el Río de la Plata	21
GRACIELA MATURO, <i>Hombres de maíz</i> , una rapsodia americana.....	35
MARÍA LUCÍA PUPPO, Autobiografía y ficción en <i>Un verano en Tenerife</i> de Dulce María Loynaz.....	51
ANALÍA VÉLEZ DE VILLA, La condición posmoderna en la narrativa española.....	63
GLORIA VIDELA DE RIVERO, La armoniosa poesía de Francisco Luis Bernárdez.....	77

CONTEXTO LITERARIO Y CULTURAL

CARMEN BALZER, Borges y Schopenhauer.....	89
JORGE FERRO, El catálogo de los ejércitos: un motivo tradicional en <i>The Lord of the Rings</i>	97
MARÍA ESTHER MANGARIELLO, Función y significado de las historias en <i>Stiller</i> de Max Frisch.....	105
ROSA E. M. D. PENNA, La ciudad de New York a comienzos del siglo XX, bajo las miradas de Henry James y Edith Wharton.....	113

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Ingeborg Bachmann, <i>Debemos encontrar frases verdaderas: conversaciones y entrevistas</i> (ADRIANA C. CID).....	121
Remo Bodei, <i>La forma de lo bello</i> (CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO).....	122
<i>Dos centenarios. Generación del 98. Federico García Lorca. Estudios críticos</i> (ANALÍA VÉLEZ DE VILLA)	125
Graciela Maturo, <i>Marchal, el camino de la belleza</i> (SOFÍA M. CARRIZO RUEDA).....	127
María José Punte, <i>Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los '80</i> (MARIANA DI CIÓ).....	130
Paul Ricoeur, <i>Del texto a la acción</i> (ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ).....	133

HISPANÍSTICA

NI RAZÓN NI PALABRA DE EDGAR BAYLEY: MOMENTO DE TRANSICIÓN

MA. AMELIA ARANCET RUDA
Universidad Católica Argentina

1. INTRODUCCIÓN

En la obra poética de Edgar Bayley (1919-1990) hay una primera etapa, invencionista, constituida por *En común* (1944-1949) y *La vigilia y el viaje* (1949-1950), poemarios que aparecen respectivamente en 1949 y 1958. La producción de tal época es de filiación indiscutible, tanto por su estética, como porque de ese momento son los textos programáticos del Invencionismo redactados por Bayley mismo.

El siguiente libro de poemas, *Ni razón ni palabra* (1955-1960) señala un cambio, diferenciación que se continúa en *El día* (1960-1963), publicados uno en 1961 (en una edición que bajo el título de *La vigilia y el viaje* reúne *En común*, *La vigilia y el viaje* y *Ni razón ni palabra*) y otro en 1968. Estas dos obras se presentan estéticamente mucho menos unitarias que las anteriores. Por un lado, lo invencionista se disgrega o se pierde, lo cual es lógico dado que es distinto el contexto; ya no tiene tanta vigencia aquel neorromanticismo al que los invencionistas, y especialmente Bayley, se oponían en un inicio. Por otra parte, hallamos características propias de la poética del 60¹.

1 Para una rápida caracterización tomamos los puntos que detalla Ana María Porrúa (1987):

1// USO DE UN DISCURSO MÁS COLOQUIAL, EN OPOSICIÓN A OTRO MÁS TRADICIONALMENTE LÍRICO (SI CABE TAL OPOSICIÓN). Si bien en *Ni razón ni palabra* ya hay ciertos elementos que se acercan al coloquialismo, éste se ve más establecido en *El día*, donde, por ejemplo, leemos en el poema inicial, "por esta noche": "hasta cuándo continuaremos lo decía con tono más/ bien cómico no había/ podido decidir nada"; o en "el hombre moderno": "el hombre moderno dice:/ el 26 de octubre tenía ganas de morirme/ mientras viajaba en ómnibus/ a las tres de la mañana/ sé que hay cosas más importantes".

2// PLENA IDENTIFICACIÓN DEL YO LÍRICO Y EL AUTOR. Tenemos un antecedente en *La vigilia y el viaje*, en "cuello distante": "tanto tiempo/ tanto tiempo edgar por qué insistes/ ya es hora de que vuelvas". Esta identificación se ve sobre todo en los poemas donde el sujeto se presenta a sí mismo según su quehacer de poeta (los veremos con detenimiento más adelante). De todos modos, no es un rasgo definitivo; se presta para un análisis más detallado.

3// COMBINACIÓN DE FORMAS DISCURSIVAS. En ambos libros el autor introduce la prosa incipientemente narrativa.

4// VISIÓN DEL POETA COMO UNO MÁS (EL POETA NO ES UN ELEGIDO). En *Ni razón ni palabra* esta situación es

En principio nuestra hipótesis respecto de estos dos últimos libros es que conforman una segunda etapa, camino de transición hacia un tercer momento representado por *Celebraciones* (1968-1976). Como en toda transición hay una especie de vaivén entre lo viejo y lo nuevo². Así algunos de los poemas de *Ni razón ni palabra* —obra en la que nos centraremos por ahora— están más o menos relacionados con la estética invencionista, como “Verano” y “Una voz solamente”, en cuanto que constan de abundantes imágenes con gran poder de sugerencia y son relativamente despojados; pero la conexión es débil. Por otra parte aparecen elementos altamente referenciales hasta ahora muy infrecuentes en Bayley.

Evidentemente se está intentando una nueva vía y, en general, en esta búsqueda no se distingue una línea poética claramente trazada. Sin embargo podemos rastrear algunas constantes de diversa índole: la introducción de elementos que parecen símbolos, la temática amorosa, el quehacer poético como asunto y distintas figuraciones del fluir. De estas constantes la aparición de símbolos es la más reveladora del cambio. Con el fin de contribuir a conocer mejor la obra de este poeta y a delimitar etapas en ella, analizaremos su rara presencia para ver qué nos dice respecto de este yo lírico

expresamente dicha en “Un lugar entre los hombres” y en *El día*, no más que por dar un ejemplo, podemos leer algunos versos de “Acumulaciones”: “y tanto discutir «yo creo me parece»/ y tanto tanto tuyo y mío/ me voy he regresado/ y tanto sostener «yo creo que hace falta/ para escribir o amar o distanciarse»/ y tanto andar a tientas ser hermano/ y tanto tanto no mirar dormir vestirse a ratos”. En verdad, a pesar de opiniones como la de Leo Pollman, que considera que quienes publicaban en *Poesía Buenos Aires* “se consideran como profetas de un mensaje superior infinito, accesible sólo para los amigos” (1988, 6) —y de hecho es una idea bastante extendida—, creemos que en el caso de Bayley no es así. Hemos visto que desde *En común* el afán de nuestro autor es no separarse del resto de la humanidad.

5// LOS POEMAS SON NARRATIVOS. En *Ni razón...* además de las prosas, que en general son narrativas¹ (salvo “El espinillo”), hay alguno que otro poema donde se introducen anécdotas que son gérmenes de historias, como “El poeta recuerda un viejo amor al terminar el año”; o, en *El día*, “Don Ascanio y su trompeta o la cabaña de Madariaga”.

6// APARECE LA CIUDAD. En *Ni razón...* aparte de la mención expresa de la ciudad (vg., “la ciudad te vuelca te vacía”, del poema inicial) y de la aparición del contexto urbano (como en “Pequeño tragasables”), hay una recurrencia del lexema ‘calle/s’. Lo mismo en *El día*.

Por supuesto, no estamos diciendo que Bayley pertenezca a la generación del 60, porque carece de escepticismo, sigue creyendo en el poder casi ilimitado de la poesía, y porque lo suyo no es el realismo crítico de denuncia social y política.

2 Este vaivén puede identificar la estructura no homogénea de *Ni razón ni palabra*. Hay un poema que actúa como bandera (el primero), que repite la consigna del título, y otro, “Fidelidad en la encrucijada”, justo antes de las brevísimas narraciones del final, donde encontramos reunidas muchas de las nociones claves en Edgar Bayley. A saber:

1// **el hombre es siempre con otros**: “Es preciso intercambiar a la intemperie nuestras señales de reconocimiento con las cosas y con nuestros hermanos” y “El poeta es testigo de su propia existencia, coexiste con el mundo”.

2// **es necesario “empaparse herirse hundirse”**: “Arriesgar la incongruencia para conocer tu realidad, la realidad de los otros”.

3// **hay que abandonar “razón” y “palabra”**: “Quehaceres de la poesía: hacer innecesaria toda justificación”.

4// **el hombre es inseparable de su circunstancia**: “Forzosidad de una voz, de un hombre real en la encrucijada”.

Los poemas restantes representan los distintos puntos de toda transición y su realización es desigual.

y su producción en plena mudanza.

2. POEMAS ALEGÓRICOS

Al promediar la lectura de *Ni razón ni palabra* detectamos una suerte de contradicción entre propuesta inicial y realización efectiva. La propuesta inicial está enunciada en el primer poema, homónimo del libro ("Ni razón ni palabra") y uno de los más logrados del conjunto. Esta composición se vertebra sobre la manifestación de una necesidad que el sujeto vislumbra, un imperativo, según lo destaca el sintagma introductorio: "**es necesario**³ empaparse herirse hundirse/ buscar el estallido hasta decir: perdón no soy el mismo/ pero el fuego desgrana tus razones de tierra". Esa vía de intensidad conduce al descubrimiento y a la transformación. Se trata de un camino en profundidad que niega todo lo superfluo, lo socialmente aplaudido:

[...]
debes perder la luz plena
los motivos de la victoria
agrio pesado cruel
la ciudad te vuelca te vacía
corazón vacío
misericordia burbujeante
[...]

En este último punto o condición ("misericordia burbujeante") parece comenzar la posibilidad de lo nuevo, lo verdadero, lo vital⁴.

La consigna de *Ni razón ni palabra* es, entonces, la de ir a fondo ("empaparse herirse hundirse") y encierra una confianza optimista⁵. Intensidad y optimismo que son actitudes básicas ya conocidas en Bayley, y que no caducarán con este poemario. Pero, debido a que la separación entre fondo y forma en poesía es muy discutible, hallamos una contradicción a la hora de ver cómo se plasma esta intensidad en los poemas. En "*Ni razón ni palabra*" hay una promesa de contacto

3 El destacado es nuestro.

4 Hay un rechazo de lo establecido, del brillo mundano, que encuentra claro eco en el último poema, en prosa, "Milagros de la pobreza": "El no podía ciertamente ofrecerles el empleo que necesitaban, pero, al menos, podía responder sus cartas, calmar algunas inquietudes, darles algunas esperanzas. Y en eso pasó Isaías todo el tiempo de su juventud que hubiese debido destinar a labrarse una situación".

5 Tal confianza tiene asidero en el acto de ser en sí mismo -según hemos mencionado anteriormente-, como vemos en "el espinillo" y en "verano", donde alcanza con existir: "nada más/ que el aire/ la ventura/ de estar vivo/ en los canales del verano".

El mismo optimismo aparece formulado a futuro en "otros verán el mar", donde el enunciado es una cruz de expresión de deseo y de tono profético: "otros verán el mar/ la soledad del sueño/ encenderán nuevos nombres/ viajes felices al extremo de la mañana/ otros tendrán secretos/ olvido tolerancia/ otra voz otras luces/ un juego diferente/ [...] otros tendrán la isla/ conquistarán la inocencia/ refundirán la noche y la vigilia/ el amo y el esclavo".

Esta esperanza es especialmente fuerte puesto que asume y atraviesa los obstáculos, no se niega ningún aspecto vital. Lo vemos, por ejemplo, en los poemas "de una tierra a otra" y "cuestión de tiempo": "pero siempre el vértigo/ extenderá sombras sobre los senderos/ abrirá cielos sobre las voces y el silencio/ y hombres solos/ mujeres solas/ hablarán sin amparo/ sin encontrar la palabra apropiada/ el nombre de la noche".

fuerte, no mediado, que luego se desdibuja, ya que extrañamente –por lo menos en relación con lo que venía haciendo hasta ahora– Bayley asume, entre otras, una línea poética de tipo simbólico. En verdad, no se trata simplemente de elementos simbólicos aislados y personales, sino de algunos poemas que en su totalidad pueden ser vistos como alegorías a partir del empleo extendido de algunos símbolos muy afincados en la tradición occidental. Sabiendo que para nuestro autor el lenguaje poético es efectivamente una herramienta válida y operante, esta falta de coincidencia entre la intención manifiesta y la realización concreta es llamativa. No queremos decir, de ningún modo, que las alegorías sean ornato superfluo. Pero este metalogismo basado en una abstracción simbólica, que había sido más que frecuente en la Edad Media, era sin duda raro en medio del siglo XX, sobre todo en un propulsor de lo que dio en llamarse la segunda vanguardia, con su gusto por lo hermético y por abolir y evadir todo referente externo.

Los poemas que significan de una manera simbólica en *Ni razón ni palabra*, desde sus títulos, son: “La mano”, “La fuente”, “La isla” y “El camino”⁶. Los motivos enunciados en estos títulos son efectivamente los centrales en cada uno de ellos. Todos estos lexemas, ‘mano’, ‘camino’, ‘isla’ y ‘fuente’, representan símbolos harto conocidos, incluso populares, y al realizarse en el discurso poético de Bayley mantienen su significación básica. Estos símbolos, entonces, ostentan entre el signo y su efecto de sentido una relación motivada, convencional y colectivamente aceptada. De hecho cada uno de ellos *es* un símbolo porque la connotación que genera está tan difundida y establecida, que pertenece al patrimonio de una comunidad. Cabe una precisión más: cada uno de los elementos mencionados funciona como una metáfora extendida que, por su modo de significar, adquiere valor alegórico y, por añadidura, didáctico.

2.a. Los cuatro poemas

♦ En “El camino”, poema de ocho estrofas, la primera es la que posee mayor poder de condensación y que, además, ofrece una acumulación de elementos simbólicos (“puerta”, “camino”, “viento”, “noche” y “silencio”):

Tras la puerta
se extiende el camino
ese viento
que en la noche abre tu silencio
[...]

En la segunda estrofa aparece un tú sin identificación precisa; tal vez sea otro o el sujeto mismo desdoblado, o ambos. A él se dirige el yo para evaluar lo hecho por sí mismo:

[...]
He tenido tu sueño
húmedo como la hierba del sendero
he tenido tu sombra
y tu paso

He venido caminando

6 En principio, también podríamos considerar “El espinillo”, en tanto perteneciente a la clase ‘árbol’.

y he reconocido tu puerta
y el árbol junto al río
[...]

Hecha esta recapitulación de lo pasado, aparece un sujeto persuasivo, el que enuncia una suerte de mandato, de necesidad o deber imperioso encabezado por “hay que”:

[...]
Hay que partir
y llegar mucho más lejos
olvidarse del cielo
y del silencio
[...]

Esta doble consigna de “partir” y de “olvidarse” tiene el sentido de ‘dejar atrás’⁷.

La estrofa séptima presenta el camino con su atractivo, sus distracciones y su continuar ineludible:

[...]
El verde de sus costados
invita al sendero a desbordarse
pero el sendero tiene su propia manera de cambiar
de irse
de volver
de hacerse transitable
[...]

Finalmente cierra el sujeto con una nueva evaluación de lo caminado, donde vuelve a aparecer un alto en el sendero, como en la estrofa tercera:

[...]
Por aquí he pasado
en otro tiempo
camino de la selva
pero he vuelto a tu casa
y he tenido tu sombra
la playa de un nuevo silencio

Sea cual fuere el sujeto, se trata de un caminante, tal como viene presentándose hasta aquí. Antes del final, las estrofas quinta y sexta se abren con una anáfora, “Alguien marcha”, donde el indefinido, de otra manera, puede ser tanto el yo, como el tú, como un tercero, o todos.

7 Ya hemos observado que en Bayley el desprendimiento es enunciado muchas veces por el sujeto, sea como anhelo, como requerimiento o como condición. En *Ni razón ni palabra* tal desprendimiento está realizado en el semema ‘olvido’, recurrencia que suele poseer, con leves diferencias de matiz, el sentido de necesidad de dejar atrás; necesidad vital en tanto que cualquier fijarse y cualquier retener equivale a la muerte.

En el poema hay un camino, un viajero que evalúa lo andado y refiere las tentaciones del sendero, hay una indicación de qué debe hacerse al caminar. Armado este contexto, no queda mucho margen para interpretaciones novedosas.

♦ En “La fuente” está latente la idea platónica de un mundo de arquetipos conocido con anterioridad y que con la encarnación debió abandonarse. Esta fuente tiene claramente el sentido de lo originario; es, además, infinita (“Los dones de la fuente/ no se agotan”) y celosamente guardada, como un tesoro (“de lejos vigila el toro/ con su ojo de fuego/ pero no interrumpe/ el ir y venir de los sedientos”).

Por otra parte, el haber bebido de esa fuente, tiene un efecto despertador:

[...]
La fuente
donde he bebido
abre el corazón de las muchachas
y el canto de los ruiseñores
[...]

Más específicamente, probar de la fuente despierta porque genera el deseo, un deseo que habilita la palabra: “La fuente nos perfuma/ y ayuda a nuestra voz”. Y entonces aparece el obstáculo, la imposibilidad de poseer lo deseado: “pero no podemos volver a ella/ quienes la abandonamos”.

Este nosotros, que incluye a todo viviente, debe resignarse:

[...]
Sólo nos resta
mirar de lejos
y defendernos de la elocuencia
conquistar nuestra arena
indiferentes a la codicia
y la confusión de los hechiceros

Es necesario, para retener algo valioso, permanecer fiel a la fuente, no dejarse engañar por “los hechiceros”, las voces falsas. Esta fuente es el mundo primigenio y el paraíso perdido, al que denodadamente los humanos queremos volver.

♦ “La isla” es la composición que más nos sorprende dentro de este poemario, ya que tiene algo de *kitsch*: la pareja enamorada que camina de la mano por el borde del mar, bajo un sol radiante. Esta imagen queda especialmente fijada porque el poema se abre y se cierra del mismo modo:

se alejan
los dos
de la playa

A lo largo del texto se insiste en lo originario a través de diversos componentes, por ejemplo, la repetición (con variantes morfológicas) del lexema ‘primero’⁸:

8 “**primer** día”, “el **primero** que el sol tocaba”, “el **primer** enamorado”, “en el **primer** silencio”, “como el día **primero**”, “el **primer** amor”, “en el **primer** silencio”.

[...]
 como el primer día el primero que el sol tocaba
 el primer enamorado
 venido
 en el primer silencio
 con los ojos abiertos
 [...]

La idea de lo paradisiaco está no sólo en el paisaje recreado, sino en la noción del mundo recién nacido: tenemos el primer día que el sol toca y con ello el comienzo del tiempo (“y el remo y la gruta *donde surgen las horas*”).

Estos amantes son artifices de la inocencia (en verdad, la “recomponen”) en la plenitud de la luz (“y el sol/ desvelo copa de furia”, “abierta clara encendida protectora mañana”). En ellos vuelve a aparecer el mito de la caverna por el sema ‘reflejos’ constitutivo de “espejos”, ya que —dice el poema— son los “preferidos por la isla y sus espejos”.

Este poema es el cuadro (él, ella, playa, sol, mar, cielo) de un Adán y una Eva situados en un paraíso según concepciones modernas; es decir que no importa tanto la abundancia de frutos, cuanto la posibilidad de unión, la no contaminación y la no-ciudad. La isla es un refugio y el lugar para recomenzar, valores que posee en el imaginario popular, incluso mediático, del S XX.

♦ “En el poema “La mano”, a lo largo de 101 versos en siete estrofas, ‘mano’ actúa como metonimia de la persona completa. Esta mano empieza teniendo algo de autorreferencial, ya que en la primera estrofa, sobre todo, se hace alusión a la escritura:

Algo va a surgir de esa mano
 no retengas ni su amor ni su odio
 deja que hable esa mano
 que escriba torpemente en la noche
 deja que recuerde
 que se pierda entre las sábanas
 entre las hojas y las calles
 que se pierda balbuceando
 y que destruya los puentes del saludo
 deja que diga no
 y que la odien y la expulsen
 deja que no escriba
 que se mate poco a poco
 que ennegrezca con el agua tibia del vicio
 que se calle o hable sin sentido
 [...]

Esta mano —veremos luego— tiene una historia y termina siendo la mano de todos, mejor aun, todos los hombres¹⁰: “mano del mundo/ del día/ del comienzo”.

9 La bastardilla es nuestra.

10 Reiteradamente hemos indicado la fuerza empática del sujeto poético en Bayley.

En "La mano" hay una argumentación persuasiva. Comienza el poema con un sintagma -el verso inicial- que sintetiza la tesis: "Algo va a surgir de esa mano". A lo largo de cuatro estrofas se prepara el terreno para desarrollarla; mejor aun, el sujeto dirige la disposición del receptor para que dé efectivamente cabida a tal posibilidad; así la estrofa quinta se inicia con el mismo verso ("Algo va a surgir de esa mano").

En la segunda estrofa empieza la caracterización de la mano:

[...]
deja a esa mano estar
mano inservible
desahuciada
odiosa
mano para el martirio de los otros
para robar
para implorar clemencia a los cobardes
mano infidente
mano sin piedad
ni gracia
ni alegría
mano de verdugo
de holgazán
innoble
blanda
mano de firmar sentencias
mano de condenar
mano escondida
aleve
mano de traicionar
de mentir
de estar borracho
[...]

Todos los rasgos coadyuvan a configurar una "mano" despreciable y que, por tanto, genera rechazo hasta el extremo. Tanto, que tal panorama -ya no puede decirse nada peor- genera en el ánimo del receptor la necesidad de lo contrario. Allí es donde encuentra lugar la inserción de una posibilidad diferente: "¿Pero esta mano indigna sucia/ no buscará en la noche algún saludo/ alguna señal de Dios o de la calle?". Esta pregunta retórica, recurso muy frecuente en la persuasión, al tiempo que exige por su estructura una respuesta afirmativa, esto es una adhesión, produce en el alocutario compasión por identificación; identificación que se hace más explícita en la estrofa siguiente, cuando la mano se vuelve representativa de la condición humana:

[...]
Porque esta mano viene de lejos
desde antiguo
mano de hombre
de rufián
menesterosa

mano de equivocar
de estar callado
mano imposible de cortar
mano regenerada
mano infinita renacida
mano infame
pero mano de esperar
mano de imaginar
mano de acompañar la noche
mano para volver
[...]

Ahora sí, entonces, el yo de la enunciación se encuentra en condiciones de afirmar con más fundamento la esperanza emitida en la tesis inicial:

[...]
Algo va a surgir de esa mano
no la condenes
deja que abra sus dedos
que suelte su envoltorio
su dinero
la terrible noticia
el telegrama de felicitación

Ha de llegar la señal
poco a poco
algún saludo
y la mano hablará por fin
hará surgir el fuego de las sombras
cantará
sencillamente cantará
[...]

Y finalmente se desarrolla su historia, donde la mano aparece como artífice de logros, de proezas y de hazañas, así como es protagonista de las más diversas actitudes humanas:

[...]
La mano fue antes árbol
estrella
viento
la mano movió compuertas y señaló caminos
la mano empuñó el timón y cerró los párpados desvelados
la mano abrió las tinieblas
y tuvo sed de amor: inventó signos
saludó
fue serena
tuvo reflexiones sensatas
consoló y acompañó el llanto de los otros

y la mano sencilla sufriente
 se hizo una sola cosa con todos los desesperados
 la mano celeste
 inventora del fuego y la herramienta
 invasora del aire y de la espera del hombre
 mano muda
 mano sin solución
 mano nueva y eterna como el camino
 y las llaves del sueño y del canto
 mano real
 hermana agresiva
 impotente
 mano donante
 enamorada
 mano de luz
 nocturna
 imperativa
 mano del mundo
 del día
 del comienzo

“Mano” como imagen del hombre que hace, del hombre en el mundo, del *homo faber*; “camino” como figuración de la vida; “isla” con la idea de refugio, de paraíso y de aislamiento; “fuente” asociada a las nociones de pureza y de principio son alegorías divulgadas y afianzadas en la comunidad. Por tal motivo, estos poemas son desde el título previsibles y, en consecuencia, el compromiso del sujeto es menor.

‘Mano’, ‘isla’, ‘fuente’ y ‘camino’ poseen un referente y se sitúan en el extremo opuesto de la imagen inventada, por principio liberada de representar nada fuera de lo lingüístico. Aquel lenguaje opaco y plurivalente se vuelve en estos cuatro poemas transparente y monosemémico. Por este motivo, aquella prédica inicial de no precisar “ni razón ni palabra”, esto es ni medida, ni causa, ni explicación, se desvanece frente a esta constante en la heterogeneidad del libro: la presencia de símbolos consagrados en la tradición y con una significación absolutamente predeterminada.

2.b. Núcleo de sentido

Los cuatro poemas que llamamos alegóricos no son, por cierto, los más logrados de este poemario. Pero tienen la particularidad de presentar de manera muy clara y abierta —tal vez demasiado, un tanto conceptual— lo que podríamos entender como pilares de una cosmovisión. Componen un complejo de sentido que se hace presente a lo largo de *Ni razón ni palabra* con diversa intensidad y de distintas formas. Antes de explicitarlo, vamos a rastrear su presencia en otros poemas del libro.

♦ Hallamos una emergencia de este complejo, *v.g.*, en “otros verán el mar”, donde el yo se sitúa respecto de otros que vendrán después, y, de algún modo, les cede su lugar al otorgarles lo que para él fueron objetos de deseo. Enuncia esos bienes en versos paralelos (“otros verán el mar”, “otros tendrán secretos”, “otros tendrán la isla”, “otros verán sin pausas”) que encabezan enumeraciones;

veamos como ejemplo la primera:

otros verán el mar
la soledad del sueño
encenderán nuevos nombres
viajes felices al extremos de la mañana
[...]

Uno de esos bienes es “la isla”, que como motivo posee esencialmente el mismo sentido que cifraba en el poema homónimo:

[...]
otros tendrán la isla
conquistarán la inocencia
refundirán la noche la vigilia
el amo y el esclavo
[...]

Otra vez lo puro originario e inocente, donde los opuestos (ahora, el amo y el esclavo; antes, masculino y femenino) se unen. Unos versos más abajo queda aun más reforzada la proximidad de motivos, cuando se hace explícito lo amoroso: “entonces se amarán de nuevo de verdad/ un hombre una mujer/ al principio al fin del mundo”.

♦ En “oficio de viento y sombra” la imagen que subyace es la del camino, es decir que opera como imagen fundante, pero ahora poéticamente más rica. El camino está presente en múltiples sintagmas ligados a él semánticamente: “por aquí he marchado”, “pasajero”, “viaje”, entre otros.

El camino emerge a la superficie del texto en las dos últimas estrofas, donde es mencionado incluso con una metáfora explicativa (en bastardilla):

[...]
me tiendo a su costado
conozco el fluir de este camino
esta mezcla de mí mismo
de mis manos
esta ignorancia
[...]

En esta composición se ligan muy especialmente “camino” y “coraje”, como una condición y el requisito para estar en ella, para vivirla:

frente a las pruebas de la noche
coraje de prolongar con tu voz
el silencio opulento
[...]
coraje otra vez para ser
al mismo tiempo
la piedra y el horizonte

y descubrir entre los anuncios del desprecio
los indicios de sol
de un camino abierto
reconquista del mar y la intemperie¹¹

♦ En “Canto” reaparecen indirectamente la isla –en las imágenes que aluden a un amor paradisiaco- y la fuente –como lugar anhelado y conectado a una pureza originaria-:

[...]
realidad del alba
entre el rumor de dos amantes entregados
reconquista del ángel
victoria en cualquier parte
donde el hambre de amor
encienda
una memoria opaca
y llegue
por un cuerpo
a las vertientes
a la pura fluidez
deseo
rostro
palpitación recomenzada
siempre
del sol

♦ La mano como motivo figura varias veces en el libro, especialmente cada vez que el tema central es la actividad poética: “Para que ninguna línea/ escrita por tu mano/ [...] mereciera la sospecha de un amaño” (en “Un lugar entre los hombres”)

♦ La fuente con su sentido implícito de origen incontaminado está presente en “La isla”.

♦ Y en todos los poemas que podemos considerar amorosos (que veremos en el capítulo siguiente) subyace la noción central de “La isla”, la del amor como una refundación del paraíso.

A partir de la detección de estos motivos y de su papel simbólico en varios poemas, más allá de los cuatro alegóricos, podemos ver que en el texto se forma sólido un entramado de sentido, solidez que no siempre halla su correlato en la forma, por lo cual hemos dicho que éste no es de los mejores poemarios de Edgar Bayley.

Estos elementos revelan a todas luces los pilares de una cosmovisión, bastante universal, donde hay:

11 En estos dos últimos versos “camino”, expandido en “mar” y en “intemperie” se hace eco de la “miseria burbujeante” del poema inicial en tanto –según habíamos señalado- era efecto de “empaparse herirse hundirse”, esto es, de la experiencia fuerte.

- . un punto de partida: la fuente.
- . un protagonista: la mano.
- . una circunstancia: el camino.
- . un objeto de deseo o destino anhelado: la isla.

Tal vez más que de cosmovisión, debamos hablar de un modo de percibir el mundo. Esta percepción no es espontánea, sino muy mediada por la cultura. Bastaría traducir al código visual las cuatro imágenes en cuestión para generar, muy básicamente, la misma significación.

3. CONCLUSIONES

Ni razón ni palabra es una obra donde se está gestando un cambio. En tanto lectores advertimos en ella un desfase entre intención y realización, el cual interpretamos como índice de una búsqueda que, necesariamente, implica avances, retrocesos y tanteos. En el proceso se mezclan elementos afianzados y otros pasajeros. Entre estos últimos, y con el cometido de identificar algunos rasgos característicos, hallamos componentes simbólicos tradicionales que integran poemas cuya significación es alegórica.

En medio del cambio los poemas alegóricos y sus símbolos centrales, convertidos además en motivos poéticos diseminados a lo largo del libro, señalan la presencia de un entramado de sentido portador de una cosmovisión muy ordenada (hemos mencionado un punto de partida y un punto de llegada, así como un sujeto actante y una circunstancia). Este entramado, indudablemente, sirve de asidero en la crisis de mudanza.

Por otra parte, la presencia de estas composiciones es reveladora de algunos aspectos del sujeto. El uso de este tipo de símbolos, tan universales, muestra claramente la propia concepción del poeta como un *everyman*, uno más entre todos los hombres, con lo que seguimos desmintiendo respecto de Bayley la imagen que suele difundirse —de clara raíz romántica— del poeta de vanguardia que se ve a sí mismo como ajeno al común de los humanos. Por lo menos en el caso de nuestro autor esto no se cumple.

A su vez, dicho empleo simbólico de 'mano', 'fuente', 'isla' y 'camino' implica la inserción en el discurso de lugares comunes, lo cual es propio de un sujeto persuasivo¹², que en Edgar Bayley no puede verse sino como didáctico¹³, ya que no cabe adjudicarle otro tipo de intención. En este

12 No olvidemos cuál es la situación por esos años (1955-1960). Por alejado del campo de combate que se encontrara, Bayley sin duda asume un compromiso como intelectual, al menos tal como él lo entendía. En 1956 codirige *Poesía Buenos Aires* con Raúl Gustavo Aguirre. Allí y por entonces, con motivo de la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, Bayley escribe notas que están entre los pocos textos políticos que publicó la revista. A su vez, en 1955, escribe un ensayo, "El arte, fundamento de la libertad", que luego incluirá en *Realidad interna y función de la poesía*. En él afirma su confianza en las posibilidades del arte para cambiar la sociedad: "El arte, tiende, en efecto, a crear y desarrollar entre los hombres relaciones de comunión por medio de la actividad subjetiva de cada uno. La relación con los demás podría establecerse por lo tanto en virtud de instancias personalísimas, diversas, y a través de lo mejor de cada hombre. Todo esto constituye una posibilidad. Es, en todo caso, una esperanza que me animo a calificar de fundada" (72).

13 Cuando decimos "didáctico" aludimos, sobre todo, al afán de transmitir un mensaje.

marco la alegoría cobra mayor sentido¹⁴. La inclinación hacia lo clásico¹⁵, insólita en su poesía, ya se había puesto de manifiesto en Bayley cuatro años antes, en su obra teatral *Burla de primavera* (estrenada en 1951 y repuesta en 1956 bajo la dirección de Francisco Urondo), que no sólo transcurre en el Madrid del siglo XVI, sino que imita en todo el estilo de la época. Estas alegorías destacan, entonces, la pertenencia del vanguardista Bayley a una tradición intelectual y literaria que, sabemos, él conocía muy bien y de la que no reniega.

Los poemas alegóricos, que en un principio nos sorprendieron, pueden ser considerados desde otro punto de vista, ya no sólo como un aspecto que señala la falta de unidad de *Ni razón ni palabra*.

Con sus dos primeros libros Edgar Bayley había querido innovar, revolucionar el *statu quo* de la poesía argentina, al introducir un procedimiento nuevo en nuestras pampas literarias: el enfilamiento de imágenes sin relación con lo extralingüístico y de modo bastante hermético -sin por ello cederle el comando al inconsciente entronizado por el surrealismo-. Varios años después, cuando incorpora alegorías, lo que Bayley hace es cuestionar y abandonar su propio invento, para él perimido ya como herramienta poética absoluta. Completada una etapa, la del Invencionismo más puro, nuestro autor busca el quiebre para no caer en el congelamiento ni la fosilización.

Por lo tanto, las disparidades internas de *Ni razón ni palabra* no son simplemente una falta de culminación. Si bien es cierto que no es la mejor de sus obras, también lo es que posee la virtud de lo inestable que habilita el ingreso de lo nuevo¹⁶.

Edgar Bayley ha sido un figura fundamental en la poesía del 50 en la Argentina; como tal integra múltiples antologías y es considerado en reiteradas ocasiones. Pero es necesario ver que no

14 En relación con este didactismo, nos parece importante señalar que durante 1956 Edgar Bayley compartió con Raúl Gustavo Aguirre la dirección de *Poesía Buenos Aires*, específicamente la de los números 21 (verano de 1956), 22 (otoño), 23 (invierno) y 24 (primavera). Asimismo, que de 1957 es la edición de su traducción de *El escritor y su sombra. Introducción a una estética de la literatura*, de Gaëtan Picon; de 1961, la de su traducción de *Forma y poesía moderna*, de Herbert Read.

15 Inclinación que reaparecerá esporádicamente después.

16 En 1976 Bayley publica todos sus libros de poesía hasta el momento y allí incluye *Celebraciones* (1968-1976). Este último es un poemario largo donde desde la apariencia se pueden distinguir dos grupos de composiciones: 1) las doce primeras, que carecen de título y juegan con lo gráfico; 2) las treinta y nueve restantes, tituladas todas. En las primeras se pone de manifiesto otro tipo de visión poética, muchas veces cercana a la del haiku. Son poemas más bien breves, bastante dibujados, concentradísimos. En los otros se destaca como rasgo novedoso y extendido en todos ellos lo que podríamos caracterizar como una notable flexibilidad discursiva, anticipada ya en algunos poemas. El modo compositivo imita un fluir -otra vez, ahora en otro aspecto- donde hay cortes marcados por la sintaxis o los temas que el discurso omite para presentarse continuo. Dicho de otro modo, los cortes están asumidos o incorporados. En esta nueva soltura tuvo que haber influido, sin lugar a dudas, Oliverio Girondo y muy especialmente su *En la marmédula* (publicado en 1956). Sabemos de la amistad que los unía y ya hace tiempo Gaspar Pío del Corro (1976) ha destacado a Bayley como uno de sus principales continuadores. A propósito de esta relación, vale la pena leer en *El día* el "Homenaje a Oliverio Girondo". Siguiendo a Greimas en *De la imperfección* diremos que la obra poética de Edgar Bayley ha pasado de una estética del sujeto (sin ser extrema) a una estética del objeto, sobre todo en los doce primeros poemas de *Celebraciones*.

se agota allí. Encerrarlo en esa clasificación no sólo es incorrecto, sino que significa una pérdida en el panorama de nuestra poesía nacional. El hecho de que el vanguardista se permita el trato con lo tradicional habla de un no encasillamiento, de una *actitud de apertura*, la misma que lo conducirá hacia la etapa de *Celebraciones* —ya en la década del 70—, donde la voz y la visión del poeta se manifestarán todavía más personales y maduras, donde deseo, sujeto y lenguaje volverán a coincidir íntegramente para producir un efecto de totalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO (selección, pról. y notas). 1979. *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Bs.As., Editorial Fraterna.
- BAJARLÍA, Juan-Jacobo. 1966. *Literatura de vanguardia. Del Ulyses de Joyce y las escuelas poéticas*. Bs.As., Editorial Araujo. [Col. Universal].
- BAYLEY, EDGAR. 1976. *Obra poética*. Bs.As., Corregidor. [Biblioteca de Poesía].
- . 1966. *Realidad interna y función de la poesía*. Rosario, Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil. [Col. Ensayos].
- COFRECES, JAVIER (selección y pról.). 2001. *Poesía Buenos Aires (X 10). Aguirre, Alonso, Bayley, Trejo, Urondo, Vanasco, etc.* Bs.As., Editorial Leviatán. [Col. Poesía Mayor/ 28].
- CORRO, GASPAR PÍO DEL. 1976. *Oliverio Girondo. Los límites del signo*. Bs.As., Fernando García Cambeiro. [Col. Estudios Latinoamericanos. Dir.: Graciela Maturo].
- FREIDEMBERG, DANIEL (selección, pról. y notas). 1994. *La poesía del cincuenta. E. Bayley, R. G. Aguirre, C. Fernández Moreno y otros*. Bs.As., C.E.A.L. [Biblioteca Básica Argentina/ 110].
- PIÑA, CRISTINA. 1996. Estudio preliminar a *Poesía argentina de fin de siglo*. Tomos I y II. Bs.As., Vinciguerra. [Col. Metáfora].
- POLLMAN, LEO. 1988. “Posiciones de la poesía argentina del postcuarenta”, en: *Río de la Plata – Culturas*, N° 7, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (C.E.L.C.I.R.P.), París, pp. 7/ 22.
- PORRÚA, ANA MARÍA. 1987. “Notas sobre la poética del 60”, en: *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, textos*. T. III. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987; Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, pp. 105/ 117.

METONIMIA Y FANTASMA. MODALIDADES DEL ECTOPLASMA EN EL RÍO DE LA PLATA

JOSÉ MARIANO GARCÍA

Universidad Católica Argentina

Becario del Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas

La variedad de la representación del cuerpo en artes plásticas y literatura ofrece una larga e interesante historia. Las criaturas fantásticas de la mitología que pueblan los albores de toda literatura desaparecen paulatinamente frente a ciertos golpes de civilización. Pero no todos desaparecen, o nunca desaparecen del todo. Si en principio el andrógino pertenece a la familia de los centauros y los hipogrifos, es él quien puede representar un papel psicológicamente verosímil en ficciones no tan antiguas ni decididamente fantásticas. No podemos pensar que el protagonista de *Séraphita* de Balzac sea un dragón sin escandalizarnos; en cambio, aunque es una extraña historia, no nos asombra tanto el destino swedenborgiano de Séraphita/Séraphitus, un ser etéreo, sabio y santo, hombre y mujer al mismo tiempo. El curioso expediente del andrógino, y lo que acaso asegurara su perpetuidad como figura de la imaginación, es la capacidad tácita que tiene de denunciar el logocentrismo, obligándonos a recapitular las oposiciones privativas de que nos servimos para organizar la realidad. Como representación, nos remite no sólo a reconsiderar nuestra idea del cuerpo, sino también, y sobre todo, a considerar el cuerpo como idea. El andrógino, que es en última instancia una pura idea, establece un concepto trascendente del cuerpo. Así como Behemot o Leviatán eran una idea sobre la ballena, una interpretación y una representación de la ballena, así el muy ocasional y perturbador hermafrodita aparece estilizado e idealizado en la figura del andrógino.

Estas figuras revelan imposibilidades o insatisfacciones frente a las asignaciones necesarias pero arbitrarias con que intentamos manipular la realidad. Se levantan, en todo caso, contra la afirmación saussuriana del signo convencional: dentro de una red de significantes, el sistema los deja afuera. Pero en la larga historia de la crisis representacional del cuerpo (crisis que comienza a agudizarse en el siglo XIX y que estalla en el XX) no es solo el andrógino quien detenta el estigma de semejante insatisfacción. También existen los fantasmas.

Retomando las dualidades, sólo de un ser entendido como composición de cuerpo y alma puede surgir el fantasma, representación del alma separada del cuerpo cuya condición para manifestarse es privativa: para ser un fantasma hace falta estar muerto. En nuestro país se funde el acervo del fantasma exótico con una "espeluznante colección" folclórica que no tiene nada que envidiarle, pero

cuyas causas de existencia o modalidad necesaria para su aparición resumen un puñado de motivaciones semejantes: no haber sido enterrado en sagrado, voluntad traviesa mas no malvada de asustar o confundir a los viajeros, custodia de algún tesoro oculto, deseo de venganza o intento de aclarar alguna situación terrenal que los mantiene más cerca de este mundo que del otro (COLUCCIO, 1984)¹. La literatura, como representación en segundo grado, recoge con sumo placer estas narraciones orales, pero establece un juego intermitente entre la credulidad supersticiosa y la incredulidad cientificista al mejor estilo volteriano. En virtud de este juego se logra producir el efecto de vacilación con el que Todorov caracteriza su ya célebre definición de lo fantástico. Para el Iluminismo el debate se centra en determinar la materialidad o inmaterialidad del alma, sobre la premisa de que nuestro pensamiento debe, sin duda, ser producto de un “algo” que lo genera. Voltaire, en su entrada “âme” del *Dictionnaire philosophique*, repasa la historia de esta duda -o de esta certeza, según el caso- desde Platón (el alma es “un compuesto de lo mismo y de lo otro”) hasta Santo Tomás (el alma capaz de razonar es una forma “inmaterial en cuanto a las operaciones, y material en cuanto al ser”), sin ignorar a Gassendi o a Locke. Sea como sea, la aspiración de un siglo cientificista como el XVIII es la de poder comprobar o refutar la existencia del alma por el hecho de que el alma sería la prueba fehaciente de que es ella la que aporta la inteligencia: el alma se hace necesaria como prueba de la inteligencia. Por eso tal vez la entrada comienza con esta nota melancólica: “Sería algo hermoso poder ver la propia alma” (VOLTAIRE, 1994, 46). Aspiración que en el siglo siguiente se verá colmada con creces a través del Romanticismo², compleja red de estrategias representacionales que subsume lo oral en lo escrito pero que no agota ahí el circuito sino que lo puede invertir en cadenas inversas. Al final de estos procesos, la realidad parece menos generadora que receptora; resulta demasiado transfigurada. La percepción de la realidad, tras estas largas cadenas de representación, está tan alterada que, en el momento en que se pretende tomarla como punto de partida ya no puede ser nunca una prosaica realidad, sino que reinicia una nueva cadena que seguirá alterando sus modos. En el caso de los fantasmas, la proclividad del Romanticismo por las construcciones aterradoras, la alianza de pathos (y su *terminus ad quem*: la muerte) con amor y la divisa de libertad creativa y moral abren las puertas a una caravana de rarezas que estigmatizan esa vuelta de tuerca secular en lo que hace a la representación del hombre, ya como cuerpo, ya como compuesto de cuerpo y alma. Schopenhauer saluda la rehabilitación de los espectros, tras su destierro durante el Iluminismo, como algo justo, si bien éstos, según su análisis, proceden de lo que él denomina *órgano del ensueño*: “nuestra visión del mundo exterior no es simplemente sensual, sino que es, sobre todo, intelectual, es decir (por hablar objetivamente) cerebral”. Para el autor de *El mundo como voluntad y representación* “todo poder oculto que dirige las influencias exteriores, no puede finalmente tener su raíz más que en el fondo misterioso de nuestro propio ser, ya que el alfa y omega de toda existencia se hallan finalmente en nosotros mismos”³. Nuestro filósofo, paradigma absoluto del voluntarismo, reduce estas manifestaciones al

1 Véase también Juan Bautista Ambrosetti, *Supersticiones y leyendas: región misionera, valles calchaquies, las pampas*. Bs. As: La cultura argentina; 1917 (hay una muy reciente reedición en la colección “Memoria argentina” de Emecé, octubre de 2001).

2 No obstante, los discursos aparentemente antagónicos del Iluminismo y el Romanticismo pueden considerarse como desarrollo de un mismo punto en común: “El cogito, la inamovible fundación de la certeza, genera al mismo tiempo el sujeto impersonal y abstracto de la ciencia y el sujeto creativo y en formación del Romanticismo”. *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*. Bender y Wellbery (eds.), Stanford University Press, 1990, p. 36.

3 “Ensayo sobre la aparición de los espíritus y de lo que con ellos se relaciona” p. 95 y “El destino del

poder de la voluntad que todos poseemos, en calidad de individuos para los que la distinción entre los que han vivido en otro tiempo y los que viven todavía no es absoluta. En la segunda mitad del siglo XIX nos informa la sincrética Madame Blavatsky:

El segundo [cuerpo astral] es el cuerpo "Pensado", o, mejor, cuerpo del Sueño; conocido entre los Occultistas como el *Mâyávi-rûpa*, o "Cuerpo de Ilusión". Durante la vida esta imagen es vehículo tanto del pensamiento como de las pasiones animales y los deseos, y surge al mismo tiempo de la más baja y terrenal *manas* (mente) y de *Kâma*, el elemento del deseo. Es *dual* en su potencialidad, y tras la muerte forma lo que en el Oriente se llama *Bhût*, o *Kâma-rûpa*, mejor conocido para los Teósofos como el "Fantasma" [the "Spook"]⁴.

Entre sendos momentos de teoría, por estas latitudes el influjo romántico también se hace sentir en la escritura de Juana Manuela Gorriti: naturaleza temperamental por desplazamiento metonímico, fugitivos violentos al tiempo que sublimes y hasta un caballo que se llama "Tenebroso" construyen un ambiente gótico del que no están exentos en absoluto los fantasmas. Así, en una antigua reducción jesuítica convertida en "castillo", surgen por la noche sus verdaderos dueños:

[...] los padres [...] vienen de dos en dos como antes; atraviesan el cementerio tan silenciosamente, que ni aun con la orla de sus largas sotanas tocan siquiera las margaritas y pasionarias que lo cubren; dan en la grande puerta tres golpes simbólicos; y a esta señal, el reverendo general de la orden, que duerme hace dos siglos bajo su epitafio en el presbiterio, levanta lentamente la hoja de mármol que lo oculta, o más bien la hace girar sobre algún gozne del otro mundo, y va a abrir, con ademán solemne, la puerta de la iglesia a los vivos, que, precedidos por él, descienden uno tras otro al sepulcro donde permanecen hasta el amanecer. Pero antes que el lucero palidezca en el horizonte, vuelven, siempre de dos en dos; y el muerto, después de cerrar la puerta, se vuelve a su tumba⁵.

Paisajes encantados en donde la oralidad supersticiosa no se oculta, estos hechos, en su calidad de "leyendas", suelen ser narrados por algún personaje ("Allicito hay todavía un montón de huesos donde penan. La otra noche no más, *jeñor*, se enderezó de ahí un *fantasma* que me dejó tiritando." p. 63-4) o bien el narrador omnisciente asume plenamente su nivel de representación literaria ("Aguilar, mudo de terror quiso huir; pero de repente se sintió envuelto en el velo azulado del fantasma [...]" p.133). Empero, la voz narradora puede elegir una modalidad intermedia que no pretende introducir en el texto una representación oral ni asume tácitamente su representación literaria ("[...] dando paso a una figura blanca, vaporosa y aérea como las Willis de las baladas alemanas" p. 138). En este caso se hace cargo de una formación cultural⁶ ("las baladas alemanas") pero poniéndola de manifiesto a

individuo" p. 73 respectivamente, en *El ocultismo*, Bs.As: CS ediciones; 1991.

4 H.P. Blavatsky, "Astral bodies or Doppelgangers" en *Studies in Occultism*. Pasadena: Theosophical University Press; 1987, p. 186. Las otras dos categorías que menciona la autora son, en primer lugar, el cuerpo Proteico o Plástico, cuyo rol es el de la *sombra*; y en tercero el "verdadero Ego", cuerpo causal o kármico.

5 "Guby Amaya. Historia de un saltador" [1865] en *Ficciones patrias*. Bs. As: La biblioteca argentina; 2001, p. 40.

6 Tomo el concepto de "formación cultural" según lo desarrollado por Josefina Ludmer en el seminario "Buenos Aires año 2000. Algunas ficciones", dictado en el Centro Cultural Ricardo Rojas en agosto de 2001.

través del *telling* y no de una diégesis menos comprometida como la del monólogo de un personaje⁷.

En esta segunda mitad del siglo XIX serán también los relatos de Eduardo L. Holmberg los que ilustren la veta de ficciones con fantasmas, principalmente en *Nelly* (1896) y *La casa endiablada* (1896). Pero aparece en ellas un detalle significativo que las aleja de los ámbitos lúgubres de Gorriti y de los escenarios románticos más o menos tipificados. Este detalle es el de la motivación del personaje en general, y aquí la del fantasma en particular. Se produce un desplazamiento de lo público (entendido como los relatos "orales") a lo privado, y las fuerzas actantes en este caso se disparan a partir de una culpa personal que relaciona directamente al fantasma con el protagonista en cuestión. En *Nelly*, se trata de la vida disipada de Edwin Phantomton: sus aventuras en la India, en Egipto, en el territorio exótico, por así decir, mientras estaba comprometido con la extraña Nelly, que sufre de "histerismo telepático" (HOLMBERG, 268 y 275), lo condenan a sobrellevar las apariciones de su difunta esposa hasta que se aclara el caso. Si bien no escasea la presentación clásica del *locus horribilis* a través de telarañas; clima tempestuoso; un sepulcro; retratos *en cascade* (el retrato del abuelo y el padre de Miguel, el narrador; el retrato del hijito de Edwin); una torre misteriosamente iluminada; gemidos de mujer; etc., el fantasma adquiere un estatuto más allá de lo decorativo al incidir directamente en la vida de los personajes y por ende en la resolución de la trama. Según la típica presentación romántica, la aparición del fantasma y su historia por lo general sirven para adensar el concepto de atmósfera y sostener oblicuamente la trama principal. Holmberg da un paso adelante en el cuento de fantasmas al revestir al aparecido de una causalidad que depende directamente del protagonista vivo. En este respecto, la crítica argentina ha descuidado señalar la posible influencia del gran creador del cuento de fantasmas moderno, el irlandés Joseph Sheridan LeFanu, sobre Holmberg y Lugones⁸. "Sólo a [LeFanu] se le ocurrió que la personalidad del observador podía ser tan importante y acaso igual de sobrenatural a la de la propia manifestación" (BLEILER, vii); "Sólo LeFanu parece haber igualado pantanos embrujados y extraños pájaros revoloteantes y terribles retratos ancestrales con los culpógenos estratos de la mente de un hombre" (ix). El complejo esquema familiar que ofrece *Nelly*, dentro del cual Edwin Phantomton resulta ser un hijo adoptado, un hijo *fantasma* (su verdadero padre lo bautiza con ese curioso apellido), evidencia la voluntad de Holmberg por refrescar las motivaciones del fantasma y hacerlas surgir, tal como lo expresa Schopenhauer, "del fondo misterioso de nuestro propio ser".

El 18 de septiembre de 1896 aparece una reseña de *Nelly* en el diario *El Tiempo*, firmada por Leopoldo Lugones. Gran parte del material aportado por Holmberg será pues pertinentemente absorbido por este atento lector, bien que la presentación de sus científicos teosóficos se aleje en gran

7 Para la distinción *telling-showing* véase Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press; 1983.

8 Ni Antonio Pagés Larraya, en su exhaustivo "Estudio preliminar" a los *Cuentos fantásticos* de Holmberg, ni Pedro Luis Barcia en su "Estudio preliminar" a *Las fuerzas extrañas* mencionan al irlandés. Tampoco una edición moderna como la de *Filigranas de cera* (Simurg, 2000), con amplios estudios de Enriqueta Morrillas Ventura y Rodrigo Guzmán Conejeros, lo tienen en cuenta. In *a Glass Darkly*, la muy influyente colección de relatos de LeFanu, apareció por primera vez en 1886, diez años antes que *Nelly*. Es dable suponer que Holmberg, en calidad de traductor, haya tenido acceso al texto en el original. Más adelante, la trinidad de amantes de la literatura fantástica compuesta por Borges, Bioy y Silvina Ocampo tal vez haya llegado a LeFanu a través de uno de sus más ilustres admiradores: Henry James.

medida de la de aquellos científicos desquiciadamente cómicos pero menos esotéricos de Holmberg. En el caso de Lugones para *Las fuerzas extrañas*, vuelve a manifestarse la posible influencia de *In a Glass Darkly* (1886), la antología más acabada de LeFanu, en donde el hilo conductor de los distintos relatos está enhebrado por el personaje del Dr. Martin Hesselius, erudito médico alemán de amplias perspectivas espirituales. Es sobre el molde de Hesselius sobre el cual Lugones vacía el contenido de sus ambiciosos investigadores, y es sobre el modelo de "*Green Tea*"⁹ que crea "Un fenómeno inexplicable" e "Yzur". En "Un fenómeno inexplicable" un inglés diletante que estuvo en la India (igual que el Edwin de Holmberg) llega a ejercitar hasta tal punto el dominio de sí aprendido de los yoguines, que puede desdoblarse a voluntad. El objeto de ese desdoblamiento es una sombra cuyo perfil dibuja el narrador (una vez más igual que en *Nelly*), y que resulta ser un horrible mono. En "Yzur" asistimos a la impaciencia sádica de un fáustico narrador que quiere verificar su teoría de que los antropoides hablan. Así obliga a un pobre mono adquirido en un remate de circo a hablar, tal como lo hace el siniestro mono de "*Green Tea*". En ambos casos lo terrorífico no emana tanto de la manifestación fantasmática en sí como de las personalidades *vivas* involucradas en los relatos¹⁰. Dentro de la misma colección encontramos también narradores fantasmas, como en "La lluvia de fuego" (cuyo subtítulo es "Evocación de un desencarnado de Gomorra") o en "El origen del diluvio" (subtítulo: "Narración de un espíritu", *medium* mediante)¹¹.

El joven Horacio Quiroga, acompañante de Lugones como fotógrafo a Misiones en un viaje que resultará en sí todo un presagio, imita un cuento tan peculiar como "Yzur" con resultados previsibles: "El mono ahorcado". Pero durante el período más maduro de su carrera como cuentista, someterá el esquema de "La lluvia de fuego" y de "El origen del diluvio" a los más convincentes experimentos de *Más allá* (1935). En el cuento homónimo, el primero de la colección, se dramatiza la relación de dos amantes que se suicidan al no contar con el beneplácito de los padres de ella (sin nombre en el cuento), y la apuesta a la originalidad consiste en una inversión de las imágenes tradicionales: estos seres desencarnados observan sus propios cuerpos: "Entramos en la sala. A pesar de la lividez de mis sienes, de las aletas de la nariz muy tensas y las ventanillas muy negras, mi rostro era casi el mismo que Luis esperaba ver durante horas y horas desde la esquina." (QUIROGA 11-12) y su tumba: "Entramos en el vasto recinto y nos detuvimos ante un trozo de tierra sombría, donde brillaba una lápida de mármol. Ostentaba nuestros dos solos nombres, y debajo la fecha de nuestra muerte; nada más" (14). La narradora declara que son los cadáveres los verdaderos fantasmas: "[los cuerpos] nos habían

9 Donde un párroco, el amable y erudito Reverendo Jennings, es acosado por el fantasma de un mono parlante.

10 La figura lugoniana del científico siniestro es recuperada por Pablo de Santis en su novela *El teatro de la memoria* (2000), en donde se reelaboran los motivos de "La fuerza omega" y especialmente de "El Psychon" y un poco antes, aunque en menor medida, por Daniel Guebel en *Los elementales* (1992).

11 La actitud de Lugones –y en parte la de Quiroga– no debe divorciarse de su vinculación con el modernismo: "[...] la propuesta idealista que contiene la poética modernista implica en verdad un nuevo romanticismo. [...] los modernistas combaten ciertos subproductos positivistas, especialmente en la literatura naturalista [y] coinciden con el positivismo en el culto a la metaciencia y al espiritismo. Estas teorías nacen de dicha filosofía hasta tal punto, que uno de sus cultores más decididos, José Ingenieros, está al mismo tiempo en los dos campos: es partidario del ocultismo y a la vez un caracterizado divulgador de la psiquiatría y la sociología. Los modernistas se reencuentran con el positivismo en este sector, unión que favorece la eclosión de la literatura fantástica argentina [...]" Noé Jitrik, "El modernismo" en *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. El modernismo*. Bs. As: CEAL; 1980-1985. T. 5, pp.15-16.

sido demasiado queridos en otra existencia para que no depusiéramos una larga mirada llena de recuerdo sobre aquellos dos cadavéricos fantasmas de un amor” (12) y considera que la auténtica realidad es la de su nueva vida desencarnada: “[...] lo fatuo y sin redención eran aquellos dos espectros de un doble suicidio encerrados a nuestros pies, y la realidad, la vida depurada de errores, elevábase pura y sublimada en nosotros [...]” (14), siendo la vida terrenal un “infierno de todos los días” (8). Tematizada esta inversión de imágenes, lo que queda pertenece al reino de lo inexpressable. Así, el tránsito tras ingerir el veneno es no verbal (una línea de puntos reemplaza al “*je ne sai quoi*” del relato fantástico francés del siglo XIX) y en varias ocasiones la significación queda herméticamente confiada a los puntos suspensivos (procedimientos ambos que se repiten en todo el libro). Si bien este cuento es una catarsis personal apenas transfigurada, la ubicación de la voz narradora desde el más allá funciona como paradigma de toda la colección en su desarrollo, por un lado, de lo que sucede desde ese otro plano y, por otro, de la técnica experimental que pone en práctica una cierta oralidad crispada¹² que imita algunos procedimientos de Maupassant¹³. El amor más fuerte que la muerte (recordemos el título de Maupassant, *Plus fort que la mort*) dura aquí tres meses, y es posible que Quiroga haya tenido en cuenta las consideraciones de Helena Petrovna Blavatsky al respecto¹⁴. Los amantes se siguen viendo como fantasmas por este lapso, hasta que llega la hora de una nueva separación, producto de la fatalidad a la que el autor nos tiene acostumbrados: “Cuando se ha muerto una vez de amor se debe morir de nuevo” (17). Lo que aporta Quiroga a la estructura lugoniana de “narraciones de un desencarnado” es que ya no se trata de evocaciones de la *vida pasada* del fantasma sino de una relación de lo que sucede en la nueva fase o estado. El tópico de la inversión se afianza al nivel de los significantes en “El vampiro”, caracterizado esta vez por una palabra clave que se repite incontables veces: “tornar”. Aquí los atributos del vampiro clásico (“Un hombre culto, de gran fortuna, sin patria y sin amigos [...]”, 24) los detenta quien no es precisamente el vampiro. Al mismo tiempo el verdadero vampiro tiene más características de fantasma que de verdadero vampiro: la “sombra” que constituye la actriz reflejada en la pantalla¹⁵. Así, el cuento mismo produce un autodesciframiento de sus influencias: “El retrato oval” de Poe (1842), “Un sueño de Armageddon” de H.G. Wells (1901); *El púrpura secreto*, film de Roland West (1923)¹⁶ y repetidas alusiones a Lugones (“sólo existe un excitante de *las fuerzas extrañas...*”, 23). “Las moscas. Réplica del hombre muerto” es el más original de todos: el moribundo reencarna en una de las moscas que acosan a su

12 Todos los cuentos “de fantasmas” en *Más allá* son narraciones en primera persona.

13 También la antes aludida proliferación de puntos suspensivos en el último Quiroga remite al mismo recurso en los últimos cuentos de Maupassant.

14 “Este ‘doble’ [el primer cuerpo astral o *sombra*] nace con el hombre, muere con él, y nunca puede separarse del cuerpo a lo largo de la vida, y aunque sobrevive al cuerpo, se desintegra, *pari passu*, junto con el cadáver.” H.P. Blavatsky, *Studies in Occultism*, p. 185. Esto explicaría la lenta disolución de la pareja fantasma de Quiroga, que pasa de una primera fase después de muertos a la siguiente: “En realidad hay un solo [doble] bajo tres aspectos o fases: la porción más material desaparece junto con el cuerpo; la del medio sobrevive como una entidad temporal pero independiente en la tierra de las sombras; la tercera se hace inmortal a través de Manvantara, salvo que Nirvana le ponga fin antes.” p. 187. Sobre la vinculación de Quiroga con la teosofía véase la nota 11 de este trabajo.

15 Bioy Casares, sin especificar la fuente de su préstamo y manteniendo intacto su desdén hacia Quiroga, perfeccionará esta idea en *La invención de Morel* (1940).

16 Véase el prólogo de Ricardo Ibarlucía a “El vampiro” de Horacio Quiroga en *Vampiria*, Bs. As; Adriana Hidalgo, 2002.

propio cadáver; una vez más se verifica la imagen obsesiva del fantasma frente a su cuerpo muerto. Por último "El llamado" trata de un hombre de poca voluntad a quien sólo lo ata a la vida su "nena". Muerto éste, la esposa oye una voz que le augura el fin de la hija. Le dice que morirá "por el fuego" (63). La mujer interpreta literalmente lo que era en realidad una metonimia (un arma de fuego) y su profecía autocumplida (o más bien aloinducida) produce la muerte de la niña. La estructura imita la primera versión de "El Horla", de Maupassant¹⁷, si bien Quiroga también aquí introduce un elemento macabro típico de su personalidad atormentada: el fantasma del padre engaña a su mujer con un *jeu de mots* para que su hija muera y así poder estar con ella en el "más allá". Es importante retener el concepto de metonimia, clave de todo el cuento ("¿Cómo consintió Dios en que se hiciera con mi dolor un simple juego de palabras?", 65), porque reaparecerá más adelante en nuestro análisis y porque comporta uno de los importantes cambios de dominante entre los fantasmas decimonónicos y los fantasmas del siglo XX.

Atento lector de Holmberg¹⁸, es sin embargo la influencia de Lugones la que más fácilmente se verifica en sus cuentos asociados al mundo preternatural. Son por otra parte los cuentos de Quiroga los que se pueden considerar como enteramente pertenecientes al siglo XX. Pero todo el mundo sabe que el horror, en Quiroga, no viene de ninguna parte ni de ninguna época sino, como diría Poe, del alma.

Alejándose paulatinamente de los diversos influjos finiseculares, la visión de los fantasmas en el siglo XX se reestructura, siguiendo acaso el camino trazado por LeFanu, sobre elementos diversos que poco o nada tienen que ver ya con el terror. Así, en la *Dialéctica del Iluminismo* leemos:

La conciencia no se adapta a pensar la muerte como nada absoluta; la nada absoluta es impensable. Y cuando el peso de la vida vuelve a caer sobre quien ha quedado, el estado del muerto puede fácilmente aparecérselo como el mejor. La forma en que muchos reorganizan su vida después de la muerte de un pariente, el culto minucioso del difunto o, viceversa, el olvido justificado como discreción, son la versión moderna de los fantasmas que, no sublimados, se reproducen como espiritismo" (HORKHEIMER / ADORNO, 256)¹⁹.

Existe un cambio de dominante paralelo al cambio del siglo XIX al XX, pero no por ello se verifica la desaparición del fantasma. Sí es verdad que se abandona la idea algo gótica del fantasma "sublime". En general lo sublime —que implica tácitamente la posibilidad de producir terror— ha sido reemplazado por una idea nueva sobre el cuerpo y su relación con el alma, tal como se comienza a atisbar en Quiroga: "[...] lo que en nosotros fue sublime e insostenible niebla de ficción, descenderá,

17 "[...] pocos recuerdan, sin embargo, que existe una versión anterior de [El Horla], publicada en *Le Gil-Blas* el 26 de octubre de 1886, cuya importancia es decisiva para la historia de los cuentos de vampiros, género literario moderno en el que convergen lo grotesco y lo sublime [...]" En R. Ibarlucía, *Vampiria*, prólogo a "El Horla".

18 "El vampiro" reproduce fatigosamente la estructura de "Horacio Kalibang o los autómatas" (1879), mientras que a las consideraciones de "La miel silvestre" se adelantan en unos cuantos años las "Molestias de viaje" publicadas en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina* en 1894.

19 Este análisis puede complementarse con las lúcidas investigaciones sobre la cultura funeraria llevadas a cabo por Phillip Ariès, *Morir en occidente*. Bs. As.: Adriana Hidalgo; 1999, en donde, entre otras cosas, se analiza el origen de lo grotesco y su posterior asimilación en "grotesco" que, junto a lo sublime, constituye la aleación romántica por excelencia.

se desvanecerá [...]” (17). Esos mismos fantasmas, criaturas del siglo XX, son los que se despiden para siempre de la posibilidad de lo sublime, de los inmensos parajes montañoses y llanuras infernales que en la visión de Gorriti se asocian al imaginario lúgubre de los aparecidos, aquel “pavor de lo sublime” que en Holmberg “revela las gracias de la fantasía y la subyuga en los lectores” (266). Según Edmund Burke,

La pasión producida por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando esas causas operan con todo su poder, es el estupor [astonishment]; y el estupor es ese estado del alma en el que todas sus operaciones quedan suspendidas, con cierto grado de horror. En este caso la mente está tan llena con su objeto, que no puede ocuparse de ningún otro, ni tampoco razonar sobre ese objeto que la ocupa. Así surge el gran poder de lo sublime, el cual, lejos de ser producido por ellos, anticipa nuestros razonamientos y nos arrastra con una fuerza irresistible. El estupor es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los grados inferiores son admiración, reverencia y respeto. (BURKE, 1756, II, 1)

La palabra “sublime” y los sentimientos que en consecuencia ésta suscita van desapareciendo poco a poco de la notación obligatoria con que se envuelve isotópicamente el fantasma, y esta desaparición se verifica a grandes rasgos con el cambio de sensibilidad que se opera durante el paso del siglo XIX al XX. La posibilidad del elemento terrorífico como vehículo de placer, heredada de las fantasmagorías góticas dieciochescas y acaparada por el romanticismo frenético y el *roman charogne* (PRAZ, *passim*) se diluye en virtud de otros intereses acaso más acuciantes. Si según Burke lo sublime engendra terror al quedar el alma saturada por completo para alguna otra emoción, y según Kant, que reelabora la tesis de Burke, la satisfacción en lo sublime surge de la cantidad y, lo que es más importante, *lo sublime surge por divergencia entre forma y contenido*, las delectaciones que ofrece el siglo XX tratarán de huir de estas prerrogativas titánicas en busca del resorte que active las mismas emociones con medios muy distintos y, por cierto, alejados de lo cuantitativo en su voluntad mimética de crear correspondencias entre forma y contenido; una vez más, se impone la parte, la fracción minúscula, por el todo, que es el lugar de lo sublime.

El barniz decimonónico del que parece despedirse la pareja de fantasmas de Quiroga se esfuma del todo con un cuento de fantasmas ejemplar, “Sombras suele vestir”, publicado por José Bianco en 1941. Su estructura pone en funcionamiento, sin disimulos, la técnica del punto de vista eminentemente jamesiana, y su hipotexto obvio resulta ser, por lo tanto, *Otra vuelta de tuerca* (1898), que pasa a simple vista por un relato victoriano de fantasmas. James, sin embargo, cambió para siempre el posible acercamiento al género al ofrecer un relato deliberadamente “turbio” en donde las interpretaciones se yuxtaponen y en donde el significado del texto resulta ser triunfalmente múltiple. En el caso de Bianco, más extremista que el propio James en su manejo del *understatement* y de los “reflectores”²⁰, una serie de puntos de vista sutil o estrictamente limitados permiten que se produzca un vacío en el texto: ese vacío es el que debería ocupar un personaje, Jacinta Vélez, que en realidad no existe. Aquí el fantasma se crea a partir de la forma: las “formas” de los diversos puntos de vista desplegados establecen una silueta vacía, la silueta del fantasma. Empero, la palabra “fantasma” no aparece mencionada en ningún momento. Sencillamente, forma literaria y forma fantasmática, en

20 “Henry James llamaba a los personajes que no sólo son percibidos sino que también son percipientes, ‘reflectores’. Si los otros personajes son ante todo imágenes reflejadas en una conciencia, el reflector en cambio es esta conciencia misma.” Tzvetan Todorov, *Poética*. Bs. As: Losada; 1975 [1968] p.53.

estricta correlación mimética, tienden a borrarse a sí mismas, a desaparecer. Así como el fantasma está ya divorciado de su cuerpo, así el cuerpo del texto tiende a la invisibilidad, a la desaparición del significado clausurado o definitivo (“Como el cristal o como el aire, el estilo de Bianco es invisible”, dijo Borges). Como suele suceder en muchos textos fantásticos o de ciencia-ficción del siglo XX, aquí la figura del fantasma aparece como conceptualización del procedimiento formal del relato. Pero al mismo tiempo, en virtud de sus oblicuidades a veces herméticas, da por sentada la lectura previa del hipotexto y se permite crear significación a partir de un texto anterior. Dentro de la fórmula “la parte por el todo”, actúa metonímicamente como derivación del texto precedente; establece un procedimiento de metonimia intertextual del que también saca partido Silvina Ocampo, del mismo texto de James, en “El diario de Porfiria Bernal”, en su libro *Las invitadas* (1961)²¹. El relato de Bianco cumple cabalmente con la aserción de Horkheimer y Adorno de que “la forma en que muchos reorganizan su vida después de la muerte de un pariente [...] son la versión moderna de los fantasmas [...]”. En este caso, Bernardo Stocker (¡atención con ese nombre!) reorganiza su vida a partir de la muerte de Jacinta, trastocando su muerte en vida. Sus largas disquisiciones sobre la historicidad de Jesús y la conclusión de que reconstruir la vida de cualquier ser humano es prácticamente imposible, parecen destinadas a justificar su discreta locura, una locura que le hace convencerse de la presencia palpable de Jacinta. Bianco además introduce un elemento novedoso: no ya la visión del fantasma o la audición de sus gemidos, sino su *olor*. Así lo describe Lucas, el criado negro de Stocker:

-Pero usted no la encontró nunca...

Y el otro, con insistencia:

-¡Como si necesitara encontrarla! ¿Y el olor? Vea usted, señor Sweitzer, yo no quisiera ofenderlo, pero la señora Jacinta no tiene ese olor tan desagradable de los blancos. El de ella es diferente. Un olor fresco, a helechos, a lugares sombreados, donde hay un poco de agua estancada, quizá, pero no del todo. Sí, eso es; en la bóveda, cuando vamos al cementerio de los Disidentes, hay el mismo olor. El olor del agua que empieza a espesarse en los floreros. (BIANCO, 121)

Con *Los fantasmas* (1987) César Aira introduce otro elemento aún más curioso, y es la banalización del fenómeno. En este relato, los fantasmas están totalmente desvinculados afectiva o históricamente de sus “reflectores”, son un elemento más de la prosaica realidad y hasta amenazan con “inducir[...] la creencia, errónea si las hay, de que la realidad est[á] en todas partes” (AIRA, 58). Un sereno chileno, muy aficionado a la bebida, vive con su familia (su mujer Elisa, la Patri, hija de una relación previa de Elisa, y los cuatro hijos del presente matrimonio) en la terraza de un edificio en construcción en el barrio de Flores. La acción transcurre durante todo un día de fin de año, día en que la legión de fantasmas que frecuenta la obra también festejará “el Gran Reveillon de las doce”. A medida que el texto avanza se hace evidente que todos, salvo los ricos propietarios que visitan por la mañana la obra, son capaces de verlos, especialmente la Patri y su madre, a pesar de ser miopes y usar gruesos anteojos. Las más variadas acciones de lo ordinario como opuesto a lo sublime (una salida al supermercado, el almuerzo de Viñas con los obreros y los infinitos cuentos de todos ellos, la lucha de Elisa y de la Patri con los cuatro pequeños que no quieren dormir la siesta, los juegos de los niños, los preparativos para la comida de la noche, la comida de fin de año, el terrible calor y los comentarios

21 V. Cristina Andrea Featherston, “El diario de Porfiria Bernal” de Silvina Ocampo: Nuevas vueltas de tuerca a *Otra vuelta de tuerca*, en Daniel Altamiranda (ed.), *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*. Bs.As: UBA-Facultad de Filosofía y Letras; 1999.

que eso suscita) alternan con diversas apariciones de los fantasmas, que se muestran siempre en grupo, cubiertos por una capa blanca de polvo, como payasos, siempre irónicos, todos hombres, todos desnudos. Nada se explica de su presencia, son fantasmas sin causa, fantasmas “porque sí”. Menos aún se comprende que para Elisa Vicuña “los fantasmas son maricas” (99), sin que la propia Elisa sepa claramente el por qué de tal aserción. Ella sólo sabe que la Patri tiene que encontrar al “hombre de verdad”, sabe que los fantasmas son lo opuesto a eso, pero cuando la Patri le pregunta cómo es un hombre de verdad, tampoco puede aclarárselo. La Patri, durante la siesta, tiene un largo y complicado sueño antropológico: a partir del edificio en construcción en el que vive repasa las diversas construcciones sociales posibles según la alternativa “construido/no-construido” (50). Ese largo sueño, y el Gran Reveillon de los fantasmas, constituyen los dos únicos momentos significativos, la aparición de un *kairos* como opuesto al *chronos* de lo convencional²². A diferencia de otros días, en que los fantasmas no abundan más allá de la siesta, esta vez la Patri se sorprende de que le dirijan la palabra, y lo hacen para invitarla a su fiesta. Pero para poder asistir hay una única condición: estar muerto. Por la noche llega la familia para el festejo, y aparece “el hombre de verdad”: Roberto, novio de la hermana de Raúl Viñas. Después de la comida, a raíz del comentario de que en el edificio hay fantasmas, todos hacen su aporte con un relato, y Roberto hace un intento por causalizar las apariciones:

[...] los fantasmas, dijo, son como los enanos. Si uno se limita a pensar en ellos puede llegar a la conclusión de que no existen, y según el género de vida que uno lleve pueden pasar meses o años sin ver ninguno; pero llega un momento en que, sin buscarlo ni desearlo, los ve. Eso entra dentro de las condiciones generales de la vida, de los azares y coincidencias generales de que está hecha la existencia; por ejemplo, puede darse el caso de que en un mismo día uno vea dos enanos, o dos docenas de enanos, y durante el resto del año no vea ninguno. Ahora, desde la perspectiva opuesta, desde la del enano, es muy distinto: porque él, el enano, es lo que siempre se aparece [...] él es la ocasión, para cualquiera que se le cruce en la calle, de poder decir esa noche: “hoy vi un enano”. Para él es lo constante, lo continuo, lo que no admite un comentario especial. Es la aparición perenne, la ocasión hecha vida y destino. (98-99)

Aquí la analogía funciona por oxímoron, la comparación se hace posible cuando se tocan los extremos: en un extremo el fantasma, la forma pura, y en el otro el enano, la miniatura, la encarnación flagrante del estado material²³. A partir de ese momento queda claro que el texto todo funciona por inversión: no sólo en los fantasmas que no asustan y que por el contrario invitan a una fiesta, sino también en esta analogía por oposición, en el cuento de “*el liebre y la fantasma*” (96-97), en la aserción de que los muertos no se transforman en estrellas sino a la inversa (93), y sobre todo en la anécdota principal, que desplaza el tópico corriente de los fantasmas aristocráticos para aristócratas, cuyo paradigma irónico lo constituye “El fantasma de Canterville” de Oscar Wilde (aquí los símiles

22 Para la noción de tiempo ficcional significativo cfr. Frank Kermode, *The sense of an ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, 2000 y el comentario que Paul Ricoeur hace de este estudio en *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, pp. 46-50.

23 Para el concepto del enanismo asociado a la cosificación del autómatas, véase Gaby Wood, *Edison's Eve. A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, New York, Knopf, 2002.

aristocráticos son precisamente quienes no ven a los fantasmas), por el de fantasmas de efecto sin causa —fenómeno puro— para proletarios²⁴. La metonimia intertextual aquí la plantea la Patri, cuando le toca a ella relatar su cuento de fantasmas:

Recuerdo un cuento de Oscar Wilde, sobre una princesa que se aburría en su palacio, entre sus padres los reyes, los ministros, los generales, los chambelanes y los bufones cuyos chistes ya se sabía de memoria. Un día se le apareció una delegación de fantasmas para invitarla a una fiesta que darían, y tan persuasivos fueron al describir el cotillón que preparaban, los disfraces que se pondrían, la música que tocaría la orquesta fantasma, y tanto era el aburrimiento de la princesita, que esa noche no vaciló en arrojarle de la torre más alta del castillo, para poder morir y asistir a la fiesta. (99)

Wilde es entonces el referente intertextual, pero el relato de la Patri es una puesta en abismo de la novela que leemos, y dentro de la cadena de inversiones también entra este microrrelato: la situación que plantea la Patri es la de “El cumpleaños de la infanta”, de Wilde, pero allí no hay fantasmas sino, precisamente, un enano al que utilizan de bufón para la princesita. El texto de Aira apela a una competencia del lector casi tan exigente como en el caso de Bianco. *Los fantasmas* es entonces como metonimia una “parte” engañosa del todo textual de dos —o más— cuentos de Oscar Wilde. La Patri, más que querer confundir al lector, adelanta su decisión de unirse a la fiesta: su suicidio será el gesto significativo, pero desdramatizado, que establezca el *kairos* en virtud del final. El final de la Patri, que es asimismo el final del libro y el final del microrrelato de la Patri, resignifica así todo el texto, pero no por ello contamina con su significación a los fantasmas, que son a la larga los fantasmas de la alegoría, los fantasmas del arte (47), dentro de esa obra en construcción (*work in progress*) que simboliza a la novela como género. En este relato de Aira, la novela entendida como “obra en construcción” está habitada por los fantasmas de la creación literaria.

Por último Daniel Guebel, afecto a las escenificaciones góticas, ofrece en *Nina* (2000) una fantasía de melodrama de pareja (el desocupado rentista Julio Speer y la enigmática bailarina Nina) en donde las complicaciones bizantinas del género se ven matizadas por la aparición de un tercero: Roberto. Roberto es un fantasma, el fantasma de la pareja, que se va corporeizando a medida que Nina, otra histérica telepática *mise à la page*, se aleja afectivamente de Julio en virtud de sus repetidas infidelidades. En esta estructura parece que volvemos a la motivación básica de *Nelly*, sin embargo el punto de partida es distinto. En esta ficción, como sucede con Aira, está asumido el concepto de fantasma en sentido figurado, y la tarea del texto consiste en volver ese sentido figurado un sentido literal. Ese tránsito parece ser la única estrategia posible para verosimilizar una ficción con fantasmas en una época donde parece haber cada vez menos lugar para claroscuros estéticos, profundidades góticas y epifanías sublimes. El volver literal lo figurado, que a su vez fue alguna vez literal, no significa volver al punto de partida: durante el trayecto la significación se ha amplificado, carga con el peso y el sentido de toda esa vuelta de tuerca. Ese sentido figurado de fantasma (los fantasmas de la pareja, los fantasmas sociales, los fantasmas creativos) es precisamente metonímico: fantasma como temor informe, como vacío, como fantasía negativa. En ese sentido la prosa de Guebel trata de dar

24 De todos modos cabe pensar en una lectura social de *Otra vuelta de tuerca*, en donde la torturada gobernanta (hija de un pastor anglicano) sucumbe al peso simbólico de la insolente ostentación material de Bly. James disemina marcas textuales muy precisas sobre la clase social de la señora Grose (que es analfabeta), la institutriz, la antigua institutriz y su amante, y los niños y su tío.

cuenta del proceso microscópico de formación del fantasma:

Dispuesta a detectar de qué se trataba, Nina se dejó invadir por las sensaciones. La luz del cartel se encendió, se apagó, se encendió, se apagó. En el curso de unos minutos Nina dejó atrás el estadio de ceguera parcial; navegaba en una bruma gris líquida, que no se disipaba ni ascendía en filamentos. Iba adensándose hacia los bordes, volviéndose más sólida, y al mismo tiempo se mostraba más etérea y menos grumosa. Estaba allí, y mientras la zona central permanecía inmóvil, un borde se agitaba... Pero agitarse no era la palabra: ondeaba en rizos... (GUEBEL, 165)

Más tarde Roberto “pasó de ser una simple masa a tener los rasgos propios de una individuación” (167). Como en la metafísica demiurgia de “Las ruinas circulares”, Nina crea, por razones muy distintas, su fantasma: un hombre ideal –en todos los sentidos posibles, incluida la fórmula wildeana *an ideal husband*– o, como lo hubieran dicho en la novela de Aira, el hombre de verdad. Pero aquí, a diferencia de la novela de Aira, el hombre de verdad no es Julio sino Roberto, el fantasma. Y Roberto, que se convertirá en amante de Nina, puede ser capaz de sentir celos, con lo cual se desencadenará la tragedia final.

Tanto en Roberto como en los fantasmas de Aira y, hasta cierto punto, en la Jacinta Vélez de Bianco, la sexualidad juega un papel preponderante y los conecta, más o menos vagamente, con esa reflexión sobre el cuerpo siempre latente ante la manifestación del fantasma. Se establece así un circuito que comienza con el autómatas como manifestación crasa de la corporeidad des-almada²⁵, y que despierta tantos interrogantes como sensaciones ominosas, bien plasmadas por E.T.A. Hoffmann y Villiers de L'Isle Adam²⁶, y que culmina, para volver a empezar (como en la analogía fantasma/enano) en la representación del alma sin cuerpo. En este último caso, la evolución literaria del fantasma revela progresivos grados de abstracción que manifiestan finalmente al fantasma como una gran abstracción, esto es, como metonimia²⁷.

A lo largo del breve repaso realizado, observamos en el siglo XIX de nuestra literatura una mezcla todavía balbuceante de fantasmas importados –prestigiosos *per se* como todo lo europeo– con tradiciones orales locales; un progresivo adelanto todavía ligado a los hallazgos del género en el viejo continente, y por fin a partir de Bianco una separación más visible en donde los hipotextos se convierten, más que en el referente prestigioso, en un elemento que apela a la competencia textual del lector a través de un desafío que consiste en plantear economías dialógicas integradas como elementos significativos de la trama. Los flujos conceptuales del siglo XX, en asociaciones imposibles de compulsar, establecen vasos comunicantes tan variados como la oposición de una figura y su

25 Y en ese sentido todo comienza en el siglo XVIII con las llamativas y ominosas “máquinas” de Vaucanson (alabadas por Voltaire y tema de una entrada de la *Encyclopédie*), como por ejemplo su famoso flautista, que resultó chocante por la asociación habitual del aliento con el alma. Otro misterio fue el ajedrecista fabricado por Von Kempelen para la emperatriz Marie Thérèse, dada la imposibilidad de concebir una máquina pensante, ya que, como hemos visto, el alma era la causa eficiente de la inteligencia. Nos remitimos al citado estudio de Gaby Wood.

26 Tanto el fantasma como el autómatas se asocian con la literatura de terror. Basta pensar en las implicancias de *El Golem* de Meyrink, en los zombies o en todas las connotaciones negativas del robot en la ciencia ficción.

27 Esta evolución puede analogarse a los casi infinitos estados corporales que se suceden en la obra de la uruguayana Marosa di Giorgio, *Los papeles salvajes*, Montevideo, Arca, 1989 (t. I), 1991 (t. II).

opuesto (fantasma/autómata) o la oposición de una figura y su literalización (fantasma/fantasma), en virtud de ese proceso típico de la literatura del siglo XX que consiste en equilibrar y motivar miméticamente forma y contenido. El nivel de sobreentendido producto de ese caudal informativo mencionado, y aquí referido como metonimia, obliga a buscar la sutileza, el necesario ocultamiento estético, en una condensación de significados estrictamente ligada a su significante y al uso cotidiano que de él se hace. De ahí que se verifiquen estrategias novedosas para la verosimilización de un fenómeno anulado por el cientificismo, con lo cual queda probado que en arte los tópicos no necesariamente son desplazados por la realidad; valga como ejemplo la famosa frase de Mme du Deffand, a quien habiéndosele preguntado si creía en los fantasmas, contestó que no, pero que le daban miedo.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, CÉSAR. *Los fantasmas*. Bs. As.: GEL; 1990.
- BIANCO, JOSÉ. *Las ratas, seguido de Sombras suele vestir*. Barcelona: Anagrama; 1987.
- BLAVATSKY, H.P. *Studies in Occultism*. Pasadena: Theosophical University Press; 1987.
- BURKE, EDMUND. "Of the Passion Caused by the Sublime", en *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: P.F. Collier & Son Co., Harvard Classics; 1909-14.
- COLUCCIO, F. *Diccionario de creencias y supersticiones argentinas y americanas*, 2da. edición. Bs. As.: Corregidor; 1984.
- GORRITI, JUANA MANUELA. *Ficciones patrias*. Bs. As.: La biblioteca argentina; 2001.
- GUEBEL, DANIEL. *Nina*. Bs. As.: Emecé; 2000.
- HOLMBERG, EDUARDO L. *Cuentos fantásticos*. Bs. As.: Hachette; 1957.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. "Contribución a una teoría de los espectros" en *Dialéctica del Iluminismo*. Bs. As.: Sudamericana; 1969.
- KANT, I. "Analítica de lo Sublime" en *Crítica del juicio*. Bs. As.: Losada; 1961.
- LEFANU, J.S. *Best ghost stories of J. S. LeFanu*. Edited and with an Introduction by E. F. Bleiler. New York: Dover; 1964.
- LUGONES, LEOPOLDO. *Las fuerzas extrañas*. Bs. As.: Ediciones del 80; s.f.
- NEGRONI, MARÍA. *Museo Negro*. Bs. As.: Norma; 1999.
- PRAZ, MARIO. "Ensayo introductorio" en WALPOLE, H. *El castillo de Otranto*. Barcelona: Bruguera; 1982.
- QUIROGA, HORACIO. *Más allá*. Bs. As.: Losada; 1997 [1954].
- SCHOPENHAUER, A. *El ocultismo*, Bs.As.: CS ediciones; 1991.
- VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*. Paris: Gallimard; 1994.
- WILDE, OSCAR. *The complete illustrated stories, plays & poems*. London: Chancellor Press; 1986.

HOMBRES DE MAÍZ, UNA RAPSODIA AMERICANA

GRACIELA MATURO

Universidad Católica Argentina

*El pueblo ascendía hacia sus
montañas bajo banderas de plumas
azules de quetzal bailando el
Torotumbo.*

(Miguel Ángel Asturias, *Week end
en Guatemala*)

En la convicción de que toda obra literaria es ante todo un enunciado, y por lo tanto nos invita a aprehenderla como totalidad de sentido que conforma cierto descubrimiento y reflexión sobre la realidad, me he planteado el tema de la unidad estructural y significativa de *Hombre de maíz*, tema intrínsecamente ligado al de su particularismo genérico. En efecto, es ésta una peculiar novela que se aproxima al carácter rapsódico por su recreación poética de mitos, los que aparecen ligados por leyes de analogía y revitalizados por una conciencia interpretante que hace presente el vínculo del mito con la historia real.

Una obra de esta naturaleza se presenta al lector como suma compleja de figuras no unificadas por un único protagonista -como es propio de la épica y la novela tradicional- ni visiblemente vertebradas por nexos causales. Por el contrario, esas figuras pertenecen a un universo simbólico cuyas relaciones internas y referenciales deben ser restauradas, a mi juicio, por una lectura fenomenológica, y ampliadas en su significación por un tratamiento hermenéutico. El abordaje fenomenológico permite descubrir en la obra una suma de imágenes, núcleos simbólicos, breves historias entrelazadas entre sí o aparentemente inconexas, que van imponiendo constantes de trazado y una permanente convocación de sentido. Al primer paso de esa aproximación, que es a la vez un reconocimiento, le sigue una profundización en la esencialidad de las figuras, que descubre su calidad simbólica en doble acto de epifanía y otorgamiento de sentido. Una fase hermenéutica, relacionante, permitirá por fin relevar la familiaridad de los signos simbólicos con la tradición en que se completa su significación individual.

Ampliando esa etapa hacia el reconocimiento de tradiciones formales específicamente literarias, advertimos la inserción de la obra en una doble vertiente: novelística -y por lo tanto occidental, moderna, reinterpretativa- y rapsódica, es decir mitológica, continuadora en este caso de

relatos autóctonos de América —y de otras mitologías— a los que enlaza y reformula en una nueva versión. En función de ello me he permitido llamar a *Hombres de maíz* una rapsodia americana, sugiriendo su incorporación a un subgénero novelístico nuevo, que surge en América Latina a mediados del siglo XX como resultante de una estética del mito, y revitaliza tanto los mitos clásicos como los americanos, recobrando su potencialidad de echar luz sobre el acontecer histórico.

HÉROES Y SÍMBOLOS

Un personaje arquetípico, Gaspar Ilóm, aparece al comienzo del relato asumiendo un protagonismo fuerte, que luego será diversificado o diluido. Gaspar Ilóm, un guatemalteco popular, antiguo, moderno, intemporal, remite como todos los suyos al fundador de la comunidad: Hunahpú, cuya historia conoceremos después.

Asturias revela el fondo de los procesos históricos al poner en evidencia el sustrato mítico al que representan y realizan los miembros del clan. Esta verdad, mucho más difícil pero no imposible de verificar en la compleja sociedad moderna, cuyos modelos cristológico o satánico subyacen bajo formas diversas, se impone nítidamente en las sociedades tribales o tradicionales, e incluso en los márgenes populares de la sociedad contemporánea, que el autor ha explorado.

Para el pueblo guatemalteco, marcado por la impronta del mito maya, el ser hombre es ser como Hunahpú; ser Hunahpú; y esto es en definitiva el convertirse en hombre verdadero, *hombre de maíz*. Como en otros pueblos ocurre con distintos cereales o vegetales, el *maíz* o *milpa* es la sustancia primordial, venerada.

Una suma de personajes integran este mundo primario y a la vez pleno de sentido, que Asturias propone a nuestra lectura no con intención arqueológica o museológica sino participativa y actuante. Su relación personal con algunas de estas figuras se asienta con firmeza en valores de vida compartidos, analogías simbólicas y aplicaciones históricas que el corazón poético descubre. Se opera así aquella transculturación de que hablara Fernando Ortiz en los años 40, retomada por Angel Rama décadas más tarde, o aludida de otro modo por Octavio Paz al descubrir en el escritor al más audaz de los operadores simbólicos.

Una primera lectura permite reconocer a los héroes, en el doble sentido de personajes del relato y figuras de significación arquetípica. Me permitiré hacer una síntesis argumental de cada capítulo para determinar la funcionalidad de los personajes.

En el primer capítulo Gaspar Ilóm aparece configurado como un cacique maya. Es un personaje particular, estructurado con rasgos evidentemente simbólicos y representativos de toda su comunidad. Se presenta en actitud de levantarse, y ese gesto se carga de significación a medida que avanza nuestra lectura; se trata en efecto de un acto simbólico, referido a la actitud vindicatoria de un pueblo sumido en la opresión y la pasividad. Este capítulo, al que atribuyo un carácter sintético y germinal, constituye un todo cultural, valorativo, de carácter ético, religioso y político.

El segundo capítulo nos entrega la historia de Machojón, el muchacho que va a pedir la mano de su novia y es llevado al cielo. Con Machojón nace la guerra de los brujos, que tratan de vengar la traición de su padre, Tomás Machojón. Se presenta también el paso habitual en las culturas ancestrales, de lo natural a lo sobrenatural.

En el capítulo 3 aparece la figura del curandero, Venado de las Siete Rozas, quien es centro de una nueva trama que cuenta su venganza. El cuarto capítulo narra cómo el Coronel Chalo y sus hombres son quemados por los brujos.

Una nueva historia se inicia en el capítulo 5: la del ciego Goyo Yic, cantor de la tribu, que

clama por su mujer ausente, María Tecún. Asoma como núcleo simbólico el tema de la ceguera, cuya curación convierte a Goyo Yic en un hombre común. El capítulo 6, más complejo, reúne 3 historias: la de Nicho Aquino, que vuelve al rancho y al hallarlo abandonado, sabe que su mujer se ahogó; sólo le queda emborracharse en casa de Aleja Cuevas e Hilario Sacayón, cuyas historias se insertan. Finalmente asistimos al viaje de Nicho Aquino a Xibalbá, y su transformación en Correo-Coyote.

Esta primera lectura aproximativa nos permite ordenar los elementos narrativos del mundo mítico-novelesco, reconocer analogías entre personas y situaciones distintas, eslabonar lo disperso de esta suma de leyendas para intentar la propuesta de su unificación, y por lo tanto de su comprensión como totalidad.

La unidad, que surge a la lectura profunda e interpretativa, ha sido reforzada sabiamente por el escritor por una doble vía: por un lado, la convergencia simbólica en un mito unificante; por otro, los nexos específicamente literarios, estilísticos, formales y estructurales, que muestran la conciencia literaria de Asturias y su condición de rapsoda moderno, dotado de capacidad crítica y destreza técnica.

Los héroes se refractan de una u otra manera en los héroes primigenios; las figuras se enlazan en el núcleo mítico indígena recreado, el que a su vez viene a mostrarnos el plano primordial de todo mito; remitiendo oblicuamente a otros mitos de transmisión literaria. Así la cosmogonía y antropología presentadas por Asturias resultan fundantes, y aportan una concepción de lo histórico como realización mítica.

El fondo de la estructuración barroca no es la acumulación desordenada de elementos sino la ordenación orgánica y envolvente, el carácter creciente de los cristales que repiten en distintas escalas un cierto patrón formal, o lo diversifican. Asturias habita una atmósfera mítico-histórica, por asimilación de sus raíces culturales nativas y por reactivación de su cristianismo (ya que es éste el que acentúa lo histórico actual como cumplimiento del mito). Historia y mito se conjugan permanentemente: los héroes imitan a los dioses, constituyendo nuevos modelos para todos los hombres, mientras los dioses se encarnan en ellos, viven y actúan en la tierra.

Tal es la "conciencia mítica" que el crítico Angel Rama descubrió como punto máximo de la transculturación operada en y por la literatura. (Rama: 1982) Es lástima que el crítico mencionado -a quien malogró un lamentable accidente- no haya podido desarrollar plenamente cuanto contiene esa afirmación. Por nuestra parte postulábamos, desde nuestros primeros trabajos en el Centro de Estudios Latinoamericanos, la "conversión" del intelectual, abarcando tanto al escritor como al crítico en nuestro continente. (Maturó, 1972, 1976).

Será necesario profundizar en la estructura del mito, para reafirmar la continuidad maya-cristiana que hemos señalado.

Tal como lo muestran estudios de Petazzoni, van der Leew y Luis Cencillo, todo mito comporta un esquema de creación, ruptura y restauración que es inherente al pensamiento religioso y alcanza aplicación en distintos niveles. La creación del mundo tiene su continuidad en la creación del hombre; la lucha cósmica tiene su correspondencia en la lucha histórica.

Los personajes de *Hombres de maíz* se mueven entre distintos planos, conectando Cielo, Tierra e Infierno.

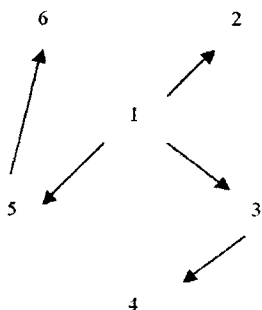
LA BÚSQUEDA DE LA ESTRUCTURA

Ahora que prosperan corrientes autodenominadas "post-estructuralistas", que parecen negar la legitimidad de una búsqueda estructural o de una intencionalidad unificadora de la obra literaria,

seguimos afirmando la unidad de composición de toda obra, aún abierta, como expresión de una unidad significativa. Para nosotros la estructura ha sido siempre y ante todo estructura simbólica, y por lo tanto hemos eludido la tentación puramente formalista. Descubrir una forma intencional es un acto de comprensión fenomenológica.

En el caso de esta obra de Miguel Ángel Asturias, publicada en 1949 en Buenos Aires, es bien conocida la interminable discusión crítica sobre su unidad.

Seis capítulos distribuyen la materia poético-narrativa recogida en el libro. Una atención a las líneas específicamente narrativas nos revela discontinuidades visibles entre distintos capítulos, y por lo tanto advertimos una construcción no centrada en la causalidad diegética o apenas apoyada en ella. Se dibujan líneas temáticas que enlazan los capítulos 1 y 2, como asimismo los capítulos 1, 3 y 4, o, por otra parte, los capítulos 1, 5 y 6. Esas relaciones tanto sintagmáticas como paradigmáticas, otorgan al primer capítulo el carácter de núcleo generador de diversos desarrollos. Podemos representar ese núcleo de la siguiente forma:



La lectura de las figuras simbólicas de cada capítulo nos permitirá asentar y desplegar este esquema previo, que se completará con el reconocimiento de fuertes nexos estructurantes de orden poético y rapsódico, antes que narrativo.

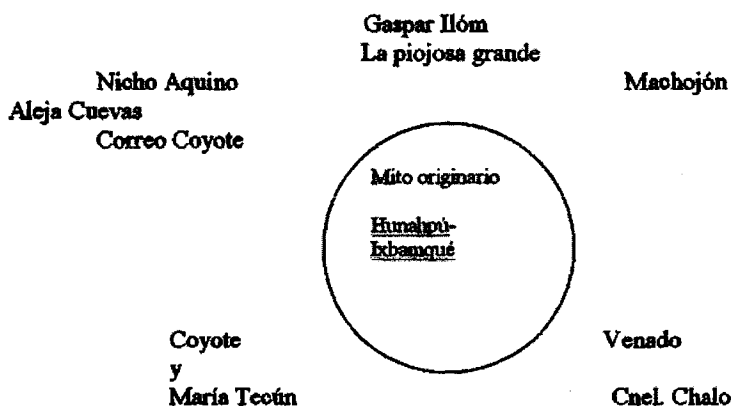
La estructura total, no lineal sino radial y concéntrica, se ajusta a las características de complejidad y unidad que son típicas del arte barroco. Ya lo había señalado Wölflin, en 1915, en su célebre estudio sobre el arte renacentista y el barroco — si bien debemos ser cautelosos al trasladar categorías pictóricas al texto literario. El autor afirmaba que al arte barroco, como visión religiosa, le importa más la unidad del conjunto que la elaboración individual de las partes; adquiere más peso la sintética concepción-de-mundo que la novedad del episodio aislado; en una aplicación literaria podríamos llegar a decir que sacrifica el individualismo de las historias a la totalidad poética.

Estamos en condiciones de formular un esquema estructural, postulando la relación de cada capítulo con los demás, y de todos ellos con un centro de convergencia: el mito antropológico y religioso que da sentido al pueblo maya.

Es una visión arquitectónica barroca la que hace posible y necesaria la estructuración concéntrica de esta obra de Asturias, que entrama sólidamente seis episodios, los que admiten una diversifica-

ción interna en relatos menores que se remiten unos a otros conformando un universo regido por la analogía. La estructuración barroca de *Hombres de maíz* corresponde íntimamente al sustrato simbólico, aunque conlleva la marca de una reelaboración y reinterpretación modernas.

Los episodios, netamente diferenciados salvo dos de ellos -1 y 2- que se continúan, son recorridos subterráneamente por la presencia del autor, encubierta o intencionadamente autoexpuesta. Ello sumado a las referencias históricas, confiere un toque novelístico a la obra de Miguel Angel Asturias, a la cual -acentuando su peculiaridad subgenérica- he dado el nombre de rapsodia.



ELEMENTOS FORMALES Y SEMÁNTICOS EN FUNCIÓN UNIFICANTE

La composición novelística barroca, de tendencia concéntrica y proliferada, amplifica los núcleos fundamentales en un orden recurrente que reitera el esquema mítico ya enunciado: orden, ruptura, restauración. Esta circularidad mítica preside en el orden barroco el despliegue de todos los elementos, y a la vez los conecta por analogía, paralelismo o violenta antítesis, a través de procedimientos que son típicos del lenguaje poético. En suma, la novela abandona el orden sintagmático, lineal, y pasa a ser poemática o rapsódica en su estructura, rechazando las modalidades realistas así como la linealidad fluyente de la novela-río. Ello hace que el ciclo barroco americano del siglo XX remita con mayor fuerza a la épica y a Cervantes que al ciclo costumbrista-naturalista del siglo XIX.

Son factores unificantes las analogías formales y semánticas de los personajes, modelados sobre un arquetipo común:

SOL-HUNAHPU

Gaspar Ilióm

Goyo Yic

Nicho Aquino

LUNA-IXBALAMQUE

La Piojosa Grande

María Tecún

Esposa

De igual modo se reiteran algunas historias conformando secuencias paralelas en distintos niveles, al modo sinfónico, con reiteración de motivos, imágenes, formas expresivas, etc. Así pues Gaspar Ilóm, siguiendo el modelo Sol-Hunahpú sale en busca de la Piojosa Grande; el Ciego Goyo busca a María Tecún; Nicho Aquino busca a su mujer.

Asimismo los personajes sufren transformaciones o modificaciones: Gaspar Ilóm desaparece; Machojón se hace luz; María Tecún se hace piedra, se confunde con la lluvia. Calistro desemboca en la locura; Nicho en la borrachera, Goyo Yic en el delirio creador.

La tendencia analógica, la ley de la repetición y el paralelismo, han sido estudiados en el lenguaje poético. No siempre se reconoce, sin embargo, su arraigo en el universo mítico, que comporta una actitud espiritual ligada a la armonía del universo y la correspondencia de planos distintos. Baudelaire, lector de Swedenborg, redescubrió ese mundo de correspondencias para la poesía moderna, fundando la escuela simbolista. La duplicación, la repetición, la armonía, las variaciones musicales, son las leyes que rigen en la expresión poética el uso del verso o consonancia métrica, la rima o consonancia vocálica, el ritmo, etc.

De modo análogo la rapsodia, subgénero poético reintroducido en la novelística americana a partir de los años 50 -por poner un hito temporal aproximado- exhibe motivos que se duplican o reiteran con variantes, otros que constituyen verdaderos leit-motive, y todo tipo de juegos musicales, procedimientos que se hacen reconocibles en las obras de Carpentier, Asturias, Lezama y Marechal. Este último, en forma expresa, dio a los capítulos de su última novela, *Megafón o la guerra* (1970) el título de rapsodias.

Estas modalidades no se reducen, desde luego, al plano formal: conllevan cierto cambio espiritual hacia una filosofía cósmica y religiosa. El novelista ha cerrado el momento de la ruptura moderna y completa el ciclo cultural al protagonizar la vuelta al origen, la *Kehre*, teorizada por Martín Heidegger.

CONCEPCIÓN MÍTICA DEL TIEMPO

La dimensión histórica de *Hombres de maíz*, indicada en muchos momentos como referencia a un pueblo diezmado y sometido por potencias extranjeras, se halla pues enmarcada en el ciclo cósmico, como corresponde a una recreación mitopoiética.

Podríamos reconocer en la obra dos niveles: el de los sucesos históricos, como el de las 7 rozas, que queda también de alguna manera mitificado, y el de los ciclos míticos como el de las 4 Edades o Soles, con un Quinto Sol que es a la vez un recomienzo, la nueva Creación. En su obra *Tres de cuatro soles* el escritor guatemalteco ha vuelto sobre el tema.

La concepción de las 4 Edades es muy antigua, y aparece en la cultura griega expuesta por Hesíodo en su *Cosmogonía*. De la fuente hesiódica tomaron muchos otros poetas la noción descendente de los tiempos, ligada a la antigua tradición indoeuropea, que concibe la sucesión de las Edades de Oro, Plata, Bronce y Hierro. (Orta Nadal: 1960) La cultura azteca alberga una concepción muy similar al presentar una sucesión de edades que son destruidas por distintas formas de castigo divino. La Edad Blanca, regida por un Sol de Agua, es destruida por un diluvio. La Edad Amarilla, regida por un Sol de Aire, es abatida por un huracán. La Edad Roja, regida por un Sol de Fuego, es destruida por el fuego. Finalmente la Edad Negra, regida por un Sol de Sangre, viene a ser destruida por el hambre. (Girard, 1972)

En la tradición maya-quiché, transmitida por el *Popol Vuh* o *Libro del Consejo* -obra a la que Asturias ha dedicado esfuerzos de traducción e interpretación en los inicios de su carrera literaria-

hallamos una variante: tres creaciones del mundo fracasan, y sus hombres son destruidos por el castigo divino. La cuarta es la creación de la humanidad de verdad. La primera Creación es de bestias y pájaros, carentes de habla. La segunda es de criaturas de barro, carentes de pensamiento. La tercera Creación comprende muñecos de madera, carentes de corazón y de sangre. La cuarta Creación es la de los *hombres de maíz*, que poseen alma, corazón, lenguaje, pensamiento. Bajo la forma narrativa, que lo sitúa en el pasado, el mito propone siempre una concepción ideal del hombre, es decir una pauta constructiva para el futuro. El novelista lo interpreta de este modo.

Por su parte el *Chilam Balam de Chumayel*, obra gestada en los tiempos de la colonización, nos transmite otra versión de las Edades, entrelazada entre la concepción antigua y el cristianismo. Para esta tradición mixta, las cuatro edades se rescatan en una quinta, cuyo regente es Jesucristo. En la Primera Edad, Blanca, fue creada la Tierra desde el Cielo. Sus regentes fueron los 13 dioses; y los hombres, carentes de entendimiento, fueron destruidos por el Diluvio. En la Segunda Edad, Amarilla, los 4 Bacab sostuvieron el Cielo. El Regente Verde vino a fecundar a la tierra, regida por 9 dioses. La humanidad en esta era fue destruida por el Fuego. La Tercera Edad, Roja, se caracteriza por la llegada de los invasores y es destruida por la carestía. La Cuarta Edad, Negra, es la edad de las Flores. Cunde el mal, y su castigo es la ceguera. Finalmente adviene la Quinta Edad, cuyo regente es Jesucristo. Trae el diluvio final, seguido por la venida de Jesús.

El orden descendente de la Antigüedad es compensado por el orden ascendente que preside el cristianismo. También el orden bíblico es descendente, pues va del Paraíso a los Patriarcas, la Torre de Babel, la confusión de las lenguas. Ese descenso o catábasis es completado y renovado por la venida del Mesías, que el cristianismo acepta y da por cumplida. Más aún, la promesa de la Segunda Venida, anunciada en las letras americanas desde los tiempos coloniales -por ejemplo en los escritos proféticos del Padre Lacunza- ha de poner fin a la destrucción inherente a los últimos tiempos.

Asturias, con un grupo de novelistas que le son afines en este giro poético-profético, es un anunciador de esa nueva etapa, entrevista como cumplimiento de las profecías mayas o bien -puede inferirse de sus escritos- como Parusía.

VIAJE A LOS INFIERNOS Y SALVACIÓN POR LA CRUZ.

El ciclo de la vida personal, en la obra que estamos analizando, se inscribe también, a su turno, en el devenir histórico y en el ciclo cósmico. Para la mentalidad mítica, subsistente en el cristianismo aunque recreada dentro de una orientación querigmática, la vida del hombre es también un ciclo completo que reitera los tiempos de la creación, la caída y la restauración. El ciclo del Sol, universalmente aceptado como modelo cósmico, enmarca al ciclo del Maíz, que desciende a la sombra de la tierra para germinar, y proporciona asimismo un pattern a la vida humana. El Sol "desciende" al Inframundo siguiendo a la Luna. El mito solar compara al hombre con el cosmos e insta una explicación etiológica para el cereal que es alimento básico, el maíz, mostrando en los distintos planos la fecundidad de la sombra, la oscuridad, la germinación. (Cencillo, 1970)

Puede observarse la similitud del esquema Osiris-Isis con Hunahpú-Ixbalanqué. Se trata de un mito cósmico (El liade) que se impone como modelo de la siembra, originando un mito etiológico. El grano de maíz en América, como el grano de trigo para los egipcios, debe cumplir un ciclo que sirve de modelo al comportamiento humano, última finalidad de todo mito: al desprenderse de su tronco, debe ser ritualmente enterrado, y germinar, buscar la luz.

Nos interesa profundizar en las implicancias iniciáticas de este mito universal. Para antiguas

tradiciones el "iniciado" debe descender al Infierno, atravesar pruebas de purgación, soledad, mortificación, y resurgir colmado de sabiduría (transformación) para actuar en consecuencia sobre su comunidad (reinado). Un muy antiguo ejemplo es el poema babilonio de Gilgamesh, redescubierto en tablillas de arcilla a comienzos del siglo XX. En unos y otros casos el héroe debe atravesar la peripecia más riesgosa, descrita por Joseph Campbell como "cruce del umbral".

zona física

País de los Muertos

La iniciación, presentada o aludida de diversos modos en toda la obra de Miguel Angel Asturias, aparece claramente en *Hombre de Maíz*, abordada a través de una recreación del mito de Xibalbá. También en su libro *Mulata de Tal*, Asturias nos ofrece la aventura metafísica como experiencia máxima vivida por el hombre

Casi es ocioso recordar la riqueza del mito del *descenso ad inferos* en muy distintas tradiciones. Se trata del cambio de nivel cósmico y espiritual, el Viaje al Más Allá o País de los Muertos, aventura riesgosa y transformadora.

En la mitología egipcia es donde el tema adquiere máxima importancia, centrando diversos aspectos de la cultura. Se relaciona el descenso del Sol en la noche con el viaje del alma al País de los Muertos. El mitologema es amplio en Grecia donde se ofrecen distintas variantes que entrecruzan los mitos de regeneración de la naturaleza con el progreso del alma: Dionisos y Orfeo representan estructuralmente procesos análogos efectuados en distintos niveles de realidad.

El mito de Orfeo es el que ha nutrido en Occidente una más fecunda tradición literaria. Se lo encuentra en distintas versiones griegas y helenísticas antes de resurgir en las *Geórgicas* de Virgilio, fuente inagotable de los medievales (*Geórgica* IV) así como en Ovidio (*Metamorfosis* X), y ser redescubierto por los renacentistas. A partir de los ejemplos griegos y latinos surge una rica descendencia que abarca a Séneca, Góngora, Jáuregui, Rilke (Luis Gil: 1975) a los que se agregan autores hispanoamericanos: Sor Juana, Juan Rulfo, Marechal, Julio Cortázar, Alfonso Sola González, Rosamel del Valle, José Lezama Lima, Lermo Balbi.

Pero los autores hispanoamericanos no se han nutrido únicamente de esa ilustre y refinada vertiente occidental. Por un fuerte proceso de interiorización y conciencia cultural, ciertos autores —especialmente los pertenecientes a países de fuerte composición indígena o afroamericana— redescubrieron la universalidad del mito a partir de su propio contexto cultural, frecuentando la oralidad y los testimonios escritos de su propio pueblo. De este modo han contribuido a recomponer una tradición mixta, específicamente americana, que es indígena, hispánica, africana, mestiza, sincrética, dinamizada por un espíritu poético que reinterpreta y religa las cifras simbólicas.

Las culturas americanas llevan en su seno el tema de la iniciación, que se manifiesta a menudo como *viaje al Infierno*. En la tradición azteca es el héroe cultural Quetzacóatl quien protagoniza la peligrosa aventura, tomando en ella un nuevo nombre, como lo consigna la estudiosa Laurette Sejournée. En la mitología maya es la diosa Ixquic la que señala —como las diosas psicopompas egipcias— el rumbo de Xibalbá o Infierno que ha de frecuentar el iniciado. También protagonizan ese viaje los héroes culturales: Hunahpú e Ixbalamqué.

Se trata siempre de un mito que acompaña un rito misterioso: la iniciación o cambio de estado.

Mircea Eliade ha estudiado los misterios de Mitra y Eleusis que muestran cierta contextura precristiana, como lo señalara Alfred Loisy en tesis no admitida en su tiempo. Estos misterios han perdurado en el hermetismo, la alquimia y otros códigos, recreados por los poetas y conservados en diversas formas en la cultura popular.

En la tradición incaica son los *amautas*, hombres de sabiduría que han accedido a un nuevo estado, los encargados de mantener y reinterpretar los misterios. Según el *Popol Vuh* los postulantes a la iniciación debían cruzar dos ríos, uno de barro y otro de sangre, antes de hallar el lugar en que se abren los cuatro caminos que señalan la horizontalidad de la cruz, símbolo de la tierra, con sus colores: negro, blanco, rojo y azul, desde el centro cuyo propio color es el amarillo. Esos caminos se unen en un centro de confluencia y a la vez de dispersión, tal como la cruz cristiana estudiada en su simbolismo por Guénon. Muchos son los aspectos que muestran palpablemente, como lo ha demostrado Luis Cencillo, la analogía de tradiciones diversas, que acaso no han tenido contacto histórico en su desarrollo. Tal por ejemplo el número 5, cifra mística, que adquiere el valor de la “quintaesencia” alquímica y cabalística. Estas semejanzas darían razón a las especulaciones de Carl Gustav Jung sobre la raíz arquetípica de los mitos.

Prosiguiendo con el *Popol Vuh*, se produce en la quinta prueba el contacto del iniciado con los sacerdotes del Consejo. Los postulantes son sometidos a varias exigencias o pruebas: la cueva negra, la cueva de los pedernales (donde deben cuidar que el fuego no se extinga), la cueva de las lanzas, la cueva del frío, la cueva del Tigre, la Casa del Fuego y la Casa de los Vampiros. Triunfante de ellas el iniciado alcanza el más alto nivel en cuanto hombre. (René Girard: 1972)

Fernando Ortiz, por su parte, señala la relación de las iniciaciones con la serpiente, los cultos ofídicos, las representaciones sigmoidales, la espiral. Este panorama abre un cuadro simbólico altamente interesante, que vemos fructificar en el campo literario americano. La Serpiente-Gucumatz, es el Engendrador, hombre capaz de generar su doble místico, y por lo tanto de dominar el vuelo. La Serpiente da origen al Pájaro, cambiando el esquema repetitivo de Ouroboros, en cuanto naturaleza que sigue la ley de la necesidad, por el esquema transformador: la Serpiente Emplumada, de signo espiritual y místico. Este mito incita, sin duda, a una reinterpretación cristiana que ha sido recogida por los poetas. Despojado el mito de su formulación metafórica, puede ser referido al hombre en su constitución óptica y su devenir hacia la plenitud.

El aspecto religioso de esta novela ha sido estudiado por Antonio Blanch (1998) quien a mi juicio divide excesivamente, y casi de modo irreconciliable, lo que llama *factor mítico*, a saber el mito maya, y el *factor cristiano*, como componentes de muy diversa índole. El aludido trabajo califica de supersticiosas las creencias manifiestas en *Hombre de maíz* sobre la circulación de los espíritus en los caminos del monte, o expresiones como “*castigo de Dios*” aplicadas por el pueblo a la familia Zacatón por haber envenenado al cacique, perteneciente a la tribu maya. Para el autor parecería incomprensible que el nombre de Dios o su castigo sean invocados fuera de la grey cristiana, ya que estas expresiones son llamadas “*deformaciones religiosas*” (p.403 art. cit.). Al lado de estos ejemplos se citan otros de fe cristiana “*verdadera*”, como serían los modos de santiguarse de la Vaca Manuela, o la fe en el purgatorio de los indios. El autor subraya la presencia de la fe cristiana en la segunda y tercera fase de la novela. Aquí es donde Goyo Yic “*en proceso de adaptación, nunca lograda del todo... usa expresiones de cuño católico y participa en ceremonias de la nueva religión*”. La identificación mayor desde el punto de vista cultural parece advenir según el autor del culto a la cruz.

Por mi parte, y siguiendo a maestros como Fernando Ortiz, Mircea Eliade y Gilbert Durand, intento postular a todo mito como expresión de lo sacro. Luis Cencillo y Paul Ricoeur han

abierto vías hacia una hermenéutica global, que admite el aporte religioso de todos los mitos de la tierra, a los cuales conjuga y reinterpreta el cristianismo en su vocación ecuménica. Todos los mitos contienen, según el Documento de Puebla, *gérmenes del Verbo*. Cabe pues revisar algunas estimaciones que abarcan superficialmente el sincretismo popular, auténtico crisol en que se fusionan culturas diversas sobre un común denominador místico, metafísico y simbólico. En ese crisol se han formado Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias, en dirección integradora e intracultural, tal como lo venimos señalando en otros trabajos (Graciela Maturo, 1983).

La coincidencia de la fiesta indígena de invocación de las lluvias con la fiesta de la cruz no debe ser tomada como simple coincidencia de indígenas y clérigos. Halla sus raíces simbólicas en planos más profundos, que surgen del estudio del Dr. Adán Quiroga, *La cruz en América*, publicado a comienzos de la pasada centuria, que tuvimos el honor de reeditar hace algunos años.

La fiesta presidida por el Cristo se convierte en auténtica fiesta de sincretismo cultural, que pone en acto la catolicidad. La cruz es símbolo universal que reúne distintas significaciones (René Guénon: 1957) y en tanto cruce, unión de lo dispar, se convierte en símbolo del encuentro de pueblos.

La cultura popular americana venera a Cristo como víctima sufriente del madero, pero también lo consagra rey de las cosechas, las frutas, los animales del monte, las ofrendas. La cruz aparece pues, en ésta como en otras novelas del segundo ciclo novelístico del siglo, como centro de una simbólica cristiana que expresa el dolor y la esperanza vividos por los pueblos de América Latina.

EL AUTOR BARROCO EN SU CREACIÓN

La ordenación convergente, el relacionamiento de elementos disímiles en un centro unificador implícito o explícito, corresponden a la visión del barroco, "intrarrealista", cuyo centro se ubica en Dios, sin ignorar la actividad interpretante del hombre. Mito y razón, centro de sentido y centro interpretante, son núcleos de la visión teándrica, que amplifica y torna consciente el mito, sin repetir el mundo mítico primitivo ni caer en el humanismo antrópico horizontal. La dimensión consciente y autorreferencial no aparece en la cultura teocéntrica, lo cual nos lleva a disentir de críticos que atribuyen al indígena una visión barroca.

El creador barroco se mueve en la interrelación fecunda e iluminadora del núcleo mítico y su reinterpretación por una conciencia lúcida, que se sabe a sí misma. De ello surge, en consecuencia, la inclusión del artista barroco en su propia obra, tal como lo practicara Velázquez en su célebre cuadro *Las Meninas*. Con Dante emerge tal vez la personalización moderna del relato, pero se hace visible en Cervantes el gesto barroco de la ficcionalización autoral, que implica la sustitución de la mera confesionalidad por una mirada autorrefleja. Como lo diría Miguel M. Bajúñ, la *empatía* debe ser completada por la *extraposición*. El pintor ingresa en su propio cuadro, nos muestra su taller, abre grietas en la inmanencia ficcional para decirnos que es de sí y de nosotros de quienes habla, y que el mundo artístico sólo es una metáfora del mundo real, el mundo.

La ficcionalización del autor en *Hombres de maíz* es sutil y tiende a lo arquetípico. Es la figura del Poeta-Orfeo la que, enlazando iniciación y creación, apunta indirectamente hacia el escritor, conteniendo su propia y profunda justificación. Se crea pues la serie novelística y mítica:



En cada uno de estos personajes, en diversa escala, queda configurado el Cantor, el Poeta, el Escritor, representado por la figura de *Cuero de Oro* en *Leyendas de Guatemala*. El narrador tradicional, rapsoda, entabla una particularísima relación con el narrador moderno, crítico, hermeneuta, que lee e interpreta las tradiciones. Ambos quedan ligados por una actitud de respeto a lo sagrado, una postura filosófica y religiosa que es la del Poeta-shamán, hombre de sabiduría.

Vuelto al lugar natal, *Cuero de Oro*, es decir el primer Asturias, asume la misión de narrar los mitos de los suyos. Al reencontrar a la pareja de ancianos, los sabios o memoria de la tribu, recibe de ellos la iniciación. Su vida será un compromiso, volverá a pronunciar las palabras de la tradición, recreando en sus obras los núcleos míticos e insertando pasajes enteros de los cantos sagrados. Tanto los toma del *Popol Vuh*, estudiado y traducido con devoción, como de la tradición oral, incesantemente recogida. En *Leyendas de Guatemala*, el narrador, iniciado por su vuelta a las ciudades de los antepasados, es ungido como *Cuculcán*. Es el *Maestro Almendro, árbol que anda*: el que viaja a Xibalbá. También en *El espejo de Lida Sal* aparece un personaje, *Quincajú*, "desaparecedor", que pasa de Embalsamador a contador de historias. En la *Leyenda de las tablillas que cantan* tenemos a Utuquel, que cumple idéntica función. En la *Leyenda de la máscara de cristal* se trata de un escultor.

En el Prólogo a *Poesía precolombina*, Asturias recuerda la unidad de las artes, evidente para la tradición religiosa y recobrada por los artistas modernos. Desde el romanticismo a la vanguardia, el arte es rito; los artistas forman una comunidad. La *Casa del Centro* reúne en unidad mística y espiritual a la poesía, el canto, la danza, la pintura.

En *Hombres de maíz*, Asturias se ha reflejado en distintos personajes pero especialmente en dos: Goyo Yic—ciego se relaciona íntimamente con Nicho Aquino—mensajero, correo. Cabe reparar en que Nicho es el apócope de Dionisio. Nicho, como *Cuero de Oro*, como el *Maestro Almendro Cuculcán*, también viaja a Xibalbá para convertirse en iniciado. Es Orfeo—Coyote. Es Dionisos. Es Asturias.

La historia de Goyo Yic relaciona el tema del poeta con un atributo simbólico que lo ha acompañado secularmente: la ceguera. Tengamos presente que desde antiguo la condición de la ceguera apunta siempre, por negación y sobrepasamiento de la visión ocular, a la visión metafísica o *videncia* que el poeta es capaz de adquirir a través de una iniciación. La "curación" de la ceguera convierte a Goyo Yic en un hombre común, lo adapta a la sociedad.

El poeta, Tiresias, Polifemo con un ojo en la frente, ve las realidades invisibles a otros; sólo el ciego o el enamorado puede ver la flor del amante. También Edipo, al comprender *-ver-* se arranca los ojos de la carne en figura que puede ser leída de varias maneras.

Curado de su ceguera, o al salir de ella con una herencia positiva, Goyo Yic vuelve al pueblo criollo de Santa Cruz de las Cruces, y recorre las calles pidiendo limosna "*por el amor de Dios... por la Madre de Dios, por los Santos Apóstoles, Santos Confesores, Santos Mártires...*" En la fiesta popular de la Cruz de Mayo, este personaje se halla con los ojos vaciados y convertidos en ojos de *tacuatxín*, metáfora que debe ser librada de su significación literal de carencia y llevada al nivel de la riqueza óptica a la que apunta. Los ojos de la carne han dado lugar a los ojos del fuego, del espíritu.

Benito Ramos es vidente, y constituye otra modulación del poeta, así como Hilario Sacayún,

quien es presentado por Aleja Cuevas. Podríamos seguir acumulando ejemplos sobre la configuración del poeta y del artista en la obra de Miguel Ángel Asturias. Siempre pervive la idea central del autor: el artista es un iniciado, el restaurador del sentido del mundo.

CONCLUSIÓN

El poeta no inventa, o al inventar descubre. Recuerda, "*roba cosas sabidas y olvidadas*", revela grandes secretos de la vida y la muerte, como lo ha recordado el poeta y filósofo Héctor A. Murena. Análoga concepción de la poesía preside las creaciones de los mayores escritores hispanoamericanos del siglo XX, quienes escriben *novelas del poeta* y se sitúan de diversos modos en su propia creación: *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Paradiso*....

Asturias nos introduce de lleno en el tema de la sabiduría poética, que relaciona videncia y palabra. La palabra recobra su valor de nexos con el mundo divino, eludiendo su función meramente instrumental cotidiana, esa condición de signo convencional y arbitrario entre una imagen acústica y un concepto, acuñada por la ciencia lingüística.

El valor sagrado de la palabra, presente en la creación poética genuina, puede ser descubierto en las religiones arcaicas o evolucionadas del planeta, desde las mitologías guaraní o maya hasta el Evangelio de San Juan. La palabra, como la narración mítica lo transmite, es el instrumento por el cual ha sido creado el Cosmos, y el Hombre. Dios, que ha creado el mundo por la palabra, se manifiesta por ella a los hombres, y les da la palabra para que los hombres pueden volver a él. Más aún, el lenguaje mismo es Dios, Logos, Verbo, Espíritu Santo.

Martin Heidegger ha dicho que el poeta funda la realidad de verdad a través de la palabra, al llevar los objetos cotidianos hacia su origen metafísico. *Sólo en el ámbito de la metafísica se hace comprensible la metáfora*. Asturias viene a revitalizar esa sapiencia que el filósofo había encontrado en los grandes poetas del romanticismo alemán. Es éste, también, el ámbito propio del mito, que hace comprensible el paso de lo individual histórico a lo esencial mítico y colectivo. Mito, palabra, historia, quedan enlazados en ese nucleamiento originario que el filósofo Jacques Derrida daba por concluido hace unas décadas, acaso respondiendo a la descripción de ciertos entornos intelectuales. Son precisamente los poetas, los artistas, quienes mantienen vivo el logos de su cultura, enriqueciéndolo en el tiempo.

Miguel Ángel Asturias ha podido alcanzar la esfera del logos a través de una internalización fenomenológica que reclama de sus lectores una actitud similar, y no meramente una actitud analítica demitificante. La lectura fenomenológica permite aventurar la ligazón filosófica y autobiográfica de los episodios míticos de Asturias, y restablecer la relación del mito con el tiempo histórico presente para autor y lector. Por qué no pensar entonces en la conversión del escritor Asturias, así como en la de Alejo Carpentier. Octavio Paz, Carlos Fuentes y otros autores hispanoamericanos, formados en el marco de su cultura propia, sincrética, cristiana, y rozados por diversas etapas de la *intelligentsia* europea. Ellos, finalmente, han calado hondo en sí mismos y en el nudo simbólico de su propia comunidad. Se han convertido en "*hombres nuevos*" y por serlo han podido comprender el mensaje de las culturas y profundizar en una integración auténticamente universal.

Escuchemos esta plegaria, carente de un expreso sujeto enunciante, que el narrador incluye en su texto: "*Santa Cruz de las Cruces, casada en artículo de muerte con Jesús, tu fiesta es el riesgo del hombre que se arranca de la mala vida y se abraza contigo cuerpo a cuerpo, no sabiendo si te abraza o te lucha, para quedar después solo, mudada o sombrero de esqueleto, para susto de las palomas maiceras*" (p. 103)

La convergencia del mundo natural con el simbolismo religioso no es sólo el fruto del

acercamiento del indígena al cristianismo: recordemos que es la vía seguida por el mundo cristiano latino, hispánico. Es la vía de San Francisco de Asís, cantor de las criaturas, y también la de Dante, Petrarca y San Juan de Cruz, por hablar de figuras egregias. Es la actitud de los pueblos católicos frente al puritanismo refractario a la simbolización y al rito. La fusión hispano-indígena reaviva y afirma esta tendencia en nueva etapa.

Quiero recordar, finalmente, que el cristianismo *no es* una cultura: atraviesa y fecunda a las distintas culturas de la tierra, como lo hizo con la cultura hispánica en un largo tramo de su historia. El Documento de Puebla no nos habla de una cultura cristiana transmitida a América sino del Evangelio como mensaje de inculturación, dirigido a todos los pueblos.

He señalado pues la incorporación participativa del mito en la obra de Asturias, a través de la poesis creadora. Tal incorporación vivencial convierte a la épica en novela, en novedad —aún el nombre de la novela arraiga en la nueva del Evangelio (G. Maturo, 1983, b) Desde su conversión, que no otra cosa es el acceso a la *conciencia mítica* reconocido por Ángel Rama, le es posible al escritor revivir la esencia religiosa de mitos aparentemente lejanos o desvaídos en su entorno, recuperando mitos que han sido absorbidos por la cultura popular y descubriendo, intuitivamente, su continuidad y plenificación en el cristianismo.

La Cristiandad americana viene a conjugar símbolos telúricos y uránicos, ampliando a nuevos pueblos el proceso integrador ya cumplido hace siglos en Europa. El humanismo español, tendiente a la creación de la república universal, se encuentra en la palabra del escritor guatemalteco con la simbólica maya, proveniente de uno de los pueblos más espirituales de la América aborígen. Se ha afirmado que se trata de una cultura materialista (Nouhaud, 1977), afirmación inadmisible para todo aquel que conozca las culturas autóctonas americanas. Para el hombre maya el destino del hombre es hacerse luz, transformarse en luminaria. Lo expresa en este libro la metáfora del joven Machojón subiendo al cielo, como los 400 muchachos del *Popol Vuh* o como el propio Unapuh, héroe cultural maya.

El descenso a los infiernos es la experiencia peligrosa que Nicho Aquino debe afrontar: el ingreso a Xibalbá, zona de riesgo y crucifixión. De Xibalbá marcha a la cumbre de María Tecún, completando así el periplo de su conversión.

La experiencia iniciática, centro de esa obra poética magistral titulada *Tres de cuatro soles*, es asimismo la *nekya* o viaje a los infiernos desplegada como camino de la Serpiente en *Los ojos de los enterrados*. Este es el centro de la filosofía de Asturias, y asimismo el núcleo de su expresión artística. De ahí la convergencia del héroe iniciático Hunahpú, prefiguración crística, con el héroe arquetípico de los poetas, Orfeo, que también afrontó el infierno para rescatar a Eurídice.

La poesis rapsódica y novelística de Asturias imbrica distintos elementos en un trabajo de recreación y comprensión, que es a la vez un documento de la identidad americana. Tanto en el mito maya-quiché como en el mito griego transmitido por la cultura hispánica, aparece la iniciación espiritual como camino del hombre, y el arte ligado a la iniciación. Para el humanismo occidental bastaría mencionar los nombres eminentes de Homero, Virgilio, Dante, Luis de León, grandes iniciados que plasmaron la sabiduría mítica en obras imperecederas. Continuadores de ese humanismo místico y filosófico son en América el Inca, Balbuena, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis de Tejada, en rasgo cultural que retoman, a partir de Darío, los grandes creadores barrocos de la última centuria.

Siguiendo la proyección universalizante de sus maestros, nuestros mayores escritores han

buceado en las tradiciones autóctonas, ampliando el caudal simbólico recibido de sus maestros europeos. Es el caso de Asturias: latinista, traductor de Horacio, formado en las letras clásicas y en el Siglo de Oro español, el autor centroamericano se vuelve al mito maya-quiché en acto de homenaje a su tierra, y en ejercicio de una hermenéutica unificante. La cultura maya, fuente y maestra, ha sido para él un camino a su reconversión cristiana. .

Los héroes míticos que triunfan sobre el mal y alcanzan la salvación, como Orfeo, fueron interpretados por los autores renacentistas como preanuncios de Cristo. De análoga manera, los escritores americanos reconocen en Inti, Hunahpú o Xólotl al héroe salvador que los remite a la simbólica cristiana. Cristo es en definitiva el nuevo hombre, el *hombre de maíz*, el que recoge e historifica la aventura de todo héroe.

La obra de Asturias no es una elegía nostálgica hacia un pasado que fue, sino una rapsodia dirigida al presente y al futuro. Su palabra, dirigida hacia sus contemporáneos, sigue convocando a quienes, en los umbrales del siglo XXI, intentamos vislumbrar un hombre moral, curado del mal y la perversión, capaz de construir un horizonte digno.

BIBLIOGRAFÍA

ASTURIAS, MIGUEL ANGEL: *Leyendas de Guatemala*, Madrid, 1930.

—. *Hombres de maíz*, Losada, Buenos Aires, 1949

—. *Poesía precolombina*, Selección, introducción y notas de M.A.A., Fabril, Buenos Aires, 1960.

—. *Tres de cuatro soles*, Prólogo de Marcel Bauaillon, Introducción de Norita Nouhaud, FCE, Fundación Klienckseck. Paris, 1977.

AZCUY, EDUARDO: *Arquetipos y símbolos celestes*, F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1976.

—. *Asedios a la otra realidad*, Kier, Buenos Aires, 1999.

BAJTÍN, MIGUEL M.: *Estética de la creación verbal*. Recop. y trad. de Tatiana Bubnova. Siglo XXI, México, 1989.

BLANCH, ANTONIO: "El factor religioso en la novela indigenista *Hombres de maíz*", *Miscelánea Comillas*, 46 (1998).

BOTELHO GONSALVEZ, R., SANCHEZ, LUIS ALBERTO: "Polémica entre Botelho Gonsalvez R. y Sanchez Luis Alberto", en revista *Cuadernos de París*, N° 89-92 (1964-65)

BELLINI, GIUSEPPE: *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, Losada, Buenos Aires, 1969.

BERTINO CLEDY, M.: "Miguel Angel Asturias y el simbolismo mítico de *Hombre de Maíz*", en revista *Universidad*.

CENCILLO, LUIS: *Mito, semántica y realidad*. BAC, Madrid, 1970.

CIPOLLETTI, M. S., LANGDON, E. J. (COORD.): *La muerte y el más allá en las culturas indígenas latinoamericanas*, Abya-yala, Quito, 1992.

CODDOU PEBLEES, MARCELO: "Notas sobre un proceso: de la novela del superregionalismo a la novela actual en Hispanoamérica" en *La Naturaleza y el hombre en la novela Hispanoamericana*, Antofagasta, Chile, Universidad del Norte, 1969.: "El americanismo esencial de Miguel Angel Asturias", en *Atenea*, N° 418, oct-dic. 1967, pp. 123- 134.

- CROATTO, J. SEVERINO Y OTROS: *Mito y hermenéutica*, Publicaciones del Escudo, Buenos Aires, 1973.
- DÍEZ DEL CORRAL, LUIS: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1974.
- DORFLES, GILLO: *Estética del mito*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1967.
- DURAND, GILBERT: *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- ELIADE, MIRCEA: "Historia y simbolismo", en *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1955.
- GARZA, MERCEDES DE LA: *La conciencia histórica de los antiguos mayas*, Centro de Estudios Mayas, UNAM, México, 1975.
- GIL, LUIS: *Transmisión mítica*. Planeta, Barcelona, 1975.
- GIRARD, RAFAEL: *Esoterismo en el Popol-Vuh*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1972.
- GUÉNON, RENÉ: *Le symbolisme de la croix*. Union Générale d'Éditions, Paris, 1957.
- HARSS, LUIS: "Miguel Angel Asturias o la tierra florida", en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- Hommage de l'Université de Strasbourg a Miguel Angel Asturias*, 1968. (Contiene un breve artículo de MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Introducción a la novela latinoamericana*)
- HEIDEGGER, MARTÍN: *Die Kehre*, traducción de María Cristina Ponce Ruiz, ed. Alción, Córdoba (Arg.), 1990.
- JENSEN, AD. E: *Mito y culto entre pueblos primitivos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- JUNG, CARL. G.: *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1962.
- Krickberg, Walter: *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL: *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. Ensayo de acercamiento, UNAM, México, 1968.
- LORAND DE OLAZAGASTI, ADELAIDA: *El indio en la narrativa guatemalteca*. Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1968.
- MARECHAL, LEOPOLDO: *Megafón o la guerra*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- MATURO, GRACIELA: *La literatura hispanoamericana. De la utopía al paraíso*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1983.
- . *El mito y el cuento tradicional*, Tekné, Buenos Aires, 1984.
- . *Claves simbólicas de García Márquez*, F.G.C., Buenos Aires, 1977
- . "El sustrato mítico-religioso como base para la integración latinoamericana", en AAVV: *América Latina, integración por la cultura*, F.G.C., Buenos Aires, 1977.
- . AAVV: *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, F.G.C., Buenos Aires, 1976
- MENTON SEYMOUR: *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Universidad, 1960.;
- . "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica", en *La Novela hispanoamericana*, compilador Juan Loveluck, Ed. Universitaria de Chile, 1968, (Conrad, Miomandre, Valle Inclán, Asturias)
- MURENA: *La metáfora y lo sagrado*, Arca, Buenos Aires, 1969.
- ORTIZ, FERNANDO: *El huracán*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1947.

- OSTRIA GONZÁLEZ, MAURICIO: "Lenguaje y punto de vista en *Hombres de Maíz y Todas las Sangres*", en *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*. Antofagasta. Chile Universidad del Norte, 1969.
- PEÑA VIAL, JORGE: *Imaginación, símbolo y realidad*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1987.
- . *Popol-Vuh*: Traducción de Miguel Ángel Asturias y J.M. González de Mendoza. Ed. Losada, Buenos Aires, 1965.
- . *Pop Wuj. Libro del Tiempo*. Trad. de Adrián I. Chávez, ed. de Adolfo Colombres. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1987.
- QUIROGA, ADÁN: *La cruz en América*. Ed. Castañeda, San Antonio de Padua, Arg. 2ª edición. 1977.
- RAMA, ÁNGEL: *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1987.
- RICOEUR, PAUL: *Infinitud y culpabilidad*. Taurus, Madrid, 1969.
- . El mito: enfoque filosófico. Art. en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1968-1975. Traducción: Graciela Maturo, para Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, UBA, 1983.
- RÍOS, ROBERTO E.: *La novela y el hombre hispanoamericano*. Editorial La Aurora. Buenos Aires, 1969.
- Saz, A. del: "Surrealismo y panteísmo de Miguel Angel Asturias", en *Papeles de Son Armadans*, II, VI, XVII, 1957.
- VERDUGO, IBER: *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Angel Asturias*, Editorial Universitaria, Guatemala, 1968.
- VIAN, C.: "Miguel Angel Asturias, novelista-poeta de los mayas de hoy", en *Lingua e cultura*, II, 2, 1956.
- WÖLFFLIN, HEINRICH: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Edición original, Munich, 1915.

AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN EN *UN VERANO EN TENERIFE* DE DULCE MARÍA LOYNÁZ

MARÍA LUCÍA PUPPO

Universidad Católica Argentina

Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

UN GÉNERO EN EL CRUCE DE OTROS GÉNEROS: EL RELATO DE VIAJE

En las últimas décadas ha crecido el interés por el relato de viaje en el campo de los estudios culturales, y especialmente en el contexto de la literatura hispanoamericana. Numerosos trabajos hoy ya clásicos se centran en la experiencia de alteridad del viajero (Todorov, Said) y en la relación de su escritura con el discurso político y las prácticas culturales dominantes (Pratt, Viñas, Rama). Sin embargo, son escasos los estudios que abordan el relato de viaje desde el punto de vista estricto de la teoría literaria.

A la hora de señalar la especificidad del género, tradicionalmente se han seguido criterios que privilegian los contenidos o bien la actitud del emisor, pero en la práctica tales coordenadas no bastan para distinguir el libro de viaje de otros géneros lindantes como la crónica, el tratado o la biografía. Frente a este problema, S. Carrizo Rueda (1994, 1997) ha sentado las bases de una “poética del relato de viaje” basada en tres “invariantes” estructurales y pragmáticas: una función descriptiva del relato, una subordinación de todo proceso humano al espectáculo del mundo recorrido y ciertas “situaciones de riesgo narrativo” que dependen de interrogantes y mecanismos de supervivencia de la sociedad receptora. Producto surgido del cruce de la imaginación con la conciencia histórica, el singular estatuto del libro de viaje lo sitúa a medio camino entre el relato ficcional (*récit fictionnel*) y el relato factual (*récit factuel*). Posiblemente ese juego de “préstamos e intercambios” entre dos modalidades narrativas (Genette, 1991) constituya el atractivo siempre vigente de este tipo de textos.

La poeta Dulce María Loynaz (1902-1997) escribió solamente tres textos narrativos extensos.¹ A la novela lírica *Jardín* (publ. 1951) y el libro de memorias *Fe de vida* (publ. 1994), se suma *Un Verano en Tenerife*, un libro de viaje. La autora indica que terminó su redacción “el jueves 10 de abril de 1958”,

1 Utilizo el término “(mujer) poeta” según el uso que se le da en nuestro medio tioplatense. En el transcurso de estas páginas veremos que DML prefería definirse como “poetisa”, orgullosa de la derivación femenina del sustantivo. Véase la defensa de una denominación y otra en A. Genovese (1998, pág. 15) y M. Yáñez (1997, pág. 11), en el contexto argentino y cubano respectivamente.

“a los cinco años y ocho meses de haberse comenzado” y en él da cuenta de un viaje realizado siete años antes con Pablo Álvarez de Cañas, su segundo esposo.² La poeta cubana tuvo más de un motivo para homenajear a las Islas Canarias. En una de ellas nació su flamante esposo y, a raíz de su visita, la escritora recibió en el Puerto de la Cruz el título de “Hija adoptiva”. *Un Verano en Tenerife* es el relato del viaje de bodas que tuvo lugar en 1951 y es también una investigación sin precedentes sobre el mítico archipiélago que los antiguos no dudaron en llamar de las “Islas Afortunadas”.

En el Prefacio se anuncia al lector que la Historia y la Leyenda van en las islas, y por consiguiente en las palabras que se escriban sobre ellas, “como mirto y laurel enlazados” (9). Las 263 páginas que siguen confirman la advertencia inicial: el ritmo demorado de la prosa loynaciana conjuga realidad y ficción, verdad y poesía, al punto que pretender separar una instancia de la otra es “quebrarlas sin flor, poner en fuga todos los pájaros” (9). Este trabajo intentará ofrecer una lectura de *Un Verano...* que atienda a los dos regímenes en los que se halla inserto: el de la ficción y el de la no-ficción. Para ello será preciso buscar, por un lado, la presencia en el texto de las tres “invariantes” que, según Carrizo Rueda, definen específicamente el relato de viaje. Por otro, analizar de qué modo se interrelacionan en el relato las estrategias de ficcionalización narrativa y los mecanismos de autofiguración propios de la escritura autobiográfica. En este sentido, nuestras consideraciones críticas pretenden ser un aporte al estudio de las posibilidades expresivas que alcanza el relato de viaje como género heredado, en Hispanoamérica, en el siglo XX.

“El problema de los libros de viaje, como norma, es que, incluso los más interesantes, terminan pareciéndose muchísimo unos a otros” afirmó W. H. Auden. Veamos cómo asumió este desafío Dulce María Loynaz, la escritora que en 1992 y a los noventa años de edad, fue la primera y única mujer hispanoamericana que recibió el Premio Cervantes.

FUNCIÓN DESCRIPTIVA E INTENCIÓN AUTORAL

¿Es propiamente un relato de viaje el texto al que DML se refirió como “mi mejor libro, el más ameno” (1999, 49)?³ Para responder esta pregunta, lo someteremos a las tres pruebas que, según la teoría de Carrizo Rueda, sólo pueden pasar los auténticos libros de viaje.

Una mirada al índice de *Un Verano...* revela que cada uno de los treinta capítulos que lo conforman ha sido diseñado como un texto autónomo. Dejando de lado los Capítulos I y II, es posible seguir un itinerario geográfico que se desarrolla en paralelo con la narración. El Capítulo III constituye un “Breve bojeo de las Islas”, y luego de una somera descripción de cada una de ellas, la narración se sitúa espacialmente en la isla de Tenerife.

En primer lugar llama la atención una serie de nombres propios que ponen de manifiesto una *transposición* directa de referentes extralingüísticos. Por las páginas loynacianas desfilan, con nombre y apellido, familiares y amigos de su esposo, algunos poetas y gente de la cultura, el pintor

2 *Un Verano en Tenerife* fue originariamente publicado en España, por Aguilar, en 1958. Las citas de este trabajo corresponden a la primera y única edición cubana del texto (Letras Cubanas, 1994). Este año saldrá a la luz una edición conjunta de Cuba y España, con motivo del centenario de Dulce María Loynaz.

3 Algunas propuestas de esta sección y la siguiente ya han sido discutidas en la ponencia “Un libro de viaje olvidado de Dulce María Loynaz”, leída en el VI Congreso Nacional de Hispanistas, San Juan, Argentina, mayo de 2001. (*Actas en prensa*).

Francisco Bonnin, el cónsul de Cuba en Tenerife y otros tantos interlocutores ocasionales como criados y campesinos. Asimismo, la toponimia es un índice de la dimensión espacial que prevalece en la mimesis del relato y de ese modo queda planteado el cronotopo de la isla (Bajtin, 1989).

José Lezama Lima señaló que “ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno” y, por eso, “paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre” (1969). La representación del espacio es fundamental en este tipo de textos narrativos donde el discurso se orienta hacia una *función descriptiva* (Dorra, 1985).

En *Un Verano...* existen dos tipos de descripciones. Una *sintagmática*, que describe a un objeto (rosa) en sus múltiples atributos (tamaño, color, aroma) y lo distingue de otros ejemplares de su clase (la variedad de flores canarias). Pero en el texto se presenta también un segundo tipo de descripción que he llamado *paradigmática* y que consiste en presentar un mismo elemento *diacrónicamente*. Es muy frecuente en la prosa de DML, donde la superposición temporal puede adquirir diferentes matices. Consideremos, por ejemplo, la descripción del “fénecido hotel Quisiana” de Santa Cruz de Tenerife, que funde dos planos (el presente visto y el pasado soñado por la escritora):

Una leve melancolía flota sobre los que fueron macizos de rosales, enmarañados ahora por el cardo silvestre, y todavía en pie sobre la fuente sin agua, un pequeño Cupido apunta sus flechas al vacío...

Pero el poeta gusta de vestir las ruinas con flores de su huerto; me basta un poco de imaginación para volver a ver los canteros rebosantes de rosas, la fuente echando agua, los salones animados por viajeros que llegan o se van... (56)

Las extensas y frecuentes descripciones de *Un Verano...* ponen de manifiesto que más que los actores, el recorrido o el desenlace del viaje, importa *el espectáculo o mundo* proyectado. De ese modo quedan planteadas las dos primeras invariantes que habíamos señalado como características del género: función descriptiva del discurso y economía del relato regida por la configuración del mundo recorrido (Carrizo Rueda, 1994, 115). Por otra parte, como lo prueba el ejemplo citado, las descripciones no funcionan como meros indicios o factores retardantes a nivel diegético, sino que constituyen verdaderos “puentes” o “bisagras” que permiten articular en el texto el libre fluir de las emociones y los deseos de la voz autoral.

El tercer rasgo definitorio de los libros de viaje es que presentan “*situaciones de riesgo narrativo*” que constituyen auténticos núcleos de significación y que operan en dos niveles diferentes, el del texto y el del contexto (1994, 140). Esto significa que en estos relatos hay determinadas tensiones que se corresponden con los interrogantes y las expectativas de la *sociedad receptora*.

El libro de viajes loynaciano presenta, efectivamente, numerosas tensiones en su infraestructura semántica. En varias oportunidades se brinda más de una versión de los hechos, incluso cuando las hipótesis son contradictorias entre sí:

Hasta el mismo número de las Islas es cosa de misterio, no porque sean trece, sino porque se creyó durante mucho tiempo que eran catorce, o sea que eran doce... Los antiguos pensaban que había una isla más, pero también pensaban que había una isla menos. (23)

Es emblemático el caso de la Isla de San Borondón, que se trata extensamente en el capítulo XIV. Algunos textos de la Antigüedad hacen referencia a esa “*Apróstitus Inaccessibilis*”, que sólo podía ser vista en ocasiones especiales. Jamás un ser humano logró permanecer más de una noche en

la isla "velada, vedada, imposible" (125), pero su presencia consta en mapas y numerosos testimonios del Medioevo. El rigor histórico de la narradora la lleva a negar la existencia *real* de la isla, pero como su antecesor Viera y Clavijo, ha optado por presentar a los lectores "las razones que se pueden alegar por ambas partes", de ese modo "dejándolos en entera libertad para que crean lo que quisieren" (128).

Además del tema de la Inaccesible, un punto de tensión recurrente es la supuesta presencia del agua en la sequedad de las islas. En este caso el descrédito que la autora atribuye a las versiones proviene de la inverosimilitud de lo que plantean los testimonios:

Así, pues, la laguna de La Laguna no es un mito, como yo pensaba o malpensaba, sino una visión retrospectiva, una verdad geográfica plena de encanto y sugerencia.

¿Qué sucedió con la laguna aquella, que, luego de enamorar a los Adelantados, se evaporó de la ciudad fundada a su socaire?

Parece que fue eso mismo: se evaporó. Pero ello no explica cómo dejó un pueblo ávido de agua perder aquella que debió representar un tesoro imposible de restituirse. (68...75)

La "alucinación hidromaniaca" (182) de los canarios es un tema sobre el cual DML vuelve una y otra vez. El misterio del "agua escondida" (39) resurge a propósito de algún río o mar evaporado, de los árboles que la producen, de los canales subterráneos, de la nieve derretida de un volcán. Observamos que, por un lado, la leyenda de una isla misteriosa se impone sobre la verdad histórica. Por otro, la ciencia confirma la presencia de un mar real que no puede ser captado por los sentidos y que parece la mera proyección de un deseo. Detrás de una tensión entre versiones o evidencias opuestas, existe *un conflicto más profundo* de lo visible con lo invisible, de la prueba empírica con una verdad (¿ilusión?) poética. Ambas instancias de conflicto, la Isla Inaccesible y el Agua Invisible, permanecen en el relato como "cabos sueltos". No conducen al desenlace pero representan un momento de *clímax*. Siguiendo a Carrizo Rueda, veamos cómo la dualidad que plantea el texto se corresponde con las tensiones que DML percibía en la sociedad de su tiempo.

Sintiéndose parte de "una generación que cada vez más exige más para su cuerpo y menos para su alma" (56), la autora advierte la *pobreza espiritual* que acecha a un mundo post-industrializado y en camino a la globalización. Frente a una sociedad consumista y masificada, reivindica la poesía, uno de los pocos refugios donde se preserva el misterio:

No estar seguro de una cosa casi es mejor que poseerla con todas sus medidas: que se nos deje una parcela mínima para imaginar, para soñar, para instalarnos a nuestro gusto en ella, sería lo mejor que, hoy por hoy, pudiésemos pedir a la vida. (262)

Para DML "poesía" es el término general que alude a una percepción intuitiva y no puramente racional de las cosas y los acontecimientos. El poeta es quien observa los hechos presentes y pasados con una mirada que aniquila el tiempo. Por tal motivo al concluir el relato aclara que poesía significa "*casi verdad*" y equivale a "acontecer remoto puesto en duda por los desconfiados" (262). Gracias a su poder connotativo, la poesía no delimita sino que sugiere, abre puertas a nuevos mundos. No obliga a creer, simplemente invita a pensar y soñar.

Definir la intención autoral en términos de "ideología" permite comprender de qué modo "la historia entra en el texto" (Eagleton, 1978). La cubana no propone una renovación estética que sea la hazaña de unos pocos. Le interesa la belleza (de una flor, de un baile, de un bordado) que hermana a campesinos y catedráticos por ser "de esas cosas que salvan en un minuto la dignidad del

hombre" (89). El libro de viajes de DML dista mucho de ser un relato exótico surgido de un ansia evasiva. Muy por el contrario, *Un Verano en Tenerife* representa un llamado de atención que, pese a todo, nos deja una esperanza: la poesía aún es posible.

ESTRATEGIAS DE FICCIONALIZACIÓN

Confirmada la primera hipótesis - *Un Verano...* es un relato de viaje - y descubierta la intención autoral, ha llegado el momento de indagar en la compleja relación de los polos narrativos (*auto*)ficción / *autobiografía* que se articulan en el texto.

En *Un verano...* hay muchas instancias de prolepsis y analepsis que contribuyen a la amenidad del relato, pero este factor no resulta pertinente aquí. El relato ficcional y el factual no se distinguen por su uso de las anacronías, ya que en uno y otro *el orden* del relato (*récit*) puede o no variar con respecto al orden de la historia (*histoire*) (Genette, 1991, 73). Debemos situar la diferencia, en cambio, en el *nivel de la voz narrativa*. En términos generales podemos afirmar que la "identidad rigurosa" entre Autor y Narrador define el "relato factual". Inversamente, su disociación (A≠N) define la ficción, es decir, "un tipo de relato en el que el autor no asume seriamente la veracidad" (1991, 80). Según lo dicho, el libro de viaje loynaciano es *en principio un relato factual*, y este hecho se verá confirmado por las marcas paratextuales y textuales que señalaremos en la próxima sección del trabajo. Sin embargo, "no podemos olvidar que el proceso de configuración al construir totalidades significantes, a partir de la puesta en relación de una serie de acontecimientos dispersos, genera un modelo de realidad en un intento de interpretarla" (Carrizo Rueda, 1997, 139). Y en ese proceso de configuración, por supuesto, un escritor avezado echa mano a los instrumentos que mejor conoce, los que provienen de la ficción.

Una primera estrategia de ficcionalización que encuentro en el libro de viaje loynaciano es la *polifonía* discursiva. En el relato existe un "eco" de las "augustas voces antiguas" (22) que bautizaron a las Canarias como el archipiélago de las Afortunadas o Hespérides. Una misma página reúne a Heródoto, Plinio y Plutarco, y en otra conviven San Jerónimo y el árabe Sharif-Al-Edresi. En los distintos capítulos son citadas numerosas obras que estudian aspectos étnicos, antropológicos, botánicos y lingüísticos de las islas, pero existe una referencia constante a la magistral *Historia de Canarias* del Arcediano Viera y Clavijo, escrita según el gusto ilustrado del siglo XVIII.

El procedimiento narrativo más frecuente y, de más está decirlo, habitual en los libros de viajes tradicionales, consiste en que la narradora engarza relatos de leyendas o acontecimientos históricos a propósito de los lugares que va visitando. Tanto la *cita de autoridades* como la *glosa* de otro texto y el uso del *estilo directo* responden a un enorme esfuerzo de síntesis por parte de la autora. Se incluye también un conjunto de textos que parecen escapar de este afán compilatorio y que establecen un interesante juego de *intertextualidad* con el discurso predominante. No con poco asombro el lector descubre que está leyendo parte de una cédula real "lacrada, sellada y encintada" por el rey Felipe IV (77), o bien un "romancillo anónimo" que alguna vez habrían cantado las mujeres isleñas (225). Tampoco falta una inscripción hallada en un sepulcro vacío (93) o el menú de una cena que nunca tuvo lugar después del estallido de la guerra civil (229). Incluso la autora nos sorprende con una versión temprana del *Arroz*, la canción de cuna que heredamos de las Canarias (255). Por su parte el Capítulo XVII se titula "Taoro" y describe los días que el matrimonio compartió en ese bello paraje con dos amigos de juventud de Pablo. La novedad que ofrece es que paralelamente se cuenta la leyenda de Bentenuhía, un antiguo rey guanche que se rebeló contra su padre. Este segundo

relato aparece fragmentado en varios párrafos que se van intercalando entre los del relato principal.⁴

Sabemos, desde Bajtin, que toda novela presenta un lenguaje dialógico, en tanto que es lugar de encuentro de la heteroglosia de los discursos. Más allá de los diferentes intertextos que hemos señalado, hay ocasiones en que se filtra el discurso oral, coloquial, de otra persona. La *citación del discurso directo* suele presentarse bajo la forma de *diálogo* y, en este caso, las sucesivas intervenciones de cada interlocutor favorecen el desarrollo de una progresión semántica. También es frecuente que la voz autoral haga referencia a lo que “me contaron” (58) o lo que impersonalmente “dicen” (41, 69). Tales marcas de *oralidad* reflejan una voluntad autoral de incluir mitos, tradiciones y leyendas provenientes del folklore de las islas. El criterio que subyace es que, aunque no tengan una base empírica ni validez histórica, los relatos que circulan oralmente son partes fundamentales del imaginario popular en torno a las Canarias. Más cerca de la invención literaria que del registro de la historiografía, le otorgan una nueva significación al archipiélago y constituyen un excedente de sentido que embellece la realidad.

Un segundo recurso ficcional presente en *Un Verano...* se relaciona con el *modus operandi* de la *novela histórica*, paradigma indiscutido del “entrecruzamiento de la historia y de la ficción” (Ricoeur, 1985). En ella la invención literaria asume la función de “liberar retrospectivamente ciertas posibilidades no efectuadas del pasado histórico”, es por eso que lo que “habría podido suceder” (*lo verosímil* según Aristóteles) se corresponde a la vez con las potencialidades del pasado “real” y con los posibles “irreales” de la pura ficción (Ricoeur, 1985, 347). Algunos capítulos del libro de DML ofrecen verdaderas “reconstrucciones” de distintos momentos de la historia de las islas. Como textos literarios son de los más logrados, y entre ellos se destaca el primer Capítulo, “Las tres primaveras del Arcediano”. Allí aparece como personaje José Viera y Clavijo (1731-1813), el mayor historiador de las Canarias. Tres fechas y tres espacios diferentes dan ocasión a un retrato sutil, hecho de minúsculas pinceladas: la esperanza del clérigo cuando termina el primer tomo de su obra, el dolor y el frío de una larga estadía en París, la humildad del sabio ya anciano...

Como la máquina soñada por H. G. Wells, el libro de DML se traslada en el tiempo. De pronto se sitúa un siglo atrás, en el jardín de unas señoritas que bordaron el primer “tapiz de flores” (Cap. IX) o bien en el salón revolucionario de unos hombres que leían clandestinamente los “libracos que venían de Francia” (Cap. X). Luego el texto se remonta a una época anterior, cuando vivió sus últimos días el célebre pirata Angel García (Cap. XI), mientras que el Capítulo XVIII se ubica en el puerto de Garachico, en 1705, el año en que un galeón cargado con “el oro sagrado de los incas” quedó sepultado bajo la lava de un volcán. En todos los casos, la apropiación de un determinado momento histórico da ocasión a un micro-relato de estructura cerrada que ayuda a comprender o saborear mejor la situación presente de la narradora-viajera. Un lugar no es el mismo si sabemos que allí murió de pena la madre del último marqués, o suspiró arrepentido el “espectro empecinado” de un pirata.

MECANISMOS DE AUTOFIGURACIÓN

Los textos autobiográficos “pretenden realizar lo imposible, esto es, narrar la “historia” de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación” (Molloy, 1996, 11). En ellos debemos buscar “una presencia oblicua” del Narrador-Autor, “no la narrativa discursiva sino esas

4 Recordemos que con la misma técnica experimentaba Julio Cortázar por esos años, como lo prueban algunos cuentos de *Final del juego* (1956).

pistas delatadoras (intencionales, fortuitas, contingentes, inadvertidas)” (Kadir, 1995, 20).

Generalmente las *marcas paratextuales* acentúan la dimensión autobiográfica. En *Un Verano...* es importantísimo el rol del ya citado Prefacio, donde DML expone sus razones:

Yo sólo contaré lo que a su vera me contaron las gentes y el paisaje; lo que he escuchado y lo que he visto o creído ver, que es también una forma de hacerse a los sucesos y lugares, más personal, más íntima, en la que todos podemos alegar algún derecho. (9)

Como los antiguos retóricos, apela a la *captatio benevolentia*.

si me equivoco alguna vez hablando de estas Islas, sólo será de buena fe y de buena pasión, porque sólo apasionadamente sabría yo hablar de ellas. (9)

No siempre la *enunciación “caprichosa”* -rica en digresiones o comentarios extradiegéticos- pone de relieve la identidad del narrador con el autor empírico. Pero en las páginas loynacianas no deja de sorprendernos una especie de guiño autoral que apenas sí esperaríamos en una novela de John Fowles o algún otro prosista postmoderno:

¿Recuerdan ya los que me leen dónde me dejé a mí misma? (255)

Frases como “habíamos quedado en” (85) o “habíamos aludido a” (249) prueban la voluntad de la narradora de no perder (del todo) el hilo discursivo y retornar a la diégesis elemental del relato. Esto es comprensible puesto que en cierto modo el libro entero es una suma de digresiones. De hecho, el esquema más apropiado para representar a los relatos de viajes no es “el de diversos polos en tensión sino el de una red con variadas intercomunicaciones” (Carrizo Rueda, 1997, 124).

Los constantes *excursus* narrativos del relato loynaciano se relacionan con una escritura no ficcional en tanto que introducen una nueva modalidad discursiva, el ensayo. Varios pasajes delatan un “cimiento ensayístico” en la obra (Alvarez Alvarez, 1993), como por ejemplo, el pasaje que analiza los “tres males” que “se ensañaron” en América: “los ciclones, la esclavitud y la piratería” (106).

En su estudio sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Sylvia Molloy detecta “diversas *formas de autofiguración*”, tales como “estrategias textuales”, “atribuciones genéricas” y “percepciones del yo” (1996). Antes de explorar someramente cuatro direcciones en las que se orienta la construcción de la figura autoral en *Un Verano...*, resulta oportuno citar a la propia Dulce María Loynaz, quien en una oportunidad declaró a propósito de este texto:

... Mi libro sin dejar de ser lírico porque lo escribió una poetisa ... , será también en algún momento algo así como un diario... Pero no diario de viajero sino el de una mujer sensible que visita las islas en el mejor de los viajes: en viaje de bodas. (1999, 53)

De tal cita rescatamos que más que obedecer a la taxonomía de un código (el del “diario de un viajero”) a la escritora le interesó narrar los hechos desde su propia visión “sensible” y lírica. Esto implica que, pese a la división esquemática que facilita el análisis, no debemos perder de vista que el relato fue concebido como una unidad y que como tal adquiere su espesor semántico.

Lo primero que debemos afirmar de la figura del autor es que, tal como lo requieren las

convenciones del género, se presenta como un Yo viajero. Sabemos que en la práctica resulta imposible conciliar el nomadismo del viaje con la obligada quietud de la escritura, al punto que es preciso admitir que "quien relata no es quien viaja" (Carrizo Rueda, 1997, 139). En el texto abundan expresiones superlativas como "dicen que los chóferes canarios son los mejores del mundo" (61), "el árbol más grande que en mi vida he visto" (157), "el cráter más grande que se conoce en el planeta" (238). La voz que asume el presente de la enunciación incorpora un discurso hiperbólico, que traduce su interés y asombro:

... el paisaje de las Islas sigue siendo un paisaje anárquico, diferente a todos los paisajes del mundo. Este de Tenerife me impresiona extrañamente; mucho he viajado ya en mi vida y, sin embargo, no encuentro en mi memoria un poco de tierra para compararlo. (61)

El género es otro pilar imprescindible en la construcción de la figura autoral. En *Un Verano...* la narradora se autoafirma como *subjetividad femenina* en el rol de escritora, esposa y compañera del periodista Pablo Álvarez de Cañas. Uno de los motivos del viaje de los recién casados es visitar la familia y los afectos del cónyuge canario. En este sentido, sumergirse en la tierra de su marido es para la autora adentrarse en su mundo, conocerlo más profundamente. Llama "mis primas" a las de Pablo y entabla una bella relación con los dos mejores amigos de su esposo. Por otra parte, no se cuida de disimular ciertos celos por una antigua novia del periodista. La mera alusión a estos temas de la vida privada hace que en algún momento el libro de viajes loynaciano se acerque a un "diario íntimo". Desde la aparición de *Le Pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune ha realizado diversos estudios sobre los géneros que se apropian de la primera persona auto-referencial. La tesis inicial de Lejeune era que resulta imposible distinguir entre un texto autobiográfico auténtico y uno literario, pero con el tiempo ha ido matizando esa afirmación. En *Moi aussi* (1986) comprueba que la autobiografía auténtica acentúa ante todo "la voz de un narrador", mientras que la ficción pseudo-autobiográfica tiende a "focalizar sobre la experiencia de un personaje". Insertos en una encrucijada de literatura y no-ficción, estos textos inauguran siempre una "circulación del yo" (*circulation du moi*) que depende de ciertos "modelos" preestablecidos.

En un trabajo más reciente, Lejeune (1998) privilegia un enfoque genético para abordar el análisis de lo que denomina "efecto de diario" (*effet de journal*). Si quisiéramos indagar en este aspecto de *Un Verano...*, deberíamos considerar los diferentes "borradores del yo" (*brouillons de soi*) y comparar los sucesivos cambios en manuscritos y versiones. De ese modo serían develados los "mecanismos de auto-génesis" (*auto-genèse*) que, a partir de la experiencia biográfica, tienden cada vez más hacia la autoficción (*autofiction*)⁵. No contamos con acceso directo al manuscrito loynaciano, pero su largo proceso de gestación permite sospechar la existencia de múltiples anotaciones y versiones parciales, anteriores al texto que fue publicado en 1958.

DML fue una mujer ante todo sensible y solitaria, pero extraordinariamente inteligente, perseverante, justa. La voz autoral de *Un Verano...* deja traslucir un solapado ánimo combativo en ciertas digresiones del relato teñidas por una inquietud feminista. Un capítulo entero está dedicado a elogiar la maestría de las campesinas canarias en el arte milenario de los calados y bordados porque "no era justo que el sutil ejercicio de aquellas manos femeninas quedara sin elogio" (243). Asimismo, después de relatar la expedición a las islas de Piazzì Smith y su esposa en 1847, agrega que al sabio le

5 El caso paradigmático de autoficción "extrema" es *La Divina Comedia*, donde Dante (Autor = Narrador = Personaje) relata un viaje imaginario.

entregaron una medalla “y luego, con esa injusticia que es propia de los hombres eminentes, olvidaron dar otra a su mujer”. Entonces el humor se suma a la ironía en un divertido comentario:

Escalar peñas, deslizarse a gatas junto a los precipios, (...) y hacer todo eso con un miriñaque a la cintura, tres enaguas, corsé y un redingote, constituyen en verdad una proeza sin precedentes en la Historia. (197)

Pese a que por momentos su discurso la revela como historiadora y filóloga, la autora sólo alude directamente a su Yo como “*poetisa*”. Su inagotable imaginación y capacidad de asombro muchas veces polemizan con las perspectivas de los otros personajes. Su mirada puede transformar una imagen trivial, como la llamarada que emite una refinería de petróleo, en un espectáculo grandioso:

Yo soy una poetisa que visita un país mitológico. Si una gigante flor de llamas se alza junto al mar y no es el Teide; si la desfleca el viento y no es la luna... Si ilumina los cielos, las casas y las aguas... ¿Quién me impide pensar que hemos equivocado el camino y las fechas y a donde estamos llegando es a Cartago, a Tiro, a Alejandría, a alguna fabulosa ciudad del mundo antiguo? (59)

Poetisa, abogada, mujer de letras al fin, las lecturas previas de DML constituyen un vasto horizonte de referencias que muchas veces se “filtran” en su discurso cuando describe lo que ha visto. De todas formas, en ningún momento abruma al lector con alardes de erudición libresca. Generalmente la alusión y la cita sirven para introducir un tema nuevo, o bien aparecen parodiadas, con la función de contribuir a un tono relajado y cómplice con el receptor:

Que vengan los espíritus de los viejos argonautas a empuñar el timón de nuestra nave; que la ninfa Calypso nos recoja si la impericia de mi mano puede llevarnos a encallar en el primer escollo. (33)

La autofiguración de DML perfila a una mujer curiosa pero no experta en todos los temas. Confirmando que su terreno es el de la literatura, se resiste a ahondar en el tema de las “luchadas” o el deporte en la Isla de Tenerife, “a fin de entrar en otro más asequible a mi experiencia” (47).

En cuarto lugar, la primera persona se autodefine desde su *cubanidad*. Ella misma una “criatura de isla” (118), bien sabe comprender las vicisitudes que enfrentan los canarios. Viajera de una isla a otra, para la narradora es inevitable la comparación. Habla de los “fallos” del algodón y del tabaco de las Canarias, ya que este último “jamás podrá alcanzar la virtud del habano”. Tampoco la producción de la caña de azúcar puede acercarse a la de “la Azucarera del Mundo, que es mi tierra” (142). En el discurso de la autora se destacan ciertas marcas que delatan los privilegios de su clase (“modelos de Balmain o de Dior que vestí alguna vez”, 241) y en su percepción tanto Cuba como las Canarias están íntimamente unidas a España por la herencia del idioma y la religión católica (66).

“To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.” Con el tiempo, el discursar de la crítica ha debido poner entre paréntesis esa afirmación de Barthes (1977). Hemos comprobado que el estudio de la figura del autor —y de su relación con el autor empírico— resulta fundamental para comprender la intencionalidad de este relato y resolver el problema que presentan las “situaciones de riesgo de narrativo”. Verificar la identidad entre la voz narrativa y la autora empírica no conduce en absoluto a una interpretación cerrada o unilateral de los hechos relatados, puesto que el texto en sí se halla protegido contra toda imposición externa. De

hecho la primera persona que asume la enunciación en *Un Verano...* presenta gran parte de la información como hipotética, a través de la recurrencia de formas verbales condicionales, oraciones interrogativas y puntos suspensivos.

Decía Foucault (1983) que la función de “la escritura de sí” (*l'écriture de soi*) es la de “constituir un cuerpo”. Dulce María Loynaz eligió estar presente en su relato de viaje como lo hizo en sus textos poéticos, que muchas veces le exigieron “desangrarme para poder dar un poco de sangre y espíritu a la palabra...” (1993, 17).

HACIA EL PROTAGONISMO DEL LECTOR. CONCLUSIONES.

Nuestra lectura de *Un Verano...* ha apuntado a reconocer determinados aspectos del texto loynaciano que están íntimamente relacionados con la peculiaridad del género ‘libro de viaje’. El relato de DML es un texto anfíbio, que comparte algunos rasgos con un auténtico diario de viaje (autobiográfico), y otros con una ficción novelesca homodiegética. Presenta una “inescindible y dinámica interacción entre un panorama informativo que ostenta un carácter referencial (relacionado con la comunidad receptora) y constantes propias de la construcción literaria” (Carrizo Rueda, 1994, 128).

La figura del autor determina, dentro de la obra, la figura del lector: El análisis nos enfrenta finalmente con este hecho insoslayable. Hoy sabemos que un relato no sólo “espera” la existencia de su Lector Modelo, sino que contribuye a “producirlo” (Eco, 1993, 81). A modo de conclusión, ofreceré algunas consideraciones respecto del rol que adquieren los lectores en el libro de viaje loynaciano.

Antes de tomar en cuenta las prescripciones de lectura insertas en el texto, es fácil comprobar que el libro no exige una lectura lineal, porque cada capítulo narra, en términos generales, un episodio autónomo. El diseño macrotextual favorece entonces la *libre elección del lector*, quien con sólo revisar los títulos desde el índice (elementos paratextuales) puede optar por un capítulo “temático” o “histórico”, según sea de su agrado.

Es frecuente que la autora incluya a los receptores en su discurso, mediante el uso de la primera persona del plural. El modelo de lector que se configura es el de un compañero cercano, un *lector viajero*:

...podríamos, si alguien se siente fatigado —que la marcha a través de una quimera a veces cansa más que por vereda pedregosa—, podríamos, decía, echar pie a tierra, esto es, a la verdad actual, que por actual, aun con su tinte melancólico, será menos poesía que la verdad antigua. (262)

Existe una especie de complicidad subrepticia entre quien escribe y quienes leen, designados por la autora como “amigos míos” (40). En varias oportunidades el *suspense* se apodera del texto, como un recurso autoral para mantener en vilo a los curiosos-lectores:

Ya la puerta está abierta: los que gusten, como yo, de asomarse a las vidas que pasaron pueden entrar conmigo. Soy la primera en traspasar este umbral, donde hace más de medio siglo no se posa planta humana. (210)

El *humor* también puede ser una forma de complacer a quien está leyendo. De este modo DML nos invita a escalar con ella el Teide:

Síganme en este ascenso hasta la cumbre, los que fien más en sus propios pies que en los míos. (192)

Ya hemos visto que al autorrepresentarse como una "transcriptora" de diferentes versiones de la historia y las costumbres de las Islas, la autora deja en manos de los lectores la decisión de optar por una u otra hipótesis. De ese modo, los receptores se convierten en *intérpretes activos* que mediante su "trabajo de lectura" otorgan una determinada significación a las palabras escritas (Iser, 1978). En esa relación de provisoriedad "equidad" entre emisor y destinatario, se perfilan derechos y exigencias mutuas, y a veces la autora decide intervenir para responder a las posibles quejas de los lectores:

Pero es el caso, se dirán algunos, que todavía no sabemos en qué consisten tales fiestas. Vamos a verlo de inmediato, que hasta leer es cosa que hoy se hace con premura (249).

La cita anterior nos introduce en una cuestión fundamental que refiere al estatuto mismo del libro de viajes. En este tipo de textos, la descripción es la función discursiva que asegura la configuración del mundo recorrido, pero no se trata de un espectáculo congelado en el tiempo, sino de un lento desarrollo que "posee necesariamente momentos en los que crece la tensión". Esa "imagen de mundo" se va desarrollando en el tiempo, y el proceso "requiere de los lectores una *actitud contemplativa*" (Carrizo Rueda, 1994, 139).

La lectura de *Un Verano...* —como la de *Jardín* y *Fe de vida*— es inevitablemente una experiencia paciente, demorada. Ya hemos llamado la atención sobre una veta ensayística del libro a partir de las digresiones, que constituyen tanto confesiones de la voz autoral como invitaciones a la reflexión personal del lector. A la riqueza léxica y la armonía sonora que conforman las descripciones loynazianas, se suma una recurrencia en las imágenes (el agua, la isla, el volcán, las flores) que remiten a un sugerente trasfondo simbólico. También esta vertiente lírica del texto impone un ritmo sosegado a la lectura. Algunos aforismos continúan sonando en nuestros oídos mientras nos resistimos a avanzar al párrafo siguiente:

La poca tierra tiende a hacerse cada vez más poca: sin cordilleras que la defiendan ni grandes ríos que la fertilicen, está ella sola contra el mar. Y contra el mar se pierde casi siempre.

Por eso, las Islas tienen siempre yo no sé qué aire patético: una isla es un drama geográfico. (117)

La prosa de Loynaz alcanza una densidad semántica que propicia un silencio contemplativo en el lector. Detrás de los avatares episódicos y de la multiplicidad de micro-relatos, está siempre presente la voz de la autora que poetiza todo cuanto ve, oye y toca. La narradora viajera se instala "en la indecisa zona, en la tierra de nadie que separa la vigilia del sueño" (49) y desde allí conduce a los gustosos lectores. En su escritura cada persona, cada hecho y cada elemento de la naturaleza esconde una "ilusión" (152), y el "milagro" (67) no sólo es un prodigio sobrenatural sino una realidad cotidiana. Sin embargo la poesía, como los finos calados de Tenerife, cada vez parece más un lujo que se va perdiendo en el pragmatismo tecnológico del siglo XX. "Y los lujos son, en el pensamiento y en las cosas, los que dan tono y señoría a la vida" (246).

Para terminar debemos admitir que mientras en los poemarios de DML subyace un *realismo metafísico gozoso*, en su libro de viajes acaba imponiéndose una *nostalgia inevitable*. Solamente el análisis de *Un Verano...* revela este contrapunto, que sin duda debe complementar todo estudio de la producción lírica de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ ALVAREZ, LUIS, "Un verano en Tenerife: los géneros trasvasados". En *ANTHROPOS* N° 151, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 58-60.
- BAJTIN, MIJAIL, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BARTHES, ROLAND, "The death of the author", en *Image-Music-Text*, Nueva York, Hill and Waug, 1977.
- CARRIZO RUEDA, SOFÍA M., *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- . "Hacia una poética de los relatos de viajes. A propósito de Pero Tafur". En *Incipit*, vol. XIV, Buenos Aires, 1994, pp. 103-144.
- DORRA, R., "La actividad descriptiva de la narración", en M. A. Garrido Gallardo, ed., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, vol. 1, Madrid, CSIC, pp. 509-516.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1993.
- EAGLETON, TERRY, *Criticism and Ideology*, Londres, New Left Review Editions, 1978.
- FOUCAULT, MICHEL, "L'écriture de soi", en *Corps écrit*, 5, París, Presses Universitaires de France, 1983.
- GENETTE, GÉRARD, *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991.
- GENOVESE, ALICIA, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- ISER, WOLFGANG, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- KADIR, DJELAL, "Proemio: Personificaciones primarias / Colón autobiográfico", en Orbe, Juan (comp.), *La situación autobiográfica*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, pp. 15-26.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le Pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- . *Moi aussi*, París, Seuil, 1986.
- . *Les brouillons de soi*, París, Seuil, 1998.
- LEZAMA LIMA, "Sumas críticas del americano", en *La expresión americana y otros ensayos*, Montevideo, Arcc, 1969.
- LOYNAZ, DULCE MARÍA, *Un verano en Tenerife*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- . *Confesiones*, en Aldo Martínez Malo, ed., *Confesiones de Dulce María Loynaz*, La Habana, Editorial José Martí, 1999.
- . "Mi poesía", en *ANTHROPOS* N° 151, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 13-17.
- MOLLOY, SYLVIA, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, FCE, 1996.
- RICŒUR, PAUL, *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Seuil, 1985.
- YÁÑEZ, MIRTA (inventario e introd.), *Album de poetisas cubanas*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.

LA CONDICIÓN POSMODERNA¹ EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

ANALÍA VÉLEZ DE VILLA
Universidad Católica Argentina

“Asumo los argumentos centrales de las críticas postmodernistas contra los absolutismos encerrados en la idea de modernidad. Pero comienzo a comprender que la radicalización de las posturas amenaza con introducirnos en absolutismos más paralizantes. Se plantea, por decirlo de este modo, el juego borgeano de ‘Los dos reyes y los dos laberintos’. El laberinto de la ‘confusión y la maravilla’ del rey de Babilonia -el modernismo- va siendo superado por ese otro laberinto, sin ‘escaleras, puertas y muros’, del desierto del rey árabe: el postmodernismo”. (VIDAL JIMÉNEZ, 1999)².

Conocer cómo ha sido el cierre del milenio en las letras españolas implica adentrarse en una nueva forma de entender la realidad y acometer, por tanto, el pensamiento posmoderno.

Cuando nos propusimos abordar *la condición posmoderna en la narrativa española*, nos encontramos con tres exigencias: debíamos definir la posmodernidad, ubicarla dentro de los parámetros de una cronología española y verificar si las características delineadas por los teóricos de la posmodernidad se correspondían con el quehacer literario de las últimas décadas del siglo XX.

A medida que íbamos perfilando sus notas distintivas, crecía la duda que se ha convertido en debate actual: ¿ha terminado la modernidad?, es decir, ¿la historia sigue siendo moderna como lo ha sido desde el siglo XVII?³

Para dar respuesta a estas exigencias hemos fraccionado nuestras consideraciones en cuatro puntos cardinales que concluyen en una reflexión a manera de cierre.

1. DEBÍAMOS DEFINIR LA POSMODERNIDAD.

Confirmamos con Juan José Saer (2001-2)⁴ que:

“Algo es seguro: cuando se trata de definir la posmodernidad, los conceptos rigurosamente estéticos no abundan entre sus defensores. En cambio, las consideraciones históricas, sociológicas, políticas, periodísticas, culturales, pululan, y el justificativo principal de la actitud posmoderna vendría de

¹ Hemos escrito alternativamente “posmodenidad” y “postmodernidad”, respetando la grafía empleada por los diversos autores.

²VIDAL JIMÉNEZ, Rafael. 1999. “La Historia y la Postmodernidad”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/finhisto.html>

³Cfr. ROA, Armando. 1995. *Modernidad y Postmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.

⁴SAER, Juan José. 2001. “Posmodernos y afines”. *La Nación. Cultura*. 30 de diciembre de 2001, p. 1-2. —. 2002. “Posmodernos y afines”. *El País. Babelia*. 16 de febrero de 2002, p. 17.

un diagnóstico inapelable: la muerte de las vanguardias.”

Descartados, entonces, los conceptos rigurosamente estéticos, definimos la posmodernidad no como una escuela, un movimiento o una generación, sino como una etapa *histórica* marcada por una crisis secuencial que tiene su origen en los siglos XIV y XV. Solamente si consideramos esta *revolución* posmoderna como un proceso, podremos comprender el alcance de las palabras de Jean François Lyotard⁵ cuando define lo posmoderno como consecuencia de la incredulidad en los metarrelatos. La religión, la ciencia, las ideologías políticas y el psicoanálisis son, para Lyotard, los discursos maestros del pasado. En su ensayo *Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?*, publicado en la revista *Critique* en 1983, Lyotard concluye que el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea. Para él, la estética por excelencia de la actualidad es el 'kitsch' o 'todo vale'.

Gianni Vattimo⁶ observa que una de las visiones más difundidas y atendibles de la modernidad es la que la caracteriza efectivamente como la 'época de la historia' frente a la mentalidad antigua, dominada por una visión naturalista y cíclica del curso del mundo. Al escrutar la herencia judeocristiana (la idea de la historia como historia de la salvación articulada en creación, pecado, redención, espera del juicio final), descubre que en la posmodernidad gran parte de la Humanidad deja de conferir dimensión ontológica a la historia y que han sido Nietzsche y Heidegger “y junto con ellos todo ese pensamiento que se remite a los temas de la ontología hermenéutica” los pensadores que echaron las bases para construir una imagen de la existencia en estas nuevas condiciones de no historicidad o, mejor aún, de posthistoricidad.

“El nihilismo está en acción y no se puede hacer un balance de él, pero se puede y se debe tratar de comprender en qué punto está, en qué nos incumbe y a cuáles decisiones y actitudes nos llama. [...] es innegable que subsiste una conexión entre crisis del humanismo y muerte de Dios. [...] el humanismo está en crisis *porque* Dios está muerto, es decir, que la verdadera sustancia de la crisis del humanismo es la muerte de Dios, no por casualidad anunciada por Nietzsche, quien es también el primer pensador radical no humanista de nuestra época. [...]

Se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra de Nietzsche [...] Nietzsche expone por primera vez el problema del *epigonismo*, es decir, del exceso de conciencia histórica que encadena al hombre del siglo XIX. [...] *La gaya ciencia*, en que Nietzsche habla por primera vez de la muerte de Dios, es la idea del eterno retorno de lo igual, que significa, entre otras cosas, el fin de la época de la superación [...]” (VATTIMO, 2000).

Para otros, como para el psiquiatra Armando Roa, la posmodernidad es un movimiento surgido al azar espontáneamente y en ningún caso venido de grandes teóricos como los propulsores de la modernidad. Considera que los intentos de algunos de derivarla de la filosofía de Nietzsche, de Heidegger y de Wittgenstein son muy discutibles. (ROA, 1995).

De cualquier forma, la puesta en duda de las palabras bíblicas: “Tengan confianza” (Mt 9, 22), “Yo estaré siempre con ustedes hasta el fin del mundo” (Mt 28, 20) impone un tiempo pluridimensional, ambiguo, reversible, polivalente, atemporal: el no-tiempo. (VIDAL JIMÉNEZ, 1999).

⁵LYOTARD, Jean François. 2000. *La condición postmoderna*. Madrid. Cátedra. Teorema.

⁶VATTIMO, Gianni. 2000. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona. Gedisa.

“Como argumenta Baudrillard, desde su radicalismo extremo, ‘es el fin de la linealidad. En esta perspectiva, el futuro ya no existe. Pero si ya no hay futuro, tampoco hay fin. Por lo tanto ni siquiera se trata del fin de la historia’ (Baudrillard, 1995:24)” (en VIDAL JIMÉNEZ, 1999).

La inclusión de la religión dentro de los metarrelatos perimidos nos da la clave para comprender el discurso central de la posmodernidad: el fin de la historia (y decimos *el* discurso, y no *otro* discurso, porque éste es el que marca la identidad genuina de la posmodernidad). Si bien el estatuto posmoderno es paradójico, ambiguo y ambivalente, es puro en cuanto a su distanciamiento de los cánones establecidos por la tradición judeo-cristiana. De aquí se deriva que para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, el escepticismo radical –consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías– recurre frecuentemente a la paradoja y al principio de contradicción.⁷

La respuesta de la Iglesia ante la necesidad que el mundo manifiesta de orientar su esperanza hacia el futuro se encuentra en el documento *Jesucristo, Señor de la historia*⁸, donde propone una profundización de la reflexión sobre el tiempo y, correlativamente, de las relaciones del hombre con la historia.

“Cada día es un ‘volver a comenzar’ y cada noche es un ‘volver a concluir’, donde parece no haber novedad. Sin embargo, en el cristianismo el tiempo tiene una importancia fundamental. Dentro de su dimensión ha sido creado el mundo y en su interior se desarrolla la historia de la salvación. [...] No estamos llamados a salvarnos ‘de’ la historia, sino ‘en’ ella.” (79ª Asamblea Plenaria San Miguel, 2000).

La postura más radical, con respecto al “fin de la historia”, la ensaya el filósofo Fukuyama⁹, quien incluso después del atentado de septiembre de 2001, volvía sobre los mismos argumentos de 1989¹⁰, en la víspera de la caída del comunismo. Para él si miramos más allá de la democracia y los mercados liberales, no hay nada hacia lo que podamos aspirar a avanzar; de ahí el final de la historia. Repara en que hay algo en el Islam, o por lo menos en las versiones fundamentalistas del Islam, que ha predominado en los últimos años, y que hace que las sociedades musulmanas sean especialmente resistentes a la modernidad.

“El Islam, en cambio, es el único sistema cultural que parece producir con regularidad gente que, como Osama Bin Laden o los talibanes, rechaza la modernidad de pies a cabeza. [...]”

Pero, en lugar de psicoanalizar el mundo musulmán, tiene mucho más sentido preguntarse si el Islam radical constituye una alternativa seria a la democracia liberal occidental para los propios musulmanes. (No hace falta decir que, a diferencia del comunismo, el Islam radical no tiene prácticamente ningún atractivo en el mundo contemporáneo, excepto para aquellos que son culturalmente islámicos). [...]

Seguimos estando en el fin de la historia porque sólo hay un sistema de Estado que continuará

⁷Cfr. NOGUEROL, Francisca. 1996. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. <http://www.iacd.oas.org/template-spanish/rib96.htm>

⁸Este documento de la Iglesia argentina reafirma el mensaje de Su Santidad, Juan Pablo II, en su Exhortación apostólica *Tertio Millennio Adveniente* coincidente con la celebración del Gran Jubileo. <http://www.fatima.org.ar/index.htm>

⁹FUKUYAMA, Francis. 2001. “Seguimos en el fin de la historia” en *El País, Opinión* 21 de octubre de 2001, p. 15.

¹⁰—1989. *El fin de la historia y el último hombre*. Madrid. Planeta.

dominando la política mundial, el del Occidente liberal y democrático.” (FUKUYAMA, 2001).

Es innegable que para Fukuyama la modernidad tiene una base cultural. Y es precisamente dentro de esta base cultural occidental y globalizada desde donde se levantan los pilares de la narrativa española¹¹.

El “fin de la historia” trae como corolario indefectible la falta de compromiso, la cultura *light*. La meta de la existencia deja de ser su realización heroica, buena o feliz, sino, como lo afirma el filósofo norteamericano Rorty, su trivialización, su no crear problemas, el dejar transcurrir el tiempo sin mayores preocupaciones. (ROA, 1995). Con esta perspectiva podemos comprender por qué para Juan José Saer en el posmodernismo, el artista deja de ser el artesano en que lo había transformado la era industrial para volverse una especie de pequeño empresario. Ya no hay movimientos literarios reunidos en torno a una filosofía o a una estética como el romanticismo, el expresionismo, el surrealismo, etcétera, sino sólo cuentapropistas aislados que suministran su mercancía de acuerdo con las demandas del mercado¹².

Opinamos, junto con el Profesor Rafael Vidal Jiménez, que la salud de una sociedad debe basarse en su capacidad para seguir proyectando universos simbólicos renovadores.

“Se trata, en definitiva, de recuperar la historia y de ir perfilando procesos de transformación social habilitadores de las mayorías silenciosas. La historia ha de construirse desde su originaria lucha con el poder; debe ser fundamentalmente utópica. El poder, por naturaleza, aspira a la permanencia; la historia, ante todo, ha de ser energía renovadora. Predisposición al cambio.” (VIDAL JIMÉNEZ, 1999)

La abolición de la historicidad problematiza la relación entre ficción e historia. La profesora canadiense Linda Hutcheon¹³ destaca en la literatura posmoderna una vena paródica que impugna la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, la coherencia y las fronteras establecidas entre artes, géneros, discursos o disciplinas, privilegiando lo discontinuo, local y marginal. Frente a

¹¹ ECHEVARRÍA, Ignacio, 2001: “La diferencia determinante entre la narrativa española de los ochenta y la de los noventa la constituye el que esa nueva legalidad fuera sentida, en los ochenta, como una conquista, y en los noventa, como un hecho dado. La nueva legalidad literaria se ordenó conforme a las tendencias del más romo neoliberalismo cultural” (“Veinticinco notas para un recuento” en *El País. Babelia*, 5 de mayo de 2001, p. 5).

¹² Considérense las apreciaciones de ECHEVARRÍA, Ignacio y de GARCÍA POSADA, Miguel. 2001 *op.cit*¹¹ “En uno de los escasos y más resueltos intentos, por parte de un escritor, de escrutar lo ocurrido en la literatura española desde el advenimiento de la democracia, Manuel Vázquez Montalbán proponía distinguir entre *público* y *mercado*. Pero lo que determina el rumbo actual de la narrativa española es la dificultad de establecer esta distinción” (ECHEVARRÍA). “El hecho es que nuestro mundo editorial ha dado un salto gigantesco en este cuarto de siglo, se ha profesionalizado y se ha lanzado abiertamente a las grandes tiradas. La narrativa española tiene más público del que ha tenido nunca, y novelistas hay que pueden vivir de sus derechos de autor. Signo inequívoco de esta profesionalización es la aparición del agente literario y, con él, de los grandes anticipos, los contratos millonarios, las exclusivas, etcétera. Curiosas manifestaciones para un país en el que se lee poco, según todos los indicadores, y que sin embargo se permite estos fenómenos” (GARCÍA POSADA).

¹³ En 1988 Linda Hutcheon avanza en el conocimiento del fenómeno con un nuevo y estimulante punto de vista plasmado en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (en NOGUEROL, 1996).

Jameson, que señala el pastiche acrítico como rasgo fundamental de la época contemporánea, Hutcheon destaca el papel de la parodia, que supone una ruptura y contestación de lo establecido. El papel protagonista de la parodia nos permite enunciar otra de las características del discurso posmoderno: el recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno.

Se utiliza material de la tradición con el fin de satirizar y homenajearla a la vez, es por consiguiente que se cultivan la parodia y el pastiche.

El papel del humor en la estética posmoderna ha sido destacado por teóricos que apuntan cómo la perspectiva cómica supone un distanciamiento de la realidad necesario para la expresión del escepticismo contemporáneo. La ironía es calificada por Umberto Eco como una actitud propia de la posmodernidad, empleada para neutralizar la estética de la intensidad.

El humor nos permite comprender, desde un ángulo menos comprometido, la temática, tan cara a la posmodernidad: el problema de la identidad. Se pretende llegar, por una tangente, al centro de la cuestión: ¿quién soy en realidad? ¿cuál es nuestro origen y cuál nuestro destino? ¿qué sentido tienen el esfuerzo y el trabajo, el dolor y el fracaso, el mal y la muerte? Tenemos necesidad de volver sobre estos interrogantes fundamentales. En una época de profundas transformaciones, la cuestión de la identidad aparece como uno de los grandes desafíos.

La parodia supone una ruptura y contestación de lo establecido (en España esta ruptura es más significativa porque coincide con el período post-franquista y con el posterior ingreso al Mercado Común Europeo, lo que se instituye como la gran conquista de la democracia).

La posmodernidad le hace frente a lo establecido, por ello da a luz textos ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano¹⁴. Es por ello que la posmodernidad incluye una oleada importante de literatura hecha por mujeres, cuya intención es, justamente, reivindicar una minoría que por razones de sexo no había aparecido hasta ahora en la historia de la literatura. Varias escritoras importantes producen la destrucción del canon fijado por las ideas culturales, sociales y políticas. Se podría afirmar -junto a Elena Gascón Vera¹⁵- que la característica esencial de la literatura postmoderna es su necesidad de burlarse de lo establecido.

[...] “después de años de sinsabores y límites culturales, la subversión post-modernista se ha hecho canon. [...] las feministas francesas y también algunas escritoras españolas intentan encontrar una voz femenina propia y diferente del discurso masculino. Para conseguirlo, parten del análisis de sus características exclusivamente femeninas que, basándose en Freud y en sus descendientes Derrida y Lacan, están localizadas en su sexualidad y en su libido [...] destruir los estereotipos falocráticos que las oprimen y que, por ahora, son, aún, los que dominan la cultura española.”. (GASCÓN VERA 1991).

De esta concepción resultan obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, que ofrecen multitud de interpretaciones y que se apoyan en modos oblicuos de expresión como la

¹⁴ *op cit* 6

¹⁵ GASCÓN VERA, Elena. 1991. *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*. Madrid. Pliegos.

alegoría. Incluso, la posmodernidad feminista -ya desde la década de los 60- participa al lector en su afán de revisión a toda la cultura patriarcal y canónica de todos los tiempos, lo que supone una nueva y activa decodificación.

Por admitir múltiples lecturas resulta inasequible a un público mayoritario. En ella abundan las trampas y los sobreentendidos, por lo que va dirigida a una minoría de individuos imaginativos y cultos, con un bagaje cultural paralelo al del artista. Para Noguerol, los autores posmodernos no comparten la obsesión de sus predecesores por el orden o la coherencia, y no sienten necesidad de explicar sus alusiones.

Todos los ríos confluyen en la crisis de identidad. Inexorablemente cuando hablamos de posmodernidad, hablamos de crisis, ya que al no reconocer una teleología, se desconoce el centro. Ni hay, por lo tanto, -como explica Santiago Kovadloff- periferias; sólo hay fragmentos. "Y no fragmentos de una totalidad perdida sino fragmentos sin más, disonancias infinitas, contrastantes, erráticas e imposibles de armonizar"¹⁶.

Un ser fragmentado es, con palabras de David Rus Velasco, un sujeto escindido, una personalidad llena de contradicciones, poliforme y multidimensional. (RUZ VELASCO, 1999¹⁷).

Noguerol encuentra que el "golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística" es otra de las características más significativas de la literatura de esta época. Vemos, en consiguiente, que la fragmentación es tanto ontológica -en lo que hace a la concepción de la persona-, como estructural -en lo que hace a la concepción de la obra literaria-.

Explica la Profesora de la Universidad de Sevilla, Francisca Noguerol, que descreídos de la teleología, los autores posmodernos consideran como única acción intelectual posible la deconstrucción, el análisis de las piezas del mecano, del detalle minúsculo. Como señala Simón Marchán Fiz, 'la fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías, de estilo o las tendencias homogéneas' (MARCHÁN, 1988¹⁸). En literatura se defiende lo fragmentario frente a las narraciones totalizantes modernas. Ante el desprestigio del concepto de universalidad y totalidad reina lo que Frank Kermode llama 'the postmodern love-affair with the fragmente' (KERMODE, 1989¹⁹).

Este ser escindido responde al lacaniano *Orden Simbólico*, en el cual el sujeto tiene que inscribirse para convertirse en sujeto como tal. Es en el lenguaje, y a través de éste, donde el sujeto es concebible²⁰.

¹⁶ KOVADLOFF, Santiago. 1999. "Adiós a la posmodernidad" en *La Nación. Cultura*. 3 de octubre de 1999, p. 1-2.

¹⁷RUZ VELASCO, David. 1999. "La soledad era esto y la posmodernidad. El sujeto escriptivo, el sueño mimético y la antípoda". *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/millas.html>

¹⁸MARCHÁN FRIZ, Simón. 1988. "Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad *posmoderna*". Madrid. Akal (en NOGUEROL, 1996).

¹⁹KERMODE, Frank. 1989. *History and Value*. Oxford. Clarendon Press (en NOGUEROL, 1996).

²⁰Compárese y ampliése con Wittgenstein: "Pero desde Wittgenstein nada puede ser universal, no puede haber principios categoriales o imperativos generales, hay que despedirse definitivamente de todo fundamento. Toda la racionalidad que puede haber pertenece al lenguaje, y el lenguaje consiste en mil juegos y contextos diferentes, con reglas diferentes cada uno. El uso diario de las palabras genera todo y cualquier sentido en el mundo." En REGUERA, Isidoro. 2001. "El destino de un genio: el filósofo Ludwig Wittgenstein". *El País. Babelia*. 28 de abril de 2001, p. 4-5.

Así, el significante es lo que constituye el sujeto: éste habita única e irremediabilmente en el discurso.

“Es, entonces, por esta razón que las nociones de identidad y de sujeto entendidas como realidades exteriores e independientes del lenguaje son puestas en duda permanentemente desde el análisis del postmodernismo. A consecuencia de esto, pues, también han sido fuertemente criticadas las concepciones de un sujeto consistente y terminado así como las ciencias sociales y la crítica literaria que opera en estos términos.

El sujeto que se ha denominado escritivo, inscrito o textual crea su propio espacio a través de su inscripción en el lenguaje y está ampliamente representado en los personajes de los textos postmodernos en una tentativa de proponer una ruptura. Se trata de acabar con la estructura tradicional de oposiciones maniqueas y lanzar al lector la posibilidad de la diversidad y la pluralidad al mismo tiempo que la contradicción y la importancia fundamental de la noción de contexto. Ya Lyotard resalta la idea de la imposibilidad de una identidad aislada, con las implicaciones que de esta afirmación pudieran desprenderse: la negación del sujeto como entidad autónoma, esencialmente consciente o como un ser capaz de conocer a un nivel trascendental...” (RUZ VELASCO, 1999)

Si, como dice Lyotard, las narrativas que se arrogaban autoridad total han perdido su legitimidad en la época contemporánea, en su lugar permanecen los ‘pequeños relatos’, los juegos lingüísticos sin pretensión alguna de soberanía.

Otro de los rasgos más significativos es el que la Profesora Francisca Nogueroles denomina “el virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia)”

2. UBICARLA DENTRO DE LOS PARÁMETROS DE UNA CRONOLOGÍA ESPAÑOLA.

No resulta menos arduo fijar la cronología exacta del inicio de la posmodernidad: la década del 50, el año '68, los años '70, el '75 español, los '80 y ya definitivamente los '90 abren nuevos horizontes... Así Lyotard defiende la hipótesis de que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada posmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción. Es más o menos rápido según los países, y en los países según los sectores de actividad: de ahí una discronía general que no permite fácilmente la visión de conjunto. (LYOTARD, 2000).

Algunos tienen incluso la audacia de ponerle fecha término a la modernidad: habría ocurrido en 1970, después de finalizado el movimiento estudiantil de París en 1968, que se sería la última de las utopías modernas, la de la imaginación al poder, empezando desde ahí una nueva época, la llamada posmodernidad.

Ni 1950, ni 1968, ni 1970 abren las compuertas a la posmodernidad española. El año 1950 halla a la península bajo la férula de Franco y con una segunda generación de posguerra, una generación de realismo social, absolutamente ajena a los cánones descriptos. El año 1968 abarca la Generación del '68, grupo al que se refiere Sanz Villanueva en el último suplemento que cubre desde 1975 a 1990 en la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico (RICO, 1992²¹). Incluye a nombres tan representativos como los de Julio Llamazares, Javier Marías, Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez

²¹VILLANUEVA, Darío. 1992. “Los nuevos nombres 1975-1990” en RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona. Crítica, p. 249-284.

Montalbán.

"Dentro de este abanico de obras y creadores, se abre también un hueco para la que llaman narrativa posmoderna y en la que Sanz Villanueva coloca a Millás como un idóneo representante. Estos textos se caracterizan por la aparición de una especie de constante fragmentación y una tendencia a la intimidad de un yo que se presenta, en palabras de este crítico, como 'agónico, dubitante, en una permanente situación límite'"(SANZ 1992, en RUZ VELASCO 1999).

El año 1970 no marca un hito dentro de la producción literaria española, si bien -como señala Martínez²² (2000)- en la provincia de León, en torno a los '70, surge una promoción de nuevos narradores que parecen estar ahora en su punto de mayor madurez narrativa: entre ellos se destacan Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio. (Ellos no son un jalón para la posmodernidad literaria española).

Entre 1970 y 1975 hallamos lo que Gonzalo Sobejano²³ (1985) llamó "la novela ensimismada": un tipo de literatura especialmente volcada sobre sí misma y sus mecanismos de autoproducción. Son éstos unos textos que tienden a originar personajes contradictorios que parecen debatirse entre las fluidas aguas de la ficción y las insalvables durezas de la realidad. Literatura 'privada', pero también literatura 'literaturizada': muchas de las novelas que hoy se escriben en España desde las de Juan José Millás hasta algunas de José María Merino, pasando por los últimos títulos de Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, o Antonio Muñoz Molina, son novelas de novelas, ámbitos donde la imaginación se multiplica, anunciando la convergencia final de vida y literatura. La 'novela ensimismada' fue anteriormente denominada como 'novela total', un término introducido por Luis Suñén²⁴ ya en 1974, refiriéndose a textos como *Visión del abogado* o *Cerberos son las sombras* en los que aparece un impulso que explica así: 'la literatura cobra su necesario valor autónomo, se basta a sí misma, pues el lenguaje le procura la posibilidad de salir de una errónea y limitadora condición vicaria.'" (SUÑÉN, 1978).

Ni siquiera el año 1975, aunque la crítica coincida en fijarlo como el origen de algunos cambios notables en la producción narrativa española, dio sus frutos más logrados. Tal como observa la Profesora Victoria Martínez (2000):

"en principio no hay en esos años obras narrativas de particular relieve [...] De todos modos, en ese contexto, se estaba produciendo la gestación de narraciones que no mucho después, en torno a los ochenta, suscitarían un inusual interés de los lectores y serían recibidas como el definitivo resurgimiento de la narrativa española. [...]"

Por otra parte, se produce en este momento un fenómeno particular, el de la coexistencia de, por lo menos, cuatro generaciones de narradores en actividad: autores mayores, de la llamada *Generación del 36*, como Camilo José Cela, Miguel Delibes, o Gonzalo Torrente Ballester; los de la *Generación del medio siglo*: Juan Benet, Juan Marsé, José Agustín y Luis Goytisolo; los narradores de la *Generación del 68*, según la denominaría Sanz Villanueva: Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo

²²MARTÍNEZ, Victoria. 2000. "La narrativa leonesa en el marco de la narrativa española desde 1975" en Brizuela, Mabel [...] y otros] *La estética de la realidad. La narrativa leonesa de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

²³SOBEJANO, Gonzalo. 1985. "La novela poemática y sus alrededores" en *Ínsula*, 464-465, julio-agosto de 1985, p. 1. (en MARTÍNEZ, 2000).

²⁴SUÑÉN, Luis. 1978. "El juego cruel de la desmemoria" en *Ínsula*, 378, p.5 (en RUZ VELASCO, 1999).

Mendoza, Juan José Millás, Javier Marías, José María Merino, Luis Mateo Díez, entre otros; y, finalmente una nueva camada de narradores, la de la promoción de los '80: Arturo Pérez Reverte, Julio Llamazares, Javier García Sánchez, entre otros. [...]

La narrativa española de los '80 y los '90 puede caracterizarse por estar bajo el signo de la libertad. [...] acerca la mirada de la narración hacia lo íntimo, hacia lo que pudiera parecer trivial. Esto parece ser el resultado de un proceso en el que, tras el desencanto con el compromiso social y el realismo, la vieja aspiración testimonial queda definitivamente desprestigiada.

Algunos críticos han llamado la atención sobre la tendencia clara a la indagación psicológica que se detecta en numerosos textos del momento. Esta introspección muestra a unos personajes que se distancian de la problemática social para concentrarse en sus propios mecanismos mentales; aparecen así seres confusos e informes que nunca logran autodefinirse completamente. Muchos textos vuelven a utilizar los temas de las novelas realistas e históricas, pero normalmente bajo una sombra de descreimiento irónico, de un escepticismo la mayoría de las veces sutil pero radical. [...] La identidad aparece como una fragmentada recolección de experiencias que sólo cobra significado cuando se inscribe de alguna manera. Y esta inscripción no tiene fin, es interminable; el sujeto siempre está en proceso de construcción. Algunos títulos y autores en esta línea: Rosa Chacel, con *Alcancía; ida y vuelta* (1982); Antonio Muñoz Molina, con *El Robinson urbano* (1985), y *Diario del Nautilus* (1986)." (MARTÍNEZ, 2000).

Joan Oleza²⁵ es quien advierte que son escasas las novelas importantes de narradores de la generación de 1968 que se plantean como espacio de análisis novelesco la realidad contemporánea o del inmediato pasado -con excepción de Vázquez Montalbán-. En cambio, durante la segunda mitad de los años 80, y sobre todo a principios de los 90, parecen abrirse paso una serie de propuestas narrativas que apuestan por otra manera de entender la postmodernidad.

Con Jorge Ruffinelli²⁶ (1990), en "Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?" nos preguntamos si son los años '80 los que han marcado esta nueva era dentro de los confines de España. La respuesta resulta afirmativa pues en esa década España se ubica en una mejor posición dentro del contexto económico mundial²⁷ y produce una literatura más próxima a los postulados teóricos de la posmodernidad. Así, las novelas de los '80 cuestionan la política franquista no sólo en su política autoritaria y fascista, sino en sus creencias ancestrales. Elena Gascón Vera interpreta que este rechazo del discurso oficial, considerado legítimo por la tradición, primero clásica y después moderna, y el rechazo de las reglas del juego, establecidas por la propagación institucionalizada de dicho discurso, estaba producido por lo que Derrida llamaría un des-centramiento del canon implantado sin discusión por la tradición cultural predominante. Este rechazo sería, por consiguiente, no sólo una repulsa política sino una reacción frente a lo que la modernidad había restaurado.

Elena Gascón Vera encuentra que novelas tales como *Para no volver* de Esther Tusquets; *Ciertos tonos del negro* de Beatriz Pottecher; *Todos mienten* de Soledad Puértolas y *Amado amo* de Rosa Montero, tanto como Almodóvar, representan un des-centramiento de la acepción de dicho canon. Para ella Almodóvar y Montero se erigen en los '80 como símbolos de la sociedad madrileña y española que representan. Aclara, también, que desde los '70, Esther Tusquets y Rosa Montero son un ejemplo

²⁵OLEZA, Joan. 1994. "Al filo del milenio: Las posibilidades de un nuevo realismo" en *Diablotexto*, p. 79-

²⁶RUFFINELLI, Jorge. 1990. "Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?" *Nuevo Texto Crítico*, 6, P. 31-42 (en NOGUEROL, 1996).

²⁷En 1987 la renta *per cápita* se estimaba en 6.010 dólares, cifra que situaba a España entre los países desarrollados.

de cómo la narrativa española escrita por mujeres está planteando problemas y soluciones típicamente femeninas que expresan temas y formas nuevas.

Observa Ruz Velasco que se aprecia un movimiento significativo que acerca la mirada de la narración hacia lo íntimo, hacia lo que pudiera ser trivial. Esto no es más que el resultado de un proceso que conduce a que, tras el desencanto con el compromiso social y el realismo más crudo, la vieja aspiración testimonial quede definitivamente desprestigiada.

Sin embargo, erraríamos si dijéramos que el realismo retrocede dentro del campo de juego de la literatura finisecular. Basta ahondar en la aguda crítica de Joan Oleza²⁸ o de Manuel Rico²⁹ para advertir que, más allá de ciertos postulados teóricos, los últimos veinte años del siglo XX español registran, también, una poética realista, que abarca:

“desde el realismo arquetípico de Adelaida García Morales hasta el realismo político de Vázquez Montalbán, en los dos extremos del abanico, pasando por el realismo lúdico de Luis Mateo Díez, por el tan literario de Luis Landero o por el épico-elegíaco de Muñoz Molina [...]”

La realidad de referencia representada en ellas es bien identificable por el lector, aunque los modos de representación sean diversos: estilizada y arquetípica en *El silencio de las sirenas* o en *Corazón tan blanco*, escénica y materializada en *Las horas completas* o en *Galíndez*, histórica en *Galíndez*, *Juegos de la edad tardía*, *El jinete polaco*, rural en *El silencio de las sirenas* y en *Las horas completas*, provinciana en *El jinete polaco*, urbana en *Juegos de la edad tardía* y en *Galíndez*.” (OLEZA, 1993).

Asimismo Manuel Rico señala la importancia que supuso la aparición de la novela de Muñoz Molina *El jinete polaco*, en 1990. Ella provocó el reconocimiento de la crítica y puso en cuestión buena parte del cuerpo teórico en que se había basado, durante cerca de una década, lo que se dio en llamar ‘nueva narrativa española’. Observa, también, que un fenómeno parecido se produjo con *Galíndez*, de Vázquez Montalbán, o con *Muchos años después*, de Gabriel y Galán. Rico subraya la magnitud del hecho de que se tratara de textos en los que, desde enfoques distintos, la memoria jugaba un papel determinante y de que éstos se afincaran en espacios reconocibles, anclados en la historia política, cultural y sentimental. Esto volvía a poner de relieve la importancia del binomio memoria colectiva/ realidad como ‘factores nutrientes’ de la literatura -especialmente de la narrativa- a través de los siglos.

Explica Rico que a mediados de la década de los ochenta, al amparo de las primeras declaraciones de algunos representantes de lo que se daría en llamar ‘nueva narrativa’, comenzó a extenderse una idea entre amplios sectores de la crítica: no sólo había que eludir, se afirmaba, la memoria colectiva, sino que había que desestimar *casi toda* la narrativa española precedente. Los ’80 quisieron ser, para algunos, los años de la euforia económica, del individualismo y del olvido.

Casi diez años después de los primeros síntomas de este fenómeno, escribe Rico que las obras que probablemente perduren, lejos de responder a los moldes que a mediados de los ochenta se establecían como señas de identidad de la novela que debía hacerse, sean aquellas que tienen un anclaje en la

²⁸OLEZA, Joan. 1993. “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”. *Compás de Letras. Historia y Ficción*. N° 3 diciembre de 1993.

²⁹RICÓ, Manuel. 1994. “Memoria y realidad en la narrativa actual. La novela en el fin del milenio”. *Claves de razón práctica* N° 48. Madrid, diciembre de 1994.

experiencia colectiva. Dice:

“Yo no estoy tan seguro de que *Belver Yin*, de Jesús Ferrero, sea una novela llamada a perdurar a pesar de su vertiente innovadora en la fecha en que fue publicada. Más bien creo que *La fuente de la edad*, de Mateo Díez o *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, por citar dos novelas/símbolo de la etapa -al margen de las diferencias estéticas y temáticas-, por su anclaje en una experiencia reconocible y estrechamente vinculada a las obsesiones de los lectores de distintas generaciones, están *potencialmente* en mejores condiciones de traspasar la frontera del tiempo. [...]

Ha entrado en quiebra la narrativa *light*, el cosmopolitismo forzado, la evanescencia ambiental y la descontextualización que a mediados de los ochenta se anunciaba como signo de los tiempos. En muy pocos años hemos pasado de novelas breves a novelas densas, de despreocupación por el contexto a incorporación de éste y de sus contradicciones al hecho narrativo, de intrascendencia a trascendentalismo, de la absolutización de la anglofilia a ver con otros ojos nuestra tradición (y otras tradiciones como la italiana o la centroeuropea).” (RICO, 1994).

Comprobamos que memoria histórica y realidad han ido penetrando de modo gradual en la narrativa española de los últimos años del siglo XX, pese al empeño de no pocos sectores en certificar su defunción. Obviamente que, como advierte Joan Oleza, en la posmodernidad es posible volver a diseñar una poética realista, siempre que no concibamos este realismo como una segunda versión del realismo decimonónico o del realismo social de los años '50. Así, por ejemplo, -señala Gonzalo Sobejano²³ (1985)- la novela histórica que, a principios de los '80, apenas vendía algunas paráfrasis de la era de Franco, ha prosperado y viene distanciando sus asuntos, no ya sólo hacia atrás en nuestro siglo, sino más aún en el XIX, el Siglo de Oro o el medioevo. Para Sobejano esta tendencia podría revelar un deseo de superar la anterior fijación en la guerra civil. El atraer la curiosidad del lector a tiempos más o menos parecidos a los actuales permite la recreación libre de una humanidad, que por lejana, se hace digna del empleo de la imaginación vivificante. Sobejano enfatiza que no se intenta aprovechar la novela para historiar a España (a la manera de Galdós) sino que se somete el pasado al experimento de la transtemporalidad de la ficción, esto es, la novelización. Algunos títulos y autores: Lourdes Ortiz: *Urraca* (Edad Media). Eduardo Alonso: *El insomnio de una noche de invierno* (siglo XVII). Eduardo Mendoza: *La verdad sobre el caso Savolta* (comienzos del siglo XX).

El Profesor de la Universidad de Cardiff, David Ruz Velasco, (1999) halla que la narrativa que se ha dado en llamar posmoderna pone en cuestión, entre otros muchos temas, la noción de identidad como una entidad uniforme y contenida en sí misma. Pero este tipo de textos, utilizando diversas estrategias, problematizan no sólo la idea de sujeto como una noción perfectamente definida y descrita sino que también llaman la atención sobre el problema del objeto de conocimiento -la realidad- como algo que pudiera ser posible aprehender completamente, conocer totalmente. Así, para Ruz Velasco, tanto la identidad como la noción de realidad, que tan conectada se encuentra a la anterior, van a ser sistemáticamente cuestionadas al culminarse un proceso de desnaturalización por el cual se descubre que estos conceptos son *constructos* y no elementos dados ya sea por Dios, la Naturaleza, la Tradición e el Autor -todos en mayúscula, por supuesto, aclara el crítico-.

El punto de vista omnisciente resulta trastocado por una multitud de voces parciales y limitadas en su alcance que hacen que cualquier acercamiento a la realidad se convierta en una tarea equívoca y compleja.

La profesora Victoria Martínez (2000) concluye que metanovela, novela lírica, autobiográfica, policial o de intriga, novela histórica, relatos de corte erótico o lúdico-fantásticos, aparecen

frecuentemente en las publicaciones de los '80 y '90³⁰. Apunta como protagonistas de este cambio a una promoción de autores que han nacido entre el año en que finaliza la guerra y el medio siglo: Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, Félix de Azúa, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Juan Madrid, Javier Marías, José María Merino, Juan José Millás, Manuel Vázquez Montalbán, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, entre otros.

Según Gonzalo Sobejano²³ (1985):

“el panorama de la novela española del último cuarto de siglo está marcado por el auge de la **novela poemática**: la que aspira a ser por entero un texto creativo autónomo. [...] La **metanovela**, por su parte, pone de manifiesto en forma explícita la aventura de la escritura [...] Este procedimiento está presente, por ejemplo, en *La orilla oscura* y *La novela de Andrés Bello* de José María Merino, en los *Diálogos de la alta noche*, de Vaz de Soto, en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás. [...]

Parecido ánimo inventivo inspiraría algunos ensayos novelescos de acento **lúdico**, como las **novelas policíacas** de Vázquez Montalbán, o las variaciones de “**espionaje**”, “**ciencia ficción**”, “**horror**” y “**erotismo**” [...] Menos transcendencia tiene, en estos años, las **memorias**, que tanto abundaron en torno a la muerte de Franco en novelas de Martín Gaité, Delibes, Umbral y Marsé, entre otros. Por último, el **testimonio**, la crónica, o la “**novela reportaje**”, parecen estar en el punto más alejado de la llamada novela poemática: en esta zona testimonial podrían ubicarse algunos títulos de interés de Rosa Montero, o las historias de José María Guelbenzu, que oscilan entre la cotidianidad y la ensoñación, el retrato generacional y la fábula antigua”.

3. VERIFICAR SI LAS CARACTERÍSTICAS DELINEADAS POR LOS TEÓRICOS DE LA POSTMODERNIDAD SE CORRESPONDÍAN CON EL QUEHACER LITERARIO DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

Confirmamos con Ruz Velasco que lo que hacen muchos textos postmodernos es reusar y explotar los temas de las novelas realistas e históricas pero normalmente bajo una sombra de descreimiento irónico, de un escepticismo la mayoría de las veces sutil pero radical. (RUZ VELASCO, 1999)

La soledad era esto de J.J. Millás, publicado en 1990, es el texto con el que David Ruz Velasco ejemplifica las teorías posmodernas. Profundiza el tema de la identidad y el sujeto escríptivo -o, dicho de otra manera, cómo el sujeto se transforma en su propio objeto de conocimiento a través de la auto-inscripción-. Apunta la importancia de la interpretación como un continuo ‘desenmarañar’ -utilizando el término barthesiano- y no ‘descifrar’ -como lo entiende Freud- y la relación que se mantiene entre el Autor y el Lector una vez que la *muerte del Autor* ha sido proclamada. Muestra, también, cómo el texto propuesto interroga la noción de centro e incluso la de equilibrio por medio de un proceso de descentramiento gradual pero radical. Evidentemente *La soledad era esto* no puede erigirse como metonimia de la literatura española posmoderna.

Hemos visto que la ‘novela escríptiva’, que es el máximo exponente de la ‘novela poemática’, la que aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo, no es la única manifestación que ha dado las letras españolas. El último tercio de siglo ha sido pródigo (pensemos que cuatro escritores en español han recibido el Premio Nobel en esos últimos veinticinco años: Vicente Aleixandre en 1977, Gabriel García Márquez en 1982, Camilo José Cela en 1989 y Octavio Paz en 1990) y ha sido

³⁰ Cfr. con la reseña referida a *metanovela*, *novela poemática*, *escríptiva*, *lírica*, *histórica*, *novela de intriga*, *testimonial* y *novela de signo realista* (en GARCÍA POSADA, 2001 *op cit* ¹¹⁻¹²).

multiforme. Es claro que no hay una uniformidad en la producción, sí, en cambio, podríamos hablar de una nueva forma de entender la realidad y de una expresión fiel a una época signada por el relativismo ético, el escepticismo social, la ausencia de proyecto o estilo vital y una profunda crisis de identidad personal -resultantes todos del *fin de la historia*, del fin de las utopías³¹.

El proceso de explicar, definir, es decir, descodificar se hace problemático porque todo resulta ser un ejercicio de interpretación en el que no existe una conexión no-mediada entre el significante y el significado. La posmodernidad enfrenta la crisis del representacionismo. Se concibe la realidad como producto cultural, como entidad no-preexistente al proceso social de creación y captación simbólica de la misma. La consecuencia inmediata será la consideración de la verdad como expresión de prácticas sociales concretas dotadoras de sentido de una realidad cuyo significado, indeterminado apriorísticamente, sólo se produce por medio de dichas prácticas y dentro de un consenso (Rorty, 1966). La Verdad resulta, así, sustituida por múltiples versiones de un mundo disgregado en infinitud de significados. Esta quiebra de los principios de realidad y objetividad enlaza perfectamente con la óptica deconstruccionista de Derrida.

Como señala Manuel Cruz, haciéndose eco de la obra de Ricoeur, 'el correlato más próximo, que probablemente sería *contar las cosas tal como son*, debe ser sustituido por este otro, sólo en apariencia más modesto: *contar las cosas tal como nos pasan*' (en VIDAL JIMÉNEZ, 1999).

CUATRO PUNTOS CARDINALES QUE CONCLUYEN EN UNA REFLEXIÓN A MANERA DE CIERRE.

Nadie mejor que Joan Oleza (1993) ha sintetizado la paradoja de la narrativa española de los últimos años, pues de la concepción de la muerte del sujeto y de la representación (Lyotard), la muerte de la historia (Fukuyama), del imperio de la sincronía y la simultaneidad (Jameson), de la disolución de la obra-texto (Derrida), del descrédito de las tradiciones artísticas (Foster), de la libertad ilimitada de los juegos del lenguaje (Wittgenstein leído por Lyotard), del desvanecimiento del cualquier valor contrastable de realidad que se produce como consecuencia del entrecruzamiento incesante de imágenes, mensajes, reproducciones y simulacros en los medios de comunicación contemporáneos (Vattimo), de la inutilidad de la interpretación o, al menos, de la ausencia de límites de interpretación dada la semiosis indefinida de un lenguaje no falsable en el universo de los objetos... ha surgido una estética de la radicalización expresiva ilimitada. Oleza descubre que, sobre estos elementos, es posible diseñar una poética realista. Todo esto es cierto. Sin embargo no podemos olvidar que:

"Donde antes se decía *unidad*, la denuncia postmoderna sostuvo que no había sino *dispersión*. Donde imperaba el *absoluto*, ella desnudó el auge ingobernable de lo *relativo*. Donde se afirmaba el *saber*, descubrió que no había otra cosa que *creencias*. A la prédica que enfatizaba las jerarquías morales la decretó sin vida oponiéndole la prosaica horizontalidad de los hechos: múltiples, contradictorios, equivalentes. Teísmo y ateísmo le parecieron harina del mismo costal, secreciones vanas de un sujeto hueco que, si ya no era la criatura que otrora había supuesto, tampoco era el creador que ahora se ufanaba de ser". (KOVADLOFF, 1999).

Lo que equivale a afirmar que la posmodernidad no deja de ser -no obstante sus magníficos logros estéticos- crisis y negación, de lo que se concluye que:

³¹Existe una diferenciación substancial entre *fin de la historia* que se refiere directamente al fin de la esperanza, y *fin de las utopías* que hace alusión al fin de las ilusiones.

“La postmodernidad, al no ser otra cosa que negación, se muestra envuelta en aquello mismo que impugna y de ese modo, lo quiera o no, lo perpetúa. Es que, como enseña Hegel, la antítesis tarda en saber que forma un todo con la tesis contra la que furiosamente combate. Pero no es indispensable haber frecuentado la *Fenomenología del espíritu* para advertir que el postmodernismo es, todavía, la Modernidad en lucha consigo misma”. (KOVADLOFF, 1999).

De esta manera llegamos al abordaje del dilema inicial: *a medida que íbamos perfilando sus características, crecía la duda que se ha convertido en debate actual: ¿ha terminado la modernidad?, es decir, ¿la historia sigue siendo moderna como lo ha sido desde el siglo XVII?... y concluimos en que la posmodernidad es - como podría serlo el surrealismo y el existencialismo- otra faz de un mismo proceso revolucionario, sólo que atañe a todas las manifestaciones humanas y tiene sus propias reglas de juego.*

LA ARMONIOSA POESÍA DE FRANCISCO LUIS BERNARDEZ¹

GLORIA VIDE LA DE RIVERO

Universidad Nacional de Cuyo-CONICET

Conocí a Francisco Luis Bernárdez en 1960. Él era entonces el Agregado Cultural en la Embajada Argentina, en España. Yo era una joven becaria que había ido a Madrid para realizar su tesis doctoral sobre el ultraísmo, movimiento en cuya versión criolla, el «martinferrismo», Bernárdez había participado en los años veinte del pasado siglo. Desde mi experiencia, era un hombre retraído, tímido, que se escudaba tras sus pequeños pero gruesos anteojos redondos. Le pedí un día una audiencia en la Embajada, para que me ilustrara sobre aquellos movimientos literarios en los que había participado en su juventud. Casi ningún aporte para mi tesis quedó en limpio después de aquella conversación entre dos tímidos. Compartí también con él, con su mujer, Laura y con parte de la comunidad argentina en Madrid, alguna cena, algún acto protocolar para los aniversarios patrios. Siempre recibí la imagen de un hombre retraído. Tal vez fue mucho más comunicativo con sus amigos más cercanos, que nos dejaron de él recuerdos entrañables. Cuando murió, tres de sus compañeros escritores: Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari y Eduardo González Lanuza trazaron de él en el Diario *La Nación*, retratos afectuosos y respetuosos, destacando su gran cultura y su sensibilidad que hicieron de él un gran poeta. También Jorge Calvetti publicó un homenaje, con motivo de su muerte, en *Los Andes* (Mza., 5 nov. 1978) elogiando no sólo la poesía sino -sobre toda- la personalidad de Bernárdez, quien -desde su conversión, en la que tanto influyeron los frailes Mario Pinto O.P. y Antonio Vallejo O.F.M.- trajo a la poesía argentina el canto católico puntualmente ortodoxo.

Como en muchos hombres tímidos y retraídos, fue la escritura uno de sus principales modos de expresión y de expansión humana. Y digo uno, porque hay otros que pertenecen a su intimidad o al misterio: su vida familiar, su vida espiritual, su vida religiosa, que pudo alcanzar infinitas dimensiones misteriosas. No obstante su timidez y retraimiento, fue sin embargo Bernárdez, durante su vida, un poeta muy conocido, hasta me atrevería a decir: popular. Creo que el origen de su popularidad fue sobre todo su libro *La ciudad sin Laura* (1938), cuyos versos sabían y recitaban de memoria los novios y las novias de las décadas del cuarenta y del cincuenta. Citaré la primera estrofa del poema «Estar enamorado», escrito en uno de los metros preferidos de Bernárdez: los versos de veintidos sílabas, que dan al poema un ritmo lento, reflexivo, muy particular.

1 Conferencia pronunciada el 1º de septiembre de 2001 en el Simposio «Pensadores Cristianos», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Estar enamorado, amigos, es encontrar el nombre justo de la vida. (...)
 Es recobrar la llave oculta que abre la cárcel en que el alma está cautiva.
 Es levantarse de la tierra con una fuerza que reclama desde arriba.
 Es respirar el ancho viento que por encima de la carne se respira.
 Es contemplar desde la cumbre de la persona la razón de las heridas.
 Es advertir en unos ojos una mirada verdadera que nos mira. (...).
 Es sorprender en unas manos ese calor de la perfecta compañía.
 Es sospechar que para siempre, la soledad de nuestra sombra está vencida.

La veta de la poesía amorosa lo hizo, pues, muy conocido, pero también el haber puesto su creación literaria en íntima coherencia con su fe. Su popularidad pudo también estar facilitada por su vinculación con los medios periodísticos: *El Mundo* (diario del que fue fundador, junto con Marechal), *La Nación*, las revistas *Sur*, *El Hogar* y *Criterio*, entre otras variadas publicaciones periódicas del país y del extranjero, como *El Nacional* de Caracas. De este prestigio hablan también los numerosos Homenajes que aparecieron cuando murió en 1978, varios de los cuales ya he mencionado. Me interesa destacar que la revista *Gente*, de gran tiraje, hizo una muy importante nota en esta ocasión, probablemente con datos y fotos aportados por el hijo del poeta. En cambio, el año pasado, en que se conmemoraba el Centenario de su nacimiento, muy pocos se acordaron del acontecimiento, tal vez opacado por la coincidencia con la conmemoración del Centenario de Arlt y de Marechal, que hoy tienen más prensa. Pocos se acordaron de Bernárdez, salvo algunas excepciones, como el Homenaje rendido por la Academia Argentina de Letras, de la cual fue miembro². Vaya también esta conferencia mía de hoy como sentido recuerdo y homenaje a quien hizo del arte una forma de vida cristiana y de apostolado.

En los años ochenta publiqué un artículo sobre este escritor³. Utilizaba en él, para caracterizar a Bernárdez, la metáfora de la vida como peregrinación y del poeta como peregrino entre la tierra y el cielo, metáfora que fuera usada antes por Arturo Capdevila en su discurso de Recepción a Francisco Luis Bernárdez como miembro de la Academia Argentina de Letras. En efecto, su poesía es esencialmente religiosa, es la obra de un poeta católico que expresa la añoranza de Dios, la constatación de la existencia del mal y del pecado, la búsqueda del sentido del dolor y de la vida, el encuentro con la gracia y las condiciones necesarias para que ese encuentro se produzca, las sucesivas conversiones que va experimentando el alma.

Son muchos los poemas que testimonian la concepción de la vida como peregrinaje hacia el cielo, como un cotidiano esfuerzo ascensional que debe encauzar y trascender afanes y desvelos, penas y cruces, hasta lograr el definitivo reposo en la unión con Dios. Uno de los más representativos es el soneto «El vuelo» (en *El arca*, 1953):

Sólo en la plenitud de mi energía
 y en el ansia infinita de mi vuelo,
 sin otra voluntad ni otro consuelo
 que subir y subir, día tras día.

2 También se realizaron homenajes en la Universidad Católica Argentina, en la Oficina Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires, y en el Centro Argentino de Escribanos.

3 «María en la poesía de Francisco Luis Bernárdez», en *Criterio*, Buenos Aires, N° 1855, 12 de marzo de 1981, pp. 92-97 y en *Cuadernos de Espiritualidad y Teología*, Santa Fe, Centro de Estudios San Jerónimo, Año III, N° 6, 1993, pp. 175-189.

subiré con el fuego que me guía
por el camino sin dolor del cielo,
más allá de mi afán y mi desvelo,
más allá de mi angustia y mi agonía.

Y subiendo y subiendo sin descanso,
iré llegando al celestial remanso
y al fin de toda pena y toda cruz,

para perderme en su total reposo
y no ser en su abismo silencioso
sino el brillo de un rayo de su luz.

El poema expresa el afán de religazón con lo divino, en un sostenido y cotidiano peregrinar hacia lo alto, hasta el logro de la unión total del alma con Dios. La imagen del romero, del caminante que se propone llegar a una meta sagrada, se fusiona en este poema -dado que se trata de un camino ascensional- con la metáfora del vuelo, del ansia humana por vencer la gravedad de la tierra, del dolor y del pecado, de la naturaleza caída, hasta llegar «al celestial remanso». El ascenso es gradual: «y subiendo y subiendo sin descanso», se avizora el momento de la fusión con lo divino, que -aunque no en forma explícita- supone el tránsito por la muerte, hacia la vida eterna, en la cual el alma se unirá con Dios, con consciencia de la propia pequeñez ante tanta grandeza, relación que se expresa en la figura final: el alma sólo será «el brillo de un rayo de su luz».

Sin embargo, no es este aspecto de «peregrinaje» desde lo humano a lo divino, desde lo terrenal a lo celestial, el único que quiero destacar hoy, aunque esté presente y sea una de las claves para la exégesis de la obra de Bernárdez. Otra idea que deseo subrayar es la de la relación entre el cielo y la tierra, entre la naturaleza y la gracia, entre lo humano y lo divino, relación que tiene variados matices en la obra poética de Bernárdez, alguno de los cuales señalaré. El cielo ya existe sobre la tierra, desde que el Verbo se encarnó, desde que Cristo nos redimió y aún antes, por anticipación de sus méritos. Ésta es la idea que está implícita en el título de uno de sus libros: *Cielo de tierra*, de 1937. Cielo de tierra, porque la tierra penetrada por el pecado original y sus consecuencias, ha recibido, sin embargo, la visita misericorde de Dios; porque la gracia ya es la levadura que penetra la creación, aunque esta creación haya sido vulnerada; ya es la sal que condimenta y que combate la corrupción en el hombre, en sus obras, en la creación toda; ya es la perla escondida que valoriza nuestro terreno, ya es el agua que fertiliza nuestros márgenes. Cielo de tierra, tierra de cielo, porque Dios, el eterno, el incommensurable, el infinito, el inabarcable, el misterioso, el todo luz, el todo riqueza, el todo vida, se ha sujetado a tiempo y a medida, se ha hecho criatura, se ha hecho hombre, se ha sometido al dolor y a la muerte. Por eso considero medular y bellissimo el «Soneto de la Encarnación» (*Cielo de tierra*):

*...il suo fattore
Non disdegno di farsi sua fattura.*
DANTE, *Par. XXXIII*

Para que el alma viva en armonía
con la materia consuetudinaria,

y, pagando la deuda originaria,
la noche humana se convierta en día.

para que a la pobreza tuya y mía
suceda una riqueza extraordinaria
y para que la muerte necesaria
se vuelva sempiterna lozanía,

lo que no tiene iniciación empieza,
lo que no tiene espacio se limita
el día se transforma en noche oscura,

se convierte en pobreza la riqueza,
el modelo de todo nos imita,
el creador se vuelve criatura.

Se ha encarnado Dios, la Palabra de Dios, que existía desde el principio, antes de todos los siglos; se ha encarnado Aquel «que fue engendrado entre esplendores sagrados, antes de la aurora» (ps 109). Ha nacido en la carne, a nuestra semejanza, Aquel por quien «todas las cosas han sido hechas», el Dios eterno. Por el misterio de la encarnación del Verbo se unen cielo y tierra: Dios se hace carne y tierra; la tierra se diviniza. Ya nada es profano, todo puede ser sacralizado, salvo lo que está inficionado por el pecado. Encontramos una idea semejante a la del soneto de Bernárdez en el Himno de Vísperas del día V de la Infraoctava de Navidad (29 de diciembre), que leeré para mostrar las coincidencias, aunque no postulo una relación de influencia entre uno y otro poema:

El mal se destierra,
ya vino el consuelo:
Dios está en la tierra,
ya la tierra es cielo.

Ya el mundo es trasunto
del eterno bien,
pues está en Belén
todo el cielo junto. (...)

Ya nadie se encierra
en su propio miedo:
Dios está en la tierra,
ya la tierra es cielo»⁴.

La armonía entre el alma y Dios, entre la creación y su Creador es una posibilidad latente desde la Encarnación, una meta en cuyo logro juega la misericordia divina y el esfuerzo virtuoso del hombre. Es esta armonía la que es asediada por la poesía de Bernárdez, en la que los temas religiosos se despliegan en múltiples direcciones: la búsqueda de fraternidad con el universo; el amor humano, que es chispa del amor de Dios; la alabanza a María, la Madre de Dios; los retratos y oraciones a los

4 *Liturgia de las horas para los fieles*, México, Obra Nacional de la Buena Prensa, A.C., 1996, p. 111.

Santos; la presencia de los Angeles; el misterio de los sacramentos; la liturgia; el camino místico; la concepción de la Iglesia como arca de salvación; la música que refleja y que conduce a la armonía divina. Ahondaré más en algunos de estos temas, tras recordar brevemente la vida y la obra en general de Bernárdez.

Nació Bernárdez en Buenos Aires, en 1900 y murió en 1978. Hijo y nieto de gallegos, pasó en España parte de su infancia y de su adolescencia. Allí publicó sus tres primeros libros⁵ en los que se observa la influencia predominante de los posrománticos y simbolistas franceses y de los modernistas hispanoamericanos y españoles. Bajo estas influencias se va configurando su voz propia, tanto en lo formal como en lo temático, que ya expresa su sentimiento religioso. En 1924 regresa a Buenos Aires y se relaciona con el grupo «martinferrista», que adhiere al vanguardismo literario (Borges, González Lanuza, Marechal, entre otros). En 1925 publica *Akándara*, que combina influencias de un vanguardismo renovador, con otras procedentes de la tradición literaria. Después de *Akándara*, tras una etapa de transición que se refleja en su libro *Cielo de tierra* (1937), se separa del vanguardismo, encuentra su estilo definitivo y se afianza en su tema predilecto: el religioso⁶.

En 1926 vuelve a Europa y vive durante un año en París. En setiembre de 1927 regresa a Buenos Aires y hasta 1932 colabora en importantes publicaciones: *La Nación*, *El Mundo* y *Criterio*. Por esta época asiste a los Cursos de Cultura Católica, a los que me referiré más adelante.

En 1931 sufre una enfermedad pulmonar (tuberculosis) y en 1933 se instala en La Calera, Córdoba. En 1939 se casa con Laura González Palau, la inspiradora de *La ciudad sin Laura*. Tras un breve intento de vivir en Buenos Aires, Bernárdez tuvo una gripe que lo alarmó y decidieron irse a vivir a Córdoba, en una chacra próxima a Jesús María, a donde residieron durante dieciséis años. En 1941 nace su hijo, Luis María, a quien también dedicará varios poemas. Desempeñará diversos cargos vinculados con la cultura, en Buenos Aires y en el exterior del país.

Con respecto a su biografía intelectual, podemos reconstruirla parcialmente a través de su obra. La lectura de los poetas españoles del Siglo de Oro, particularmente los místicos, ha dejado honda huella en su espíritu y en su poesía: el mundo poético claro, sereno y armonioso de Garcilaso, la filosofía y concepción estética pitagórica-platónica-agustiniana que subyace en las odas de Fray Luis de León; los símbolos de la noche oscura y de la llama de amor viva con los que San Juan de la Cruz expresa el tránsito purificador que permite la unión mística; las moradas castellanas de Santa Teresa, en cuyo más recóndito ámbito se encuentra el Señor; las antítesis del conceptismo barroco, particularmente de Quevedo, que se adaptan a las antítesis de la vida evangélica. Según Borges, era Bernárdez extraordinariamente culto y recuerda la época en que «se enamoró de la literatura inglesa e hizo infinitas traducciones de los poetas ingleses». Borges recuerda también su devoción por el

5 *Orto* (1922), *Bazar* (1922) y *Kindergarten* (1923).

6 Sus libros poéticos son además de los mencionados: *El buque* (1935), *La ciudad sin Laura* (1938), *Poemas elementales* (1942), *Poemas de carne y hueso* (1943), *El ruiseñor* (1945), *Las estrellas* (1947), *El Ángel de la Guarda* (1949), *Poemas nacionales* (1950), *La flor* (1951), *El arca* (1953), *Poemas de cada día* (1963). En 1952 publica las traducciones de *Florilegio del Cancionero Vaticano* e *Himnos del Breviario Romano*.

7 Afirma luego que, en cambio, a ninguno de los dos les gustaba Paul Valéry. Cf. «Evocación de Bernárdez. La amistad con Borges». Entrevista de María Esther Vázquez, en *La Nación*, Suplemento cultural, 26 de noviembre de 1978, p. 1. Otras lecturas, tal vez influencias y, sobre todo, ideas de Bernárdez, se pueden espigar en *Mundo de las Españas*. Sobre este aspecto cf. además: Juan Carlos Ghiano. «La poesía de Francisco Luis Bernárdez», en *Logos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Año IV, N° 7, 1945, pp. 129-160 y Nicolás Bratosevich, artículos citados *infra*.

poeta francés Paul Claudel. Y agrega: «Los dos teníamos los mismos gustos literarios y, en el fondo, no éramos esencialmente modernos. Nos gustaba la poesía clásica, la latina (...), y sabíamos de memoria a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Quevedo, a Góngora, a Lope, a Darío, a Lugones...»⁷. En esta incompleta enumeración de los gustos literarios, tenemos que señalar que tradujo del latín los *Himnos del Breviario Romano*; algunas de estas traducciones se han incorporado a la actual edición de la *Liturgia de las Horas para los fieles*, en español⁸. El prólogo a la traducción de los *Himnos del Breviario Romano*, del mismo Bernárdez, es notable por la erudición y conocimiento del tema que demuestra. Al final del mismo, declara que desea que esta traducción «no sea considerada sino como una modestísima prueba de mi viejo amor a la Santa Madre Común, de la cual tengo a honra declararme, también en el orden poético, el más humilde y más oscuro de los discípulos» (p. 25).

Su obra poética denota una formación teológica sólida y ortodoxa. En ella debieron influir los Cursos de Cultura Católica, que dejaron honda huella en un grupo de intelectuales argentinos. Transcribiré el testimonio que de ellos nos ha dejado Leopoldo Marechal, gran amigo por entonces de Bernárdez, que se incorporó a los cursos en 1931:

Se trataba de poner en estudio, reverdecimiento y práctica los tesoros intelectuales de la iglesia universal, en la filosofía, en la ciencia, y en el arte...

Entre los dirigentes de los C.C.C. guardo a dos en mi agradecida memoria: el doctor Tomás Casares y el doctor César E. Pico. El primero se dedicó a los Cursos en su rigor intelectual y didáctico; el segundo, por vocación y gracia, dirigió las huestes del «Convivio», rama de los C.C.C., dedicada especialmente a la literatura y el arte. Entre los «viejos» nos contábamos Bernárdez, Jacobo Fijman (que recibió el bautismo), Antonio Vallejo (que se hizo monje franciscano) y Mario Pinto, que abandonó la crítica cinematográfica de *La Nación* para ingresar en la orden de Santo Domingo, Ignacio B. Anzoátegui (alegre y tremendista en su ortodoxia), y yo, naturalmente...

Entre «los nuevos» que se nos acercaban, recuerdo especialmente a Marcelo Sánchez Sorondo, Hipólito J. Paz, Máximo Etchecopar, Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo, Felipe Yofré y Federico Ibarguren, todos los cuales figurarían después en distintos campos de la política y de los estudios históricos; entre los plásticos, figuraban Ballester Peña y Juan Antonio»⁹.

Para cerrar este boceto de historia intelectual, me referiré brevemente a la concepción poética de Bernárdez¹⁰. Sólo diré que, para él, la poesía es:

emanación de lo eterno del ser: luz que ocasionalmente vestida de ropajes verbales brota de la zona en que el alma está más cerca de lo divino; canto que sube de las últimas raíces de la persona, trata de abrirse en flores esenciales. Y todo ello ¿para qué? Para cumplir el gran deber del artista,

8 Cf. Francisco Luis Bernárdez. *Himnos del breviario romano*, Buenos Aires, Losada, 1952. Las traducciones que se han incorporado a la edición que manejamos de la *Liturgia de las horas para los fieles*, ed. cit., son, según mi cotejo: «Hacedor de la luz: tú que creaste», «Las banderas reales se adelantan», «Oh bondadoso Creador, escucha», «Oh Dios, que eres el premio, la corona», «Oh Príncipe absoluto de los siglos». «Oh sol de salvación, oh Jesucristo», «Que te alaben los célicos ejércitos», «Revestidos de blancas vestiduras», «Santa Unidad y Trinidad Beata», «Sin dejar la derecha de su Padre».

9 Alfredo Andrés. *Palabras con Leopoldo Marechal. Reportaje y antología*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, pp. 38-39.

10 Bernárdez, como muchos poetas del siglo XX, se ocupó reiteradamente de definir su poética, su concepción estética.

que es el de prolongar el plan del Creador con nuevas formas y para comunicarse extrañamente con las criaturas en la contemplación y el goce de lo añadido así a la tierra¹¹.

Hay en esta definición evidentes ecos de una estética platónico-agustiniana, de la concepción de la poesía pura del Abate Bremond y de todos aquellos que piensan que la poesía es una esencia que emana de Dios y que puede ocasionalmente ser capturada por el artista. Destaco en la definición de Bernárdez, además, la idea de que el artista prolonga la obra del Creador con nuevas formas y la convicción de que la labor artística surge de la contemplación, es fruto de la contemplación. La obra que resulta de plasmar lo contemplado se ofrece a los demás hombres para que la compartan y la enriquezcan con su propia mirada. La palabra contemplación tiene una gama de matices semánticos que van desde el poner la atención en alguna cosa material o espiritual, mirarla, juzgarla, considerarla, hasta su matiz teológico, que atribuye a la contemplación el ocuparse intensamente en pensar en Dios y en considerar los atributos o misterios de la religión. La poesía de Bernárdez es -en gran medida- contemplativa, en todos los sentidos del término.

Junto con el texto que acabo de comentar, no puedo dejar de mencionar un ensayo que es fundamental en este aspecto: su «Estética de la copa de agua» (1951)¹², ensayo en el que manifiesta su propósito de que su creación poética asimile la lección de la copa de agua. El poeta contempla, cifrada en la dulce prisión de la copa, al ubicuo ser que constituye gran parte de los demás seres y que alimenta con su propia substancia la vida de casi todas las vidas del orbe, que con extraordinaria metamorfosis se muestra en el mar, en el torrente, en la nube, en el rocío, en el granizo y en tantas otras formas; que nutre lo terrenal, pero es al mismo tiempo símbolo espiritual y materia sacramental. Y el poeta reflexiona: «He aquí el agua terrestre y el agua celeste. He aquí el agua total. Pero no derramada como de costumbre sobre todos los cuerpos del espacio y del tiempo (...) sino reducida, contraída y acogida a la estrechísima limitación de una copa que descansa sobre la mesa de un hombre meditabundo» (p. 89). Y así encerrada, el agua parece alcanzar, según Bernárdez, la plenitud de su expresión, mostrando sus virtudes de universalidad, simplicidad y claridad. Y el poeta aspira a que su obra poética tenga estas características: la conjunción de una materia y de una forma igualmente claras, simples y universales. De modo tal que en esa obra -en esa copa- puedan abreviar todos los que tienen sed de verdad, sed de hermosura, que es en cierto modo, sed de Dios (cf. p. 90).

Aunque saltando del comentario de una concepción teórica de la poesía a lo vivencial, quizás anecdótico, contaré cómo escribía Bernárdez, al menos en el período durante el cual vivió en Córdoba, en la proximidad de Jesús María, ya casado con Laura. Allí escribió casi todos sus libros: *Poemas elementales* (1942), *Poemas de carne y hueso* (1943), *El ruiseñor* (1945), *Las estrellas* (1947), *El Ángel de la Guarda* (1949), *La flor* (1951), *El arca* (1953). En esa época se levantaba a las ocho de la mañana.

11 En *Criterio*, 1958, N° 1316. Citado por Rogelio Barufaldi. *Francisco Luis Bernárdez*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 17. Hay en esta definición evidentes ecos de la concepción de la poesía pura del Abate Bremond y de todos aquellos que piensan que la poesía es una esencia que emana de Dios y que puede ocasionalmente ser capturada por el artista. Cf. Gloria Videla de Rivero: «Las secretas aventuras del orden: poesía pura y poesía de vanguardia», en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, T.I, cap. IV; 2a. ed. Pittsburgh, III, 1994, cap. IV.

12 Apareció en *La Nación*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1951 (enviada desde Córdoba). Se volvió a publicar en la *Revista Nacional de Cultura*, Buenos Aires, N° 16, mayo-junio 1956, pp. 88-90. Citaré por esta edición.

Salía y caminaba alrededor de la casa juntando las manos detrás del cuerpo. Después de ese tiempo de concentración, iba al cuarto en donde escribía. No había en él más que una mesa y una silla. No tenía chimenea y en invierno era terriblemente frío, tanto que, para poder escribir, Bernárdez se envolvía en mantas y en papeles. No quería alfombras ni cortinas ni cuadros en las paredes, como si el escritorio fuera la celda de un monje. Escribía hasta el mediodía, en silencio total. Mientras lo hacía ponía sobre la mesa una copa de agua¹³. Toda una ascética, todo un ritual, que interpreto como un despojamiento casi penitencial, que invoca la venida del Espíritu.

He trazado algunas pinceladas de su biografía intelectual, de algunos hechos de su vida, de su concepción estética. Me referiré ahora muy brevemente a su biografía interior, trazada desde sus escritos. Algunos poemas narran experiencias biográficas con repercusión espiritual. Uno de los más explicativos es el «Poema de las cuatro fechas», incluido en *Cielo de tierra* (1937).

La síntesis de este camino espiritual, reconstruido desde los poemas, es la siguiente: una infancia iluminada por la fe; un período juvenil durante el cual combaten, con triunfo pasajero, las fuerzas del mal, simbolizadas en «la noche»¹⁴ (destaco que «la noche» es un símbolo plurisemántico, que -si bien a veces alude al pecado o al dolor, en otros poemas se refiere a las condiciones que preparan el encuentro místico).

La presencia de la Virgen en este período oscuro es recordada por el poeta en el «Poema de las cuatro fechas» (*Cielo de tierra*, 1937), en el que recuerda las fechas más importantes de su vida: la muerte de su madre, la conversión parisina, la enfermedad y el encuentro con Laura. Con respecto a esa vivencia religiosa experimentada en París, nos dice:

La Iglesia de Nuestra Señora de París era propicia como ninguna.
Después de una noche vacía resolví descansar a su sombra segura.
(...) Mi juventud era torrente sonoro, pero tenía las aguas turbias.
Cuando sonó la campanilla me pareció que se levantaba la luna.
(...) Su resplandor era tan bello que me cubrí la cara con las manos sucias.
Nuestra Señora me decía, sonriendo, que no me abandonaría nunca.

Cuando el poeta parece haber perdido el rumbo espiritual, la dulce sonrisa de Nuestra Señora de París le transmite un mensaje de maternal protección. Leopoldo Marechal, que coincidió con Bernárdez en París, cuenta en una entrevista, algunos hechos que pueden explicar el trasfondo de la evocación de Bernárdez: ambos integraban una «barra» de porteños farristas de la cual al cabo de un tiempo ambos se abrieron, para dedicarse a una vida más útil y también, nos dice con humor «más económica»¹⁵. Tanto Bernárdez como Marechal nos dan algunas noticias de ese período previo a sus respectivas conversiones pero ya preparatorio de las mismas. Nos cuenta Bernárdez, en una conferencia pronunciada en 1970:

Allá por el 26, yo ya pensaba en un poema en que se describiera por un modo muy lírico, muy poético, una conversión. Yo era cristiano, pero estaba muy lejos de una práctica sacramental. En la Iglesia me impresionaba muchísimo el arte. En Europa comprendí lo que significaba aquella civilización, como estética. Pero de la práctica de los sacramentos me hallaba bastante lejos.

13 Cf. «Vida y muerte de un poeta», en *Gente*, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1978, pp. 3-4.

14 «La noche que te espiaba/ Miró la dulce luz que te envolvía,/ Y al ver que se empañaba/ Aumentó su porfía/ Y redobló su decisión sombría...». (*El Ángel de la Guarda*, 1949).

15 Cf. Alfredo Andrés: *Palabras con Leopoldo Marechal*, ed. cit., p. 27.

Influido por los místicos españoles e italianos, pensaba qué bello sería que un poema pudiera expresar el advenimiento de la gracia a un alma.

Continúa luego con la narración de cómo se comienza a gestar, en este período parisino *El buque*, poema que se concretaría varios años más tarde, ya que fue escrito entre 1932 y 1935. Y testimonia cómo en el mismo período, Marechal comienza a imaginar su *Adán Buenosayres*¹⁶, que también acabaría y publicaría mucho después, en la década del cuarenta.

El poema *El buque* (1935), que comienza a gestarse en 1926 pero que tiene varios años de maduración, expresa, pues, de modo visionario, el encuentro con la gracia. La índole espiritual de esa experiencia, lo conduce al empleo de los símbolos, de las alegorías, que expresan visionariamente la vivencia de lo inefable. Un misterioso navío que llega hasta el poeta en una noche oscura, precedido de una voz que se convierte en música, es símbolo del encuentro (o reencuentro) con la gracia, portadora de paz. La imagen del buque se relaciona con el símbolo bíblico del Arca en el Antiguo Testamento y con el de las naves de los Apóstoles, en el Nuevo, que devendrían en el símbolo de la Nave de la Iglesia. Bernárdez ha contado que, en la configuración del símbolo influyó, incluso, la contemplación de un cuadro surrealista de Max Ernst en una exposición parisina, cuadro que representaba una habitación, en cuyo primer plano había una mesa con un florero, y en un segundo plano una ventana abierta a la noche, y por la ventana entraba un barco. La coincidencia de lo cotidiano con lo maravilloso, presente en el cuadro de Max Ernst, deviene conjunción de lo cotidiano con lo sobrenatural, en el poema de Bernárdez, que introducirá en aquellas imágenes varias modificaciones: el barco llega navegando por el cielo, primero parece una estrella, luego toma la forma de una nave que va bajando, precedido de una música celestial. Lo importante son los efectos que esta experiencia produce en el alma:

Siento que se me pide,
con una voz oscura pero pura,
que yo no dilapide
mi riqueza futura
yendo de criatura en criatura.

Que busque por adentro
la figura del ser por excelencia;
círculo cuyo centro,
cuya circunferencia,
significan esencia y existencia¹⁷.

Según los textos poéticos y algunos otros testimonios, la conversión del poeta tiene etapas y grados: la experiencia parisina recordada en el «Poema de las cuatro fechas», la conversión intelectual y el enriquecimiento doctrinario adquirido en los Cursos de Cultura Católica, la enfermedad, el encuentro con Laura, hechos que se van eslabonando providencialmente, tal como se testimonia en el «Soneto» que manifiesta la fecundidad del dolor:

16 1a. ed. 1948.

17 «El buque», en *Antología poética*, 4a. ed., Madrid, Austral, 1972. p. 42.

Si para recobrar lo recobrado
debí perder primero lo perdido,
si para conseguir lo conseguido
tuve que soportar lo soportado,

si para estar ahora enamorado
fue menester haber estado herido,
tengo por bien sufrido lo sufrido,
tengo por bien llorado lo llorado.

Porque después de todo he comprobado
que no se goza bien de lo gozado
sino después de haberlo padecido.

Porque después de todo he comprendido
que lo que el árbol tiene de florido
vive de lo que tiene sepultado.

(En *Cielo de tierra*)

Desde entonces, la tensión ascendente es una constante en la poesía de Bernárdez, aunque la vida siga lastimando y la dualidad del bien y del mal sigan en pugna. La búsqueda de la armonía se realiza a través de lo religioso y también a través de la música. Testimonio de ello son los sonetos dedicados a grandes músicos, como este «Soneto a Mozart»:

Dame asilo en tu reino compasivo,
príncipe de cristal y de azucena,
pues vengo fatigado y tengo pena,
porque soy de la tierra y estoy vivo.

Hazme un sitio de paz en la serena
soledad de tu mundo sensitivo
para olvidar que el tiempo fugitivo
todavía me agobia y me encadena.

Déjame descansar con toda el alma
desvanecida en luminosa calma
junto al río de amor de tu armonía,

escuchando el afán del agua pura
por infundirle voz a mi alegría
y silencio sin fin a mi amargura.

(En *Poemas de carne y hueso*)

En el poema podemos observar los dualismos tierra y cielo; tiempo y eternidad; pena-fatiga y paz, todos ellos resueltos en el poder armonizante de la música, expresión de la armonía universal de Dios.

En los Cursos de Cultura Católica Bernárdez profundizó en el conocimiento de la escolástica. De ello es muestra el «Soneto de la unidad del alma», que también expresa la aspiración a

lograr la armonía, esta vez en la propia persona, por medio del reordenamiento de las propias potencias, desordenadas por el pecado y por la dispersión que de él surge:

Yo que tengo la voz desparramada,
Yo que tengo el afecto dividido,
Yo que sobre las cosas he vivido
Siempre con la memoria derramada;

Yo que fui por la tierra desolada,
Yo que fui bajo el cielo prometido
Con el entendimiento repartido
Y con la voluntad multiplicada;

Quiero poner ahora la energía
De la memoria, del entendimiento
y de la voluntad en armonía

Con la Memoria que no olvida nunca,
Con el Entendimiento siempre atento
Y con la Voluntad que no se trunca.

(En *Cielo de tierra*)

Podemos trazar un paralelo entre las ideas que se desenvuelven en este poema y la frase de San Agustín: «Me recogiste en la dispersión en que vanamente me disolvía y reuniste en tu unidad lo que yo había dispersado en la multiplicidad de las cosas». Solamente la reunión de nuestras potencias en Dios nos otorgará la íntima armonía.

En el poema de Bernárdez, el «yo» atomizado también se propone reunificarse en Dios. En las dos primeras estrofas de su poema hace un diagnóstico de su situación psicológica y espiritual: división, dispersión, reparto, multiplicación de sus afectos, de su inteligencia, de su voluntad, de su memoria, sobre las cosas, los seres y los hechos. En los dos últimos tercetos del soneto expresa su voluntad de reunir armónicamente sus potencias (concebidas según la tradición de la filosofía cristiana como «memoria, entendimiento y voluntad»), unificándolas en concordancia con la Memoria, el Entendimiento y la Voluntad divinas. Sólo el amor reagrupa y jerarquiza nuestras potencias y da unidad a nuestro ser íntimo.

Aunque el sentimiento del dolor personal y del dolor del mundo están presentes en toda la poesía de Bernárdez -dolor que proviene de los límites, de la conciencia del espacio y del tiempo, del desorden en la multiplicidad, «en el fondo de todo esto hay la intuición de que toda la difícil heterogeneidad del mundo esconde un orden último, que ese orden proviene de la unidad del Ser y que esa unidad es *el Amor, ... único fuego que puede arrancarnos de la sombra del espacio y del tiempo, levantarnos de la mortal dispersión y devolvernos para siempre a la misericordiosa Unidad*¹⁸». De ahí que

18 Cf. N.B. (Nicolás Bratosevich): «Francisco Luis Bernárdez», en Pedro Orgambide y Roberto Yahni. *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 85. Desarrola más estos conceptos en su artículo «Sobre el estilo de Francisco Luis Bernárdez», en *Filología*, Buenos Aires, Año IX, 1963, pp. 26 y ss. La cita de Bernárdez corresponde al «Prólogo» del autor a *La ciudad sin Laura y El buque*, Buenos Aires, Losada, 1947.

toda ruptura de la armonía y toda contrariedad se interpreten en el mundo poético de Bernárdez siempre como pasajeras, porque el hombre ha sido ya redimido y su destino definitivo es el Cielo: «Pero a pesar de las cadenas, el corazón es arrastrado por el cielo» («La tierra», en *Poemas elementales*).

Muchos son los temas bernardianos que se podrían seguir analizando, además de los que apenas he esbozado y ejemplificado: tierra-cielo; vida como peregrinación y como vuelo; encuentro con la gracia; el encuentro del amor humano; la presencia protectora de María; la búsqueda de la armonía por medio de la música; la armonización del alma en Dios, el sentido del dolor. Todos ellos admitirían en un análisis pormenorizado el reconocimiento de matices y variantes. Hoy sólo he pretendido recordar a un poeta que creyó en la función contemplativa del arte, que buscó, por medio de la fe, la secreta armonía del cosmos y de su ser interior, que supo de las secretas correspondencias entre los seres y las cosas, como canta en su poema «San Francisco»:

Llegado al fin de su descenso, vió su raíz entreverada con las otras,
y distinguió las ligaduras que lo hermanaban con los seres y las cosas.
Examinó con ojos nuevos todas aquellas criaturas misteriosas.
Los animales, las montañas, los grandes ríos, las estrellas y las rosas.

(En *El ruiseñor*)

CONTEXTO LITERARIO Y CULTURAL

BORGES Y SCHOPENHAUER

CARMEN BALZER

Universidad Católica Argentina

INTRODUCCIÓN.

El mundo de Borges es sin duda un mundo “fantásticamente” personal tal como lo vemos muy en especial en sus cuentos de ficción. Las imágenes y metáforas que en él aparecen son muy peculiares del ingenioso literato y autor del prodigioso, enigmático “Aleph”. El espejo, el tigre, el laberinto, la sombra, el sueño, la noche, la muerte, la rosa y muchas más, integran todo un conjunto imbricado e interrelacionado. En realidad, podríamos hablar de un entramado fantástico y laberíntico, sea que nos refiramos a su prosa, a su poesía o a su ensayística, pues se da en él la maravillosa conjunción de la ficción y del ensayo. Borges es así un escritor “original”, que posee su propio estilo y sobre todo su propia concepción de lo que es la “literatura fantástica”, más aún es el iniciador de este género en nuestro país. En la cuestión de “lo fantástico” coincide con su gran amigo Bioy Casares y con Silvia Ocampo. Entre los tres publicaron una *Antología de la Literatura Fantástica* que fue reeditada en abril de 1999 por Sudamericana. Sin embargo, Jorge Luis Borges, no por haber ideado y concebido su propio cosmos literario, ha dejado de estar influido por otros autores. Ya en el espacio de la época ginebrina, cuando estudiaba en el Colegio Calvin, fundado por Calvino en 1559, recibió la revelación del francés, del latín, del alemán, de Buda, de Schopenhauer, de Conrad, Lafcadio y Hearn. Por el hecho de haberse compenetrado con las lenguas, es posible adjudicar esa cualidad de lo “extraterritorial” tal como lo hace George Steiner en un ensayo que lleva el mismo título¹. Dice Steiner: “Borges es un universalista. Esto se explica, en parte, por su educación, por los años que van de 1914 a 1921, en los que vivió en Suiza, Italia y España. Y se explica también por su extraordinario talento como lingüista. Borges, está como en su propia casa en inglés, francés, alemán, italiano, portugués, anglosajón y escandinavo antiguo, así como en español [...]”².

¿BORGES LECTOR DE SCHOPENHAUER?

Visto desde la perspectiva del lingüista y por el testimonio de autores que lo comentaron, tales como George Steiner e Irma Zangara³, la gran estudiosa de Borges, existe una especial relación

1 *Extraterritorial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, S.A., “Los tigres en el espejo”, pp. 41-58, traduc. de Edgardo Russo, 2000.

2 *Ibidem*, p. 46.

3 Irma Zangara, Borges y la ceguera, en “Borges, nuevas lecturas”, Argentina, Juana Alcira Arancibia

entre el escritor argentino, "universalista", y el filósofo alemán Arthur Schopenhauer. Según Zangara: "Schopenhauer es uno de los filósofos 'tan leídos' por Borges"⁴.

También Bioy Casares, al recordar bajo el título "Letras y amistad", su relación con Jorge Luis Borges que comenzó por 1931 ó 1932, menciona entre los muchos temas de conversación "Una fantasía metafísica" de Schopenhauer, texto al que alude a "Borges y los otros"⁵ de María Angélica Bosco.

Pero el mismo autor del "Aleph" en un relato suyo: "Deutsches Requiem" ha escrito: "en el primer volumen de Parerga y Paralipomena releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él". El "releí" de Borges nos revela que leyó ese texto en el idioma original, es decir, en alemán. De todos modos, la especulación del filósofo alemán incluida en dicho volumen de Parerga y Paralipomena y cuyo título: "Una fantasía metafísica", en lenguaje técnico-filosófico, enuncia la tesis paradójica de "la aparente intencionalidad en el destino del individuo", por la que ya Schopenhauer señala el inexorable cumplimiento de lo que debe pasar en el decurso de la vida. No menos interesante es la aclaración que, al comienzo de este escrito, se hace con respecto a la "fantasía metafísica", que precisamente no es más que eso "una mera fantasía metafísica", es decir, que aquí el autor del *Mundo como voluntad y representación* se sale fuera de los estrictos criterios filosóficos, para hacerse accesible por los libros de divulgación, como "Parerga y Paralipomena" a un gran público ajeno a su pensamiento sistemático. En cuanto a las palabras Parerga y Paralipomena, la primera quiere decir: apéndices, adiciones, agregados. Asimismo el plural "Paralipomena" (palabra que solía utilizarse para designarse los libros bíblicos de la Crónicas) significa "cosas omitidas", que no se han dicho en una obra anterior pero corresponden a su tema. Si Schopenhauer con su obra axial: *El mundo como voluntad y representación* ha tenido pocos lectores, muchos accedieron en cambio a su filosofía por los dos libros de divulgación: "Parerga y Paralipomena" y como éstos solo fueron redactados nueve años antes de su muerte en 1851, el éxito lo alcanzó muy tardíamente.

Borges escogió entre los ensayos de los libros recién nombrados, al que se titula: "Una fantasía metafísica" puesto que trataba el tema del destino humano, que le interesaba vivamente. Pero, su contacto con Schopenhauer se da también en otro sentido. Ambos, Borges y Schopenhauer, están como obsesionados por el "sueño". Sin que la idea del sueño schopenhaueriano, en los diversos pasajes en que el filósofo la aborda, haya entrado directamente en los contextos de la literatura borgiana, es posible, sin embargo, establecer un paralelo entre unos y la otra. Existe un significativo paralelismo entre el filósofo alemán y el escritor argentino, con respecto a los oníricos.

SUEÑOS, ENSUEÑO Y SOÑADOR

Por más que Borges y Schopenhauer concedan una gran importancia a todo lo que concierne al sueño, no por eso coinciden en su interpretación y tratamiento. Para Borges, lo onírico y el sueño se relacionan con su enfoque de la realidad, ¿trátase de una realidad soñada? o de ¿un sueño hecho realidad?, no podemos deslindarlo exactamente. De todos modos, cual lo manifiestan muchos de los poemas borgianos, parece claro que la realidad en sueño y aun lo que es perceptible no dejaría de estar envuelto en los sutiles tejidos del sueño. Así leemos en "El despertar":

Editora, pp. 225-242, 2001.

4 Ibidem, pp. 225-242.

5 *Borges y los otros*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, pp. 79 y 87, 1967.

Entra la luz y ascendiendo torpemente
de los sueños al sueño compartido
y las cosas recobran su debido
y esperado lugar en el presente
converge abrumador y vasto el vago
ayer: las seculares migraciones...

¡Ah, si aquel otro despertar, la muerte,
me deparara un tiempo sin memoria
de mi nombre y de todo lo que he sido!
¡Ah, si en esa mañana hubiera olvido!⁶

Curiosamente aparece en este poema un despertar que en la realidad es un despertar del sueño a otro sueño, y al final del poema, nos sorprende un deseo de anonadamiento de la propia personalidad, esa "nadería de la personalidad" que Borges, asistido por Schopenhauer había enlazado ya en sus ensayos juveniles: "Inquisiciones", y que en el fondo se enlaza con el "ser clásico"⁷, nadería de la personalidad que también es posible detectar en el cuento de ficción: "La Espera", incluido en *El Aleph* y que comentaremos más adelante.

Borges capta poéticamente la esencia de lo onírico en "El sueño":

Si el sueño fuera (como dicen) una
tregua, un puro reposo de la mente,
¿por qué, si te despiertan bruscamente,
sientes que te han robado una fortuna?
¿Por qué es tan triste madrugar? La hora
nos despoja de un don inconcebible,
tan íntimo que solo es traducible
en un sopor que la vigilia dora
de sueño, que bien pueden ser reflejos
truncos de los tesoros de la sombra,
de un orden intemporal que no se nombra
y que el día deforma en sus espejos.
¿Quién serás esta noche en el oscuro
sueño, del otro lado de su muro?⁸

Tal vez podríamos hablar aquí de una verdadera "lógica onírica", tal como la llama Steiner en su libro *Extraterritorial*, y esta suerte de lógica, según el escritor norteamericano "ha producido los cuentos más originales de la literatura universal: "Pierre Ménard", "La biblioteca de Babel", "Las ruinas circulares", "El Aleph", "Tlön", "Uqbar", "Orbis Tertius" y "La Busca de Averroes"⁹. Asimismo sostiene Steiner que "si un lugar o un hecho histórico ingresa al relato es en forma casual, como si se

6 Jorge Luis Borges, *Obra poética*, 1923/1985, Buenos Aires, María Kodama, y Emecé Editores S.A., cfr. "El otro, el mismo" (1964), p. 217, 1989, 20ª edición, 1995.

7 "Un clásico precoz", cap. de *El factor Borges*, Nueve ensayos ilustrados, Nicolás Helft y Alan Pauls, Buenos Aires, FCE de la Argentina, p. 20, 2000.

8 *Ibidem*, *El otro, el mismo* (1964), p. 273.

9 George Steiner, op. cit. *Extraterritorial*.

tratara de un sueño". El autor de "Lenguaje y Silencio", además hace hincapié en que "la función liberadora del arte reside en su singular capacidad de soñar a pesar del mundo, de estructurar el mundo de manera diferente". Para Steiner, el gran escritor es anarquista y arquitecto al mismo tiempo. Sus sueños socavan y reconstruyen el paisaje banal y provisorio de la realidad. He aquí el Borges soñador que en su sueño crea y reconstruye la realidad.

Por nuestra parte quisiéramos señalar como uno de los cuentos más sugestivos y plenos de una atmósfera onírica a: "El Otro", que encabeza los relatos del *Libro de Arena* (1975)¹⁰. En esta narración se produce el curioso encuentro de Borges canoso, quien en 1969 dictaba clases en Cambridge, al norte de Boston, con su fantasmal "alter ego" adolescente. Entre ambos se da una extraña simultaneidad, sentados en un mismo banco, cada uno en un extremo: el joven a pocos pasos del Ródano (en Ginebra) y el otro, ya entrado en años frente al río Charles. Se entabla entonces una asombrosa conversación, en la que Jorge Luis Borges mayor quiere convencer al joven de que él es el mismo con la diferencia de ser muchos años menor: "Puedo probarte que no miento [...] (dice el Borges septentenario) En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros". "[...] pero el joven Borges responde: "Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñado es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano". "Si esta mañana (dice el Borges adulto) este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación —mientras tanto—, es aceptar el sueño como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar". "¿Y si el sueño durara? —dijo con ansiedad el joven".

"Mi sueño ha durado ya setenta años (dijo el Borges de Cambridge). Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos: ¿no querés saber algo de mi pasado, qué es el provenir que te espera?"

Finalmente Borges mayor propone a Borges Junior volverse a ver al día siguiente. Este último asintió, y sin mirar al reloj, dijo que se había hecho tarde. 'Sin mirar el reloj' es sin duda un elemento realmente onírico.

Borges viejo reflexiona sobre el exótico encuentro y constata que el encuentro fue 'real' pues, tal como lo había sugerido antes, es válido que desde un presente se retroceda mentalmente al pasado para encontrarse con uno mismo. Pensamos que esto es un hecho perfectamente banal, pero en la pluma del eximio escritor argentino adquiere las características de lo fantástico. En cambio, el 'otro' es decir el joven que conversó con él, lo hizo en un sueño (puesto que se adelantó al futuro) y por eso pudo olvidarlo. Por el contrario, el Borges de Cambridge, conversó con él en la vigilia y todavía seguía atormentado por el recuerdo.

Otro cuento: "Ulrica"¹¹ hace referencia a Schopenhauer y al sueño. Allí la mujer encontrada ocasionalmente, una noruega, promete entregarse a Javier, profesor en la Universidad de Los Andes en Bogotá. Después de un largo caminar llegan a una posada en la que se cumplirá el acto de amor, pero Ulrica —Brynhild— entonces, y sorpresivamente, deja de ser una mujer de carne y hueso para convertirse en su imagen fantasmal. Que el profesor abraza. Lo cierto es que esto sucede en un sueño.

Por otra parte, en cuanto a Schopenhauer, vemos que él enfoca al sueño negativamente.

10 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, tomo III (1975-1985), Buenos Aires, María Kodama y Emecé Editores, S.A., pp. 11-16, 1989.

11 *Ibidem*, p. 17-19.

Aquí también se da esa relación de sueño y realidad que ya hemos destacado en Borges. La diferencia entre uno y otro, es que el filósofo exige una superación del mundo visto como sueño, mientras que el segundo se siente muy a gusto en una realidad hecha de sueños.

En lo que concierne al autor de *El mundo como voluntad y representación*, su obra principal, el sueño es equiparable al error de la razón de admitir la realidad del mundo exterior. Desde esta perspectiva, Schopenhauer halla un símil sumamente convincente, en correspondencia con lo que los Vedas y Puranas¹² se llama el “tejido de Maya”¹³. Sin duda que el filósofo, al igual que los hindúes, no niega la existencia de la materia ni la de las cosas que componen el mundo, pero nosotros, los seres humanos, solo podemos formarnos “representaciones” de ella y de ellas, y esto, según Schopenhauer no es otra cosa más que percibir las cosas como meros fenómenos. Estos, a su vez, están contrapuestos a la “cosa en sí”, identificable con la voluntad, que se halla completamente fuera de nuestro alcance debido a su naturaleza nouménica y muy dentro del esquema filosófico kantiano que es modélico para el filósofo alemán. De modo que el mundo fenoménico no es más que un “mundo de apariencias”, un mundo ilusorio, precisamente “Maya”. Por eso mismo podemos reducir el conocimiento fenoménico al sueño. Más aún: “nosotros soñamos; ¿acaso no sería toda nuestra vida un sueño? o en concreto: ¿hay un criterio seguro para distinguir el sueño de la realidad, los fantasmas de los objetos reales?”¹⁴ Interesantes son las referencias a los distintos pensadores con sus respectivas concepciones del sueño; así por ejemplo Píndaro, quien concibe al hombre como el sueño de una sombra, y sobre todo Shakespeare que piensa que “estamos hechos de la misma tela que los sueños y nuestra corta vida está rodeada de un sueño” —Schopenhauer cita *Tempestad*, a. IV, esc. 19—. Por cierto que en estas citas no puede faltar Calderón que se expresa sobre el sueño en su ‘drama metafísico’ *La Vida es Sueño* donde el sueño prácticamente es el actor central.

Con el objeto de explicitar la relación entre vida y sueño usa Schopenhauer, como suele hacerlo, una metáfora sumamente original, que aquí es la del libro: “La vida y los sueños son hojas de uno y del mismo libro: la lectura en su conjunto se llama vida real [...]”¹⁵. Parecería que esta metáfora aludiese a la de La Biblioteca de Borges que significa el universo. De todos modos concluye el pensador alemán que la mejor manera para distinguir el sueño de la realidad es basarse en el acto del despertar.

VOLUNTAD Y DESTINO

Acabamos de señalar la influencia que ha tenido “Una fantasía metafísica” de Schopenhauer tanto en la prosa como en la poesía borgiana. Pero donde más resalta tal influencia es en los cuentos de ficción, ya que en ellos el destino desempeña un papel fundamentalísimo. Como introducción a este tema del destino podríamos centrarnos en el: “Deutsches Requiem”, que pertenece *El Aleph*. Su personaje principal: Otto Dietrich zur Linde es asumido por Borges como una sosia. Más aún, el autor de “Las ruinas circulares” tan afecto a enmascararse, según George Steiner, se pone las máscaras

12 La palabra ‘Vedas’ designa el conjunto de los textos más antiguos de la literatura india y ‘Puranas’ los poemas épico-devocionales que tratan leyendas sobre los dioses.

13 ‘Maya’: “engaño, ilusión, apariencias” según el sánscrito.

14 *El mundo como voluntad y representación*, Libro I, Argentina y México, ed. Porrúa, traducido del alemán por Eduardo Ovejero y Maury, cap. 5, p. 28, 1990. Cfr. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, B. I, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, Kap. 5, Seite 48, 1996.

15 Esta metáfora nos parece muy cercana a la de “La Biblioteca” que Borges interpreta como siendo el universo.

de zur Linde, así como también lo hace en "El jardín de los senderos que se bifurcan", ocultándose detrás de la máscara del profesor de inglés chino Yu Tsun. Entonces, poniéndose en la piel del personaje nazi, Borges expone la tesis del "fatalismo trascendente" schopenhaueriano, diciendo: "en el volumen de Parerga y Paralipomena releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre desde el instante de su nacimiento hasta su muerte, han sido prefijados por él. Así toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro, una cita, toda humillación, una penitencia, toda muerte, un suicidio. No hay nada más consolador que pensar que hemos elegido nuestras desdichas: esta teología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad". Ahora bien, si leemos atentamente este pasaje sobre el destino que se va perfilando en el mismo interior del hombre, vemos que, en realidad, el azar no existe, puesto que Borges hace hincapié en el hecho de que hemos elegido nuestras desdichas. De todos modos es evidente que el escritor argentino se sentía atraído por el afán schopenhaueriano de hallar el plan que se cierne sobre el decurso de la vida. Por cierto que esta secreta urdimbre no aparece en las circunstancias varias que vamos atravesando, sino tan sólo desde una visión global de nuestra vida, que sólo adquirimos en momentos finales. Así, por ejemplo, aquél en que se hallaba zur Linde en vísperas de su muerte. Sea como fuere, surge en este punto lo que Schopenhauer denomina su fatalismo trascendente, que es un fatalismo de orden superior a lo que comúnmente suele entenderse por tal. En "Una fantasía Metafísica" observa: "[...] el curso de la vida del individuo, por confuso que pueda parecer, es un todo que concuerda en sí mismo y que tiene una determinada tendencia y un sentido aleccionador, lo mismo que la más elaborada poesía épica"¹⁶. El traductor al castellano del ensayo, comentando este pensamiento, escribe: "si analizamos cuidadosamente varias escenas de nuestro pasado —tal como por ejemplo, decimos nosotros, lo hace zur Linde antes de ser ajusticiado por torturador y criminal—, todo se nos presenta en ellas tan cuidadosamente tramado como en una buena novela escrita de acuerdo con un plan"¹⁷. La conclusión schopenhaueriana respecto al destino humano es que el "alpha y omega de toda existencia reside en último término en nosotros mismos"¹⁸. Asimismo cabe señalar que el filósofo del pesimismo relaciona su "fatalismo trascendente" con su teoría del carácter "innato" del impulso destinal en el hombre. Por eso es evidente, en su visión del destino, que hay en el fondo de cada individuo una especie de "brújula interna de secreto impulso" que lleva en determinado rumbo.

Borges se refiere explícitamente a esta especie de "brújula" en un poema suyo titulado precisamente: "Una Brújula", poema que está en el libro: *El Otro, el mismo*

Todas las cosas son palabras del
idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
escribe esa infinita algarabía
que es la historia del mundo. En su tropel

pasan Cartago y Roma, yo, tú, él,
mi vida que no entiendo, esta agonía
de ser enigma, azar, criptografía

16 Para la visión global cfr. "Una Fantasía Metafísica", traducción, introducción por Oscar Caeiro, Córdoba, Alción Editorial, p. 25, 1995.

17 Ibídem, nota 4, p.57.

18 Ibídem, citado por Caeiro en el Prólogo, p. 12.

y toda la discordia de Babel

detrás del nombre hay lo que no se nombra
hoy he sentido gravitar su sombra
en esta aguja azul, lúcida y leve

que hacia el confín de un mar tiende su empeño,
con algo de reloj visto en sueño
y algo de ave dormida que se mueve¹⁹.

De un modo sintético y poéticamente condensado, incluye aquí el poeta de "La rosa profunda", la teoría del "fatalismo trascendente". Es la voluntad en sí, la voluntad metafísica que está por encima de la voluntad de vivir simplemente individual que pergeña "la algarabía de la historia", en contraste con la vida, puro enigma y aparente azar, pero donde la aguja de la brújula, ese "reloj visto en sueño" señala el norte humano: el mar infinito, en definitiva, la muerte.

Entre los cuentos de ficción, este sentido de la brújula interna al hombre aparece muy claramente en "La muerte y la brújula". El mismo título alude a ella. Este relato nos pone ante el tema que ya hemos analizado en "Deutsches Requiem", donde la muerte se presentaba al personaje principal, Otto Dietrich zur Linde, como la posibilidad de reconstruir todo el camino por el que lo conducía su brújula. Según Schopenhauer "hasta en el sueño puede reconocerse una misteriosa conducción". Fácilmente podemos comprobar la efectividad de estos conceptos en los mismos personajes ideados por el autor de "El Aleph". "La muerte y la brújula" se encuentra en el libro borgiano "Artificios" (1944). Fuera del "El Aleph", éste es un cuento casi prototípico de Borges y ambos relatos admiten ser relacionados tanto con el símbolo del laberinto como con el de la cábala.

No deja de ser sorprendente que la palabra "brújula" insertada en el mismo título del cuento antes mencionado, haya sido elegida por Schopenhauer para apuntar con ella al destino personal de cada individuo. La narración va perfilando las peripecias del detective Lönnrot cuando intenta ir a la búsqueda de un criminal. Este hombre se mueve sobre la pista que le ofrecen tres crímenes que se sucedieron el uno al otro, en el plazo de un mes. Urde entonces un intrincado aunque lógico laberinto en su mente. Tal laberinto ideado para atrapar al asesino, coincide en realidad con el del destino del propio Lönnrot. Por cierto que Borges piensa en el carácter de plan que tiene el curso de la vida de cada uno, explicable en parte, si nos atenemos a "Una fantasía metafísica", que como ya hemos dicho, influye fundamentalmente en el escritor argentino, por la inmutabilidad y rígida consecuencia del carácter innato, como aquello que lleva al hombre siempre por el mismo riel. No se trata de un simple fatalismo que puede provenir de un conocimiento propiamente teórico -como el urdido por el detective del cuento- ni de una investigación, sino que este tipo de conocimiento "se va formando lentamente en base a las experiencias de la propia vida. En efecto, entre éstas, cualquiera puede percibir determinados acontecimientos que, en virtud de que se adecuan especialmente a él, llevan el sello de una necesidad moral o interior"²⁰. Esto a su vez, de acuerdo con Schopenhauer, supone una libre elección pero de carácter inconsciente por estar fundada en un impulso volitivo. Por el contrario, tales experiencias también pueden estar marcadas por la causalidad exterior y entonces

19 Jorge Luis Borges, *Obra Poética* (1923/1985), Buenos Aires, María Kodama y Emecé Editores, S.A., p. 196, 1989.

20 "Una Fantasía Metafísica", p. 24.

acercarse a un determinismo físico. En realidad, el detective concibe su plan laberíntico, basándose en esta causalidad externa de los hechos sin escuchar a su voz interior. La brújula interior de Lönnrot se impondrá finalmente, ya que en vez de enredar al asesino: Red Scharlach, el mismo detective será el enredado. Se produce así una extraña superposición del plan de Scharlach destinado a atrapar a Lönnrot, ya que éste era el culpable del encarcelamiento y muerte del hermano de Scharlach, al suyo propio. De modo que cuando el detective arriba a la solitaria casa de la quinta de Triste-Le Roy, que recorre en todos sus laberínticos recovecos, repentinamente es enfrentado por el enemigo —Scharlach— y solo entonces comprende el sentido de su brújula y se entrega serenamente a la muerte, a su verdadero destino, cuando éste le hace renunciar a su vida individual para hundirse en el anonimato de la nada definitiva.

Otro relato no menos ejemplificador de lo que Borges entiende por “brújula”, aparece en el cuento “La espera” que forma parte del libro *El Aleph*. Allí se nos presenta el misterioso señor Villani, nombre que no le pertenece sino que es de otro que no es nada menos que su enemigo. Borges, como suele hacerlo a menudo, intercala sus propias reflexiones en este texto, conjeturando que “era posible que Villani ya hubiera muerto, y entonces esta vida era un sueño”. Es así que al comienzo del cuento se sugiere que el susodicho Villani podría ser un simple sueño. Este, huyendo de su enemigo, se refugia en una pensión. Las únicas salidas las hace al dentista y al cinematógrafo. Una tarde cuando sale del cine, tiene la impresión de haberse topado con su perseguidor. Reacciona agrediendo e insultándolo. Pasado el incidente, retorna a la pensión. Una vez en su cuarto, sueña que mata al enemigo y a su acompañante. La escena se repite una y otra vez de sueño en sueño. Pero una mañana despierta con la extraña sensación de que su perseguidor se había metido en el cuarto. Estaba acechándolo en la penumbra. Entonces, sintiéndose atrapado, se da vuelta hacia la pared como para retomar el sueño. A pesar suyo la magia duró poco, una descarga lo borró. De este modo fue borrado de la tierra de los vivientes y reducido a una condición fantasmal, propia de un ser anónimo, de quien nunca se supo si era un sueño o un ser real. Igual que en el caso de Lönnrot, en “La muerte y la Brújula”, también en “La Espera”, el pseudo-Villani ya tenía sus días contados. Por más que se hubiera resistido, tomado precauciones contra su destino, todo fue en vano. En el fondo, la muerte lo estaba esperando. Vemos que también el contenido de este relato entra en la teoría schopenhaueriana del destino o providencia: todas las precauciones que tomemos contra el cumplimiento de ciertos presagios, o de lo que necesariamente debe producirse, serán vanas. Ciertamente es también que Schopenhauer relaciona el azar con la necesidad. Del propio destino individual surge en muchos ese fatalismo trascendente al cual son inducidos todos alguna vez, y que se manifiesta en la atenta observación de la propia vida. Caeiro dice al respecto: “ni nuestras acciones ni el curso de nuestra vida son obras nuestras. Si lo es en cambio, lo que nadie considera tal, nuestro ser y existir. Pues a partir de éste y de las circunstancias y acontecimientos exteriores que se presentan en una estricta conexión causal, avanzan con perfecta necesidad nuestras acciones y el curso de nuestra vida. De acuerdo con esto, ya cuando nace el hombre está irrevocablemente fijado hasta en los detalles de todo el curso de su vida, de tal manera que una sonámbula a la máxima potencia podría predecirlo con exactitud”²¹.

Una reflexión final nos permite observar que no solo no es posible dudar de la injerencia que la filosofía schopenhaueriana tuvo en Jorge Luis Borges, sino que esa referencia al filósofo alemán aclara y explicita muchas de las ideas y relatos de nuestro escritor, que por lo común suelen considerarse ininteligibles.

21 Ibidem, nota 6, p. 58.

EL CATÁLOGO DE LOS EJÉRCITOS: UN MOTIVO TRADICIONAL EN *THE LORD OF THE RINGS*.

JORGE N. FERRO

Seminario de Edición y Crítica Textual
(CONICET)

Desde el tan practicado rastreo de las 'fuentes', el fenómeno de la intertextualidad ha sido ampliamente estudiado. El descubrir la presencia de unos textos en otros produce un aumento del placer estético. Hay allí por parte del lector un encuentro, un reconocimiento, un recrearse del espíritu que se solaza al hallarse en el cauce de una tradición conocida y goza con los ecos y armonías que se van suscitando, y que reflejan el orden y la analogía de la realidad, que le confirman que vivimos en un cosmos, y que por debajo de las apariencias caóticas e informes que nos agreden subyace un orden profundo, cuya percepción produce paz y seguridad, con un algo de catarsis.

Esto también es intuitivo por el autor, que se complace a su vez -es difícil precisar con qué grado de conciencia- en enviar estas señales. Reelaborar un tema, incorporar un motivo a la propia creación, parece irresistible. ¿Por qué? Tolkien ha reflexionado largamente sobre esto, y lo expone en el marco de su concepción del artista como "sub-creador", que no crea de la nada, como Dios, sino que redispone elementos que le preexisten. Y en lo que se goza, pues está en su naturaleza, explica Tolkien, puesto que somos "made in the image and likeness of a Maker"¹. Esta vocación a crear está no solamente tratada por nuestro autor de modo teórico sino incluso elaborada narrativamente. Así por ejemplo en el capítulo 2 de *The Silmarillion*, "Of Aulë and Yavanna", se cuenta que cuando Aulë modela a los padres de los enanos, Ilúvatar lo reprende y le pregunta si quiso hacer algo así como robots. En la respuesta de Aulë está la doctrina de la creatividad de las creaturas hechas a imagen de un Creador:

'I did not desire such lordship: I desired things other than I am, to love and to teach them, so that they too might perceive the beauty of Eä, which thou hast caused to be. [...] Yet the making of things is in my heart from my own making by thee; and the child of little understanding that makes a play of the deeds of his father may do so without thought of mockery, but because he is the son of his father.'²

1 "On Fairy-Stories". *Tree and Leaf*, London, Allen & Unwin, 1964, p.52.

2 *The Silmarillion*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1977, p.43.

De modo que no puede sorprendernos encontrar en la obra más acabada de Tolkien, trabajada minuciosamente, motivos, tópicos y lugares comunes de la tradición literaria de Occidente. Al respecto encontramos en una muy citada carta a Milton Waldman, escrita probablemente en 1951, el siguiente pasaje, sumamente explícito:

These tales are "new", they are not directly derived from other myths and legends, but *they must inevitably contain a large measure of ancient wide-spread motives and elements*. After all, I believe that legends and myths are largely made of "truth", and indeed present aspects of it that can only be received in this mode; and long ago certain truths and modes of this kind were discovered and *must always reappear*.³

"Motivos ampliamente difundidos", que "deben siempre reaparecer". Los encontraremos sin duda, aquí y allá, pero, y en esto está la verdadera "originalidad" del artista, plenamente integrados, fundidos en la nueva obra, no como incrustaciones de cuerpos extraños, sino como si siempre hubieran estado allí, sin violencia. Así tenemos la obra lograda hasta tal punto que quien no percibe el eco tradicional, goza igualmente lo que está leyendo. Podemos imaginar algo así como un guiño del autor al lector capaz de captar la alusión, pero quien no la capta como tal no queda excluido.

Así por ejemplo parece totalmente natural y no forzado el elogio fúnebre a Boromir en el primer capítulo del libro III, para el novel lector que desconoce la tradición del planto por el muerto ilustre. Del mismo modo quien lee el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" de García Lorca y llega a la segunda parte, "La sangre derramada", puede no reconocer en los versos 63 y siguientes el eco manriqueño de las célebres coplas (vv.301 ss), pero la belleza del texto vale de por sí. Y para quien lo percibe aumenta el encanto. El eco es así un *plus*, pero no condición del gozo estético. El hispanista que lee a Tolkien no podrá evitar las resonancias de innumerables textos tan diversos como el *Fragmento de Roncesvalles* o el planto del Arcipreste por Trotaconventos o la "Elegía" de Miguel Hernández a Ramón Sijé, y cuántos más... Pero el lamento por Boromir, en un contrapunto de dos voces que interrogan a los vientos, un remanso lírico en la corriente narrativa, verso engastado en la prosa, se integra perfectamente en el relato.

Tolkien irá pues entretejiendo en su texto los elementos que exige la índole de su propia obra. Escoge unos y deja otros. Sería un estudio bizarro, aunque sugestivo, especular sobre lo que no está, y por qué. Como por ejemplo, la *imago mundi* a la manera del escudo de Aquiles o, para nosotros, el marechaliano quimono de Samuel Tesler (*Adán Buenosayres*, I,II), o las tiendas de Alexandre o de Don Amor. Al ser una obra extensa y no limitada al quehacer de un grupo social, la pintura de los diversos quehaceres y labores -campesinos, artesanos, etc.- se va dando de múltiples maneras, desde descripciones directas hasta recuerdos y alusiones. Pero no se privó por cierto del motivo de la descripción de los ejércitos, al que integra poniéndolo al servicio de la idea central de su propia obra. Podríamos decir que refuncionaliza el motivo, dándole un sesgo propio, como todo creador que dispone sus elementos para que confluyan y se articulen en torno a un eje unificador.

LA DESCRIPCIÓN DE LOS EJÉRCITOS

Motivo tradicional, si los hay, desde Homero con su catálogo de las naves en el canto II de la *Iliada*, que lo acuñó para siempre. Replantado una y otra vez. No podemos nosotros no pensar

3 *Letters of J.R.R. Tolkien*. A selection edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. London, George Allen & Unwin, 1981. N°131, p.147. El subrayado es nuestro.

en la aventura de los rebaños del capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, con su refuncionalización paródica. Entre Homero y Cervantes hay muchos eslabones en esta cadena que son los inmediatamente parodiados. Martín de Riquer señala por ejemplo la dedicatoria de Juan de Mena en su *Homero romanzado*, el final del *Palmerín*, y “ciertos pasajes del libro tercero de la *Arcadia* de Lope de Vega”⁴. Pero otra vez podemos estar seguros de que el texto cervantino se sostiene por sí mismo, y ha deleitado a innumerables lectores que desconocían sus antecedentes.

Un motivo inevitable, se dirá por otra parte, cuando en un relato se despliegan fuerzas en conflicto. Para más de una generación de lectores sus comienzos estuvieron signados por Emilio Salgari. Y en la ‘saga’ de Sandokan, no faltaba el motivo, el embrionario catálogo, a su medida por supuesto. El chico de nueve o diez años a fines de los cincuenta devoraba los volúmenes amarillos de la colección “Robin Hood”, y en los comienzos de los tres primeros libros de la serie se describían las huestes de los piratas. No conocíamos a Homero ni a Cervantes aún, pero las descripciones nos fascinaban y las comparábamos entre sí, para poder contar con un catálogo completo de las fuerzas de nuestro héroe, atribuyendo alguna inconsecuencia a nuestra propia ignorancia. Así en el primero leíamos:

Más atrás, en tierra, frente a una larga fila de cabañas de sólida construcción, trescientos hombres estaban formados en ordenadas filas [...] ¡Qué hombres y qué tipos!

Unos eran malayos, de estatura regular, de cara cuadrada y huesuda, vigorosos y ágiles como los monos: la cobriza tez reflejaba su guerrera ascendencia y en el fulgor de los ojos se pintaba el valor y la ferocidad; otros isleños de Batán, brutales antropófagos, pese al grado adelantado de civilización que les rodea y cuya pasión es devorarse al enemigo; había igualmente dayakos, de la vecina isla de Borneo, de físico realmente hermoso y alta estatura, célebres en segar cráneos lo que les ha valido el calificativo de *cazadores de cabezas*... Formaban entre los tigrecillos de Sandokan, siameses, javaneses, tagalos de Filipinas y *negritos* de la Polinesia: en fin, todas las razas asiáticas se habían dado cita en aquellos tremendos escuadrones de piratas.⁵

Y en el segundo:

Algunos eran malayos de alta estatura y aceitunado color en la piel, fornidos y feroces; otros eran bellísimos ejemplares de dayakos, con los brazos y piernas llenos de pulseras de metal; había también chinos, javaneses y negros de las islas Salomón. Todos aquellos hombres tenían los ojos puestos en el velero y agitaban furiosamente sus armas, [...] ⁶

Y en el tercero, nuevamente:

En efecto: parecía que todas las razas -por lo menos las más belicosas- de la Malasia estaban representadas allí. Había malayos de color oscuro y mirada peligrosa; batak, makassares, buguís, dayaks, esos famosos cazadores de cabezas de Borneo...⁷

Cada vez más breve, con sus malayos alternativamente altos o medianos, cobrizos o aceitunados, nuestro primer contacto con el motivo nos maravillaba y nos llevaba a nuestro primeros

4 Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Salvat, 1970, pp.73-77.

5 *Los tigres de la Malasia*, Bs.As., Acme, 1956, p.19. Trad. Eros Nicola Siri.

6 *Sandokan*. Bs.As., Acme, 1956, p.21. Trad. Eros Nicola Siri.

7 *Los dos tigres*. Bs.As., Acme, 1956, p.9. Trad. Alfredo Julio Grassi.

cotejos textuales. Con un placer semejante, sospechamos, al del joven lector de Tolkien que sin saberlo asiste a la reelaboración de un lugar tan ilustre. Se recibe según el modo del recipiente, nos enseña la filosofía perenne, así como los vitrales de la catedral gótica suscitaban diversos niveles de 'lectura' según el espectador. Gozo del lector ingenuo, y un como guiño al avezado, al cual el eco le despierta múltiples resonancias y su placer aumenta.

TOLKIEN INCORPORA EL MOTIVO

Cuando llegamos a la tercera parte (*The Return of the King*) de *The Lord of the Rings*, en el primer capítulo (*Minas Tirith*), próximos al final del mismo, damos con nuestro motivo. El hobbit Peregrin Took, Pippin, llega a las puertas de la ciudad acompañado por el hijo de un guerrero que le sirve de guía. La ciudad espera con ansia la llegada de las tropas convocadas, refuerzos imprescindibles para enfrentar la amenaza que se cierne inminente. Asistimos al clamor esperanzado del pueblo, y contemplamos la escena desde los ojos del hobbit:

All eyes were turned southwards, and soon a murmur rose: 'There is dust away there! They are coming!' [...]

'Forlong! Forlong!' Pippin heard men calling. 'What do they say?' he asked.

'Forlong has come,' Bergil answered; 'old Forlong the Fat, he Lord of Lossarnach. That is where my grandsire lives. Hurrah! Here he is. Good old Forlong!'

Leading the line there came walking a big thick-limbed horse, and on it sat a man of wide shoulders and huge girth, but old and grey-bearded, yet mail-clad and black-helmeted and bearing a long heavy spear. Behind him marched proudly a dusty line of men, well-armed and bearing great battle-axes; grim faced they were, and shorter and somewhat swarthier than any men that Pippin had yet seen in Gondor.

'Forlong!' men shouted. 'True heart, true friend! Forlong!' But when the men of Lossarnach had passed they muttered: 'So few! Two hundreds, what are they? We hoped for ten times the number. That will be the new tidings of the black fleet. They are sparing only a tithe of their strength. Still every little is a gain.'

And so the companies came and were hailed and cheered and passed through the Gate, men of the Outlands marching to defend the City of Gondor in a dark hour; but always too few, always less than hope looked for or need asked. The men of Ringló Vale behind the son of their lord, Dervorin striding on foot: three hundreds. From the uplands of Morthond, the great Blackroot Vale, tall Duinhir with his sons, Duilin and Derufin, and five hundred bowmen. From the Anfalas, the Langstrand far away, a long line of men of many sorts, hunters and herdsman and men of little villages, scantily equipped save for the household of Golasgil their lord. From Lamedon, a few grim hillmen without a captain. Fisher-folk of the Ethir, some hundred or more spared from the ships. Hiruvin the Fair of the Green Hills from Pinnath Gelin with three hundreds of gallant green-clad men. And last and proudest, Imrahil, Prince of Dol Amroth, kinsman of the Lord, with gilded banners bearing his token of the Ship and the Silver Swan, and a company of knights in full harness riding grey horses; and behind them seven hundreds of men at arms, tall as lords, grey-eyed, dark-haired, singing as they came.

And that was all, less than three thousands full told. No more would come. Their cries and the tramp of their feet passed into the city and died away. The onlookers stood silent for a while. Dust hung in the air, for the wind had died and the evening was heavy.⁸

8 *The Lord of the Rings*. London, Unwin Paperbacks. 2a.ed., 1978, pp.801-802.

La versión corriente en castellano, que constituye ya una verdadera *vulgata* entre nosotros, ofrece esta traducción:

Todas las miradas se volvían al Sur, y no tardó en elevarse un murmullo: -¡Hay una polvareda allá, a lo lejos! ¡Ya están llegando! [...]

-¡Forlong! ¡Forlong! -gritaban los hombres.

-¿Qué dicen? -preguntó Pippin.

-Ha llegado Forlong -respondió Bergil-, el viejo Forlong el Gordo, el Señor de Lossarnach. Allí es donde vive mi abuelo. ¡Hurra! Ya está aquí, mira. ¡El buen viejo Forlong!

A la cabeza de la comitiva avanzaba un caballo grande y de osamenta poderosa, y montado en él iba un hombre ancho de espaldas y enorme de contorno; aunque viejo y barbicano, vestía una cota de malla, usaba un yelmo negro, y llevaba una lanza larga y pesada. Tras él marchaba, orgullosa, una polvorienta caravana de hombres armados y ataviados, que empuñaban grandes hachas de combate; eran fieros de rostro, y más bajos y un poco más endrinos que todos los que Pippin había visto en Gondor.

-¡Forlong! -lo aclamaba la multitud-. ¡Corazón leal, amigo fiel! ¡Forlong! -Pero cuando los hombres de Lossarnach hubieron pasado, murmuraron: -¡Tan pocos! ¿Cuántos serán, doscientos? Esperábamos diez veces más. Les habrán llegado noticias de los navíos negros. Sólo han enviado un décimo de las fuerzas de Lossarnach. Pero aun lo pequeño es una ayuda.

Así fueron llegando las otras Compañías, saludadas y aclamadas por la multitud, y cruzaron la Puerta, hombres de las Tierras Lejanas que venían a defender la Ciudad de Gondor en una hora sombría; pero siempre en número demasiado pequeño, siempre insuficientes para colmar las esperanzas o satisfacer las necesidades. Los hombres del valle de Ringló detrás del hijo del Señor, Dervorin, marchaban a pie: trescientos. De las mesetas de Morthond, el ancho Valle de la Raíz Negra, Duinhir el Alto, acompañado por sus hijos, Duilin y Derufin, y quinientos arqueros. Del Anfalas, de la lejana Playa Larga, una columna de hombres muy diversos, cazadores, pastores, y habitantes de pequeñas aldeas, malamente equipados, excepto la escolta de Golasgil, el soberano. De Lamedon, unos pocos montañeses salvajes y sin capitán. Pescadores del Ethir, un centenar o más, reclutados en las embarcaciones. Hirluin el Hermoso, venido de las Colinas Verdes de Pinnath Gelin con trescientos guerreros apuestos, vestidos de verde. Y por último el más soberbio, Imrahil, Príncipe de Dol Amroth, pariente del Señor Denethor, con estandartes de oro y el emblema del Navío y el Cisne de Plata, y una escolta de caballeros con todos los arreos, montados en corceles grises; los seguían setecientos hombres de armas, altos como señores, de ojos acerados y cabellos oscuros, que marchaban cantando.

Y eso era todo, menos de tres mil en total. Y no vendrían otros. Los gritos y el ruido de los pasos y los cascos se extinguieron dentro de la Ciudad. Los espectadores callaron un momento. El polvo flotaba en el aire, pues el viento había cesado y la atmósfera del atardecer era pesada.⁹

Tenemos pues el motivo, inconfundible, y que será leído en alguna de las dos maneras que señalamos. El erudito advertirá las resonancias. Así por ejemplo Robert Morse¹⁰ lleva a cabo un prolijo relevamiento de los ecos virgilianos en Tolkien, indicando notables paralelismos y afinidades. Y no ha dejado de reparar en el texto que nos ocupa. "Another traditional device found in Tolkien

⁹ *El señor de los anillos*, III. Barcelona, Minotauro, 1980, pp.43-44. Trad. Matilde Horne y Luis Domenech.

¹⁰ Robert E. Morse, *Evocation of Virgil in Tolkien's Art*. Oak Park, Bolchazy-Carducci Publishers, 1986, pp.52-53.

is the catalogue”, señala, y pasa a compararlo con “the catalogue of the Italian allies” en el libro VII de la *Eneida*. Formula interesantes observaciones, entre las que rescatamos que ambos catálogos permiten al lector visualizar el movimiento de los hombres, ambos emplean nombres de lugares que mantienen para la sub-creación un aire de autenticidad, y contienen un “elemento patriótico”. El de Tolkien es más breve, comprueba Morse, y enseguida establece relaciones. Así Forlong y Mezentius, Duinhir (Morse trae “Dunkir”) el alto con sus hijos y Aventinus con los hermanos Catillus y Coras; los hombres de Langstrand, como los de Caeculus y Coras “are both rustic and ill-equipped”. Pero el punto más fuerte para Morse es el paralelo Imrahil-Messapus. Los hombres de ambos vienen cantando, ambos cierran la marcha, ambos están asociados con el mar y tienen un origen más que humano, pues Imrahil tiene ascendencia élfica y Messapus es hijo de Neptuno, y en ambos casos hay referencia al cisne, como emblema en el estandarte de Imrahil.

Morse es un entusiasta de su tesis, y un agudo observador. Y los paralelos están, sin duda, más allá de que el influjo virgiliano haya sido tan directo e inmediato.

Volviendo a nuestro texto, la transición de entrada y salida del motivo es perfecta, e impecable su inserción en la andadura del relato. Pero no radica en esto, en el ensamble narrativo, la integración del motivo por parte de Tolkien en su obra, sino en un nivel más profundo: en la vertebración del elemento tradicional en el eje último que confiere sentido a todas las partes y niveles y los reduce a la unidad, que es lo que hace que la obra sea una, vale decir, que simplemente ‘sea’, y que por tanto sea bella. Pues para que haya belleza en la obra de arte, para que ésta resulte plenamente lograda, debe haber unidad en la diversidad. De esta resuelta tensión entre lo uno y lo múltiple brota la belleza. La máxima unidad en la más amplia diversidad. De lo contrario, la sola unidad nos daría monotonía, y la mera diversidad un caos.

Y Tolkien le da un giro particular a su tratamiento del motivo. Hay una idea que recorre el texto y tiñe completamente el pasaje: lo exiguo de las fuerzas que concurren a la ciudad. El entusiasmo y la esperanza que despiertan cuando se aproximan se va trocando en un asordinado desencanto y se insinúa el miedo. Las expectativas no se cumplen: *‘So few! Two hundreds, what are they? We hoped for ten times the number. That will be the new tidings of the black fleet. They are sparing only a tithe of their strength. Still every little is a gain.’* Esta es la primera impresión luego que pasa la vanguardia de las tropas. Y enseguida se nos adelanta la conclusión: *always too few, always less than hope looked for or need asked*. Demasiado pocos. No lo esperado, ni lo necesario en esa hora de máxima necesidad, víspera de un enfrentamiento decisivo. Finalmente: *And that was all, less than three thousands full told. No more would come*. La desazón se refleja en un aire pesado y opresivo.

El rasgo distintivo del pasaje es pues lo exiguo de las tropas descriptas, acentuado por lo rústico y poco lucido de parte de las mismas. Y en esto está la plena integración del motivo al relato de Tolkien. Pues la idea central de la obra es que esa guerra no puede ganarse con meros cálculos humanos. No será la fuerza militar de Gondor la que decida el resultado final. No es cuestión de optimismos, sino de *estel*, dirá Tolkien, una actitud que en el fondo es esperanza sobrenatural.¹¹ La salvación vendrá por caminos impensados, que ni siquiera Sauron podría imaginar. Precisamente por la negativa a emplear el anillo, suma y cifra de todo el poder temporal, al que se renuncia.

Todos los personajes que basaron sus expectativas en estos cálculos humanos, cuantitativos, defeccionan y acaban en la traición (Saruman) o en la locura suicida (Denethor). Aun Boromir

11 Cf. Ricardo Irigaray, *Elfos, Hobbits y Dragones*. Bs.As., Tierra Media, 1999, pp.180-182.

sucumbe en su momento, aunque se redime en la prueba final. Pero el fondo último de la obra nos dice eso. La fuerza militar deberá cumplir un papel, pero subordinado. La última marcha de las huestes de Gondor no será en definitiva sino una operación de distracción, un señuelo para apartar al ojo de Sauron de su verdadero peligro, de la instancia decisiva: la destrucción del anillo. La desproporción, pues, entre la necesidad y los medios, nos hace presente dónde se libra en realidad la batalla.

Así pues Tolkien no ha dejado de darnos su catálogo, con todos los elementos de la tradición. Pero integrado en su propio relato, al servicio de su intencionalidad profunda, fundido en una obra nueva. Tradición viva, no centón de lugares comunes más o menos hilvanados. Genuina originalidad.



FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DE LAS HISTORIAS EN *STILLER* DE MAX FRISCH

MARÍA ESTHER MANGARIELLO
Universidad Católica Argentina

En las conversaciones que Max Frisch mantuvo con Horst Bienek sobre sus obras, el escritor suizo caracteriza a la novela *Stiller* "como el diario de un prisionero que huye de sí mismo."¹

Para evadirse de los roles que los demás hombres le han impuesto, Stiller ha desaparecido seis años antes, ha viajado por América e intentado una nueva vida. Al comienzo de la novela ha regresado a Suiza porque nadie puede evadirse de sí. Ya desde el principio, reconoce: "La cárcel sólo existe dentro de mí".²

Pero el regreso implica también la aceptación de un rol. Mientras que los otros lo reconocen, Stiller, que cree haber cambiado, pretende, con nuevos papeles falsos, que le permitan ese nuevo yo.

Significativamente su nombre es ahora James Larkin White. Es decir, ostenta ahora un yo "blanco", no escrito. Frente al mundo que intenta meterlo en una piel ajena, deberá probar su nueva identidad,

Los apuntes de Stiller en la prisión son, entonces, el intento de crearla. Manfred Jurgensen, en un agudo análisis de la obra, señala que la división de las anotaciones en siete cuadernos, corresponde a los siete días de la semana en que Dios creó al mundo.³ En siete cuadernos "en siete días", Stiller tratará de crearse un yo, lo que implica acabar con el que le han impuesto los demás. Por eso sus primeras palabras son: "¡Yo no soy Stiller!"

El escultor que ha creado imágenes, deberá ahora, mediante la literatura, hacerse una vida totalmente distinta.

Pero justo aquí, frente a la inocente pretensión del abogado defensor de que cuente sencillamente la verdad, "la pura y escueta verdad", Stiller tropieza con los más graves inconvenientes, porque la verdad es inexplicable: "Uno puede contar cualquier cosa, menos su verdadera vida."

Para el defensor, la verdad está formada por "hechos, nombres de lugares, fechas verificables, datos acerca de la profesión, etc."

1. Bienek, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München, DTV, 1962.

2. Las citas de *Stiller* corresponden a la edición castellana: Frisch, Max *No soy Stiller*. Traducción de Margarita Fontseré, Barcelona, Seix-Barral, 1968; aquí p.25.

3. Jurgensen, Manfred: *Max Frisch. Die Romane*. Bern und München, Francke, 1972, p.63.

Para Stiller, la verdad no puede ser atrapada por palabras. A lo sumo podemos acercarnos a ella mediante rodeos, perífrasis.

Una manera de decir lo inexpresable es contar historias.

Y precisamente este hecho justifica la elección del "diario". La forma suelta y abierta del diario permite la inclusión de variadas historias, porque el narrador no puede elegir una sola. Para oponerse al desaparecido Stiller, fijado por las imágenes de los demás, debe crear un yo libre y rico en posibilidades, cambiante y en devenir.

Contar una sola historia sería nuevamente aceptar un rol, que es justamente lo que Stiller no quiere. Sería eliminar las posibilidades de ser otro, según el epígrafe de Kierkegaard.

Por eso, frente al Stiller que, como soldado de la guerra civil española, siempre cuenta la misma historia, aparece ahora un White que narra numerosas historias, anticipando la expresión del *Gantenbein*: "Yo me pruebo historias como vestidos."

Todos los relatos están al comienzo de la novela, principalmente en el cuaderno primero y algunas en el tercero, cuando todavía consigue imponer a los demás su decisión de no aceptar un rol. A medida que va claudicando en sus propósitos, se silencia el "yo no soy Stiller", y las historias del Stiller escultor, suizo, marido de Julika, que los demás le cuentan, lo acorralan y fusionan las dos identidades Stiller-White, por lo menos jurídicamente.

Para proceder al estudio de las historias es conveniente intentar una clasificación:

a) Un primer grupo se forma con las historias que se refieren a la época en que Stiller estuvo en América. Dentro de este grupo se subdividirán según a quién se narren.

b) El segundo lo constituyen las dos grandes historias: Isidor y Rip van Winkle, que ponen en su centro un protagonista que no es ni Stiller ni White.

PRIMER GRUPO: HISTORIAS DE AMÉRICA

Estos relatos son en el contexto de la novela parcialmente veraces. Se refieren a experiencias o encuentros reales, pero se proyectan en anécdotas inventadas. Es decir, la cueva existe -se puede visitar-. También han existido un gato Little Gray o una mulata, ya que se mencionan en otras partes de la novela. Para el defensor son "divagaciones" y el mismo Stiller las llama "embustes".

En su estudio sobre Max Frisch, Horst Steinmetz señala que hay que comprender su verdad de manera simbólica.⁴

Las historias americanas pretenden, en primer lugar, convencer al abogado defensor de que él no es Stiller sino White. Frente a la figura significativamente hostil del defensor -Stiller es un hombre que no se perdona- White cuenta tres relatos que quieren documentar su estada en América: el del ministro dueño de una hacienda, el de la plantación de tabaco en Paracutín (México) y la de Oakland que contiene la historia de Little Gray.

La historia del ministro demuestra que los demás, en este caso el defensor, están mal informados. La del volcán en erupción, cuya lava entierra el pueblo, es muy significativa en su final. Alude por una parte a la imposibilidad de comprobar una vida verdadera y por otra, al pasado enterrado.

De gran contenido simbólico es la del gato. La historia muestra que para Stiller es imposible

4. Steinmetz, Horst: "Roman als Tagebuch: Stiller". En: *Materialien zu Max Frisch Stiller*. Herausgegeben von Walter Schmitz. Erster Band. Ffm., Suhrkamp, 1978., p.111.

5. Steinmetz. op.cit. p.112.

liberarse del rol, a pesar de todo lo que haga, según señala Steinmetz.⁵

También puede verse en el gato la imagen de Julika, de quien Stiller no puede olvidarse. Obsérvese que los ojos del gato son verdes y los de Julika, azul-verdoso. Esto se hace evidente cuando el gato muestra ante toda la vecindad la crueldad del narrador, o sea Julika como víctima.

Asimismo, la herida que tiene el gato en la cabeza alude al intento de suicidio por parte de Stiller.

Pero esta historia interesa además porque presenta de manera típica la conducta de los otros frente a Stiller, la de quienes creen que la verdad puede constatarse por hechos y contarse.

White observa que mientras le da al defensor una serie de datos, éste los anota, pero en cuanto nombra al gato, deja de anotar.

“¡Divagaciones! Tengo que relatar mi vida, y cuando trato de hacerme comprender, me dicen: divagaciones...”

“Mientras sólo le hablo de mi casa en Oakland, de negros y de otros hechos concretos, me escucha; pero en cuanto llego a la verdadera historia, en cuanto trato de comunicarle aquello que no es posible atestiguar con fotografías -por ejemplo, lo que ocurre después de que uno se ha disparado una bala en el cerebro- mi abogado se limpia las uñas y espera el momento de interrumpirme con alguna tontería...” (p.64-65)

Otro grupo de historias de América lo constituyen las que Stiller cuenta a Knobel, su guardián. No hay en éste la antipatía del defensor, sino la curiosidad por el criminal excepcional que no se declara inocente. Knobel es el único que lo llama Mr. White, en realidad, sólo por estupidez, porque cree todo lo que Stiller le cuenta. Fundamentalmente son historias criminales, en especial de asesinatos.

Tanto por el contenido como por el estilo, están relacionadas con el tema de la imagen, central en toda la obra de Frisch. Las historias desarrollan la idea de que hay muchas maneras de asesinar. Por eso Stiller se acusa de ser el asesino de su esposa. El ha matado a Julika en cuanto la ha fijado a una imagen, él ha impedido desarrollarse, la ha crucificado. En realidad, a Knobel sólo le menciona lo que él denomina “el primer asesinato”. En cambio se lo narra al fiscal.

Las otras historias como el asesinato del gangster de la brillantina, la de la mulata, etc., representan en su configuración la frase tan comentada en la bibliografía frischeana: “Vivimos en la era de las reproducciones.” (Frase que recuerda el ensayo de Walter Benjamin). Por momentos parecen películas o series de televisión. Por ejemplo Knobel conoce lo que es la selva a través de los noticieros cinematográficos.

Aparte, por su profunda significación, pero dentro de este grupo de historias de América, está la de la cueva. Considerada superficialmente, es una verdadera película de cowboys, de ésas que hacen las delicias de Knobel.

Sin embargo, es una de las historias más ricas en elementos que reflejan la lucha de Stiller por adquirir una nueva personalidad, y la que incluso ha dado lugar a interpretaciones psicoanalíticas⁶. La historia está relacionada profundamente con el resto de la novela ya que ella representa el intento de Stiller para matar al viejo yo y permitir que surja uno nuevo, libremente

6. Cf. Lusser-Mertelsmann, Gunda: “Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt”. En: *Mat. z. St. I.* op. cit., p.165-172.

elegido. Esto resulta claro en el final de la historia porque el que sale de la cueva vivo se llama "James Larkin White". Del otro sólo se dice "a Mexicanboy". Y el narrador termina diciendo: "Su nombre ha desaparecido y me parece que ese desaparecido ya no se volverá a presentar jamás." (p. 179) Aunque Stiller niegue que la historia se trate de sí mismo, confiesa a su guardián, cuando éste le pregunta si él es Jim White:

"No -contestó riendo-, no exactamente; pero lo que a mí me ocurrió fue exactamente igual; exactamente igual." (p.179)

Por otra parte, la historia podría conectarse también con el intento de suicidio de Stiller, en el sentido de tener que matar al yo viejo, para que aparezca el nuevo.

Completan las historias de la época de América, es decir las formadoras del nuevo yo, dos relatos que Stiller narra a su amigo el fiscal. Una, de significación profunda, es la del padrastrero en Bowery. La equiparación del mendigo borracho y moribundo con el padre (en realidad adoptivo), expresa el deseo de terminar con la vieja vida.

La segunda es la descripción de los viajes de fin de semana en Nueva York, como ejemplo de la falta de vida auténtica, de la pérdida de valores vitales, en un mundo en que dominan las reproducciones. Es como si Stiller expresara su propio fracaso en esa mostración del sin sentido.

El punto de partida de estas narraciones es el más o menos secreto interés que Stiller cree advertir en su fiscal, Rolf, por saber si ha estado con Sibylle en América.

Pero, estrictamente consideradas, la historia más importante que Stiller cuenta a Rolf es la del asesinato de su esposa. Este relato se distingue completamente de los demás. Más que el asesinato, lo que narra es la situación que refleja la relación Stiller-Julika. Aquí se ve claramente la personalidad culpógena de Stiller, y subyacente, el amor de Julika.

Estas últimas historias enlazan, en parte, con el grupo siguiente, donde desaparece la motivación inicial de proyectar una nueva identidad.

SEGUNDO GRUPO

Para Stiller, prisionero del yo, las historias significan también las diferentes posibilidades de huida que se le ofrecen. Es decir que paradójicamente, cumplen una función totalmente contraria a la inicial: ir develando poco a poco la personalidad de Stiller, según señala en su estudio Michael Butler. Y ésta es la razón por la cual luego desaparecen de la novela.

Esta función la cumplen las historias más importantes, las mejor construidas, las más ricas en contenido. Son dos: La primera es la de Isidor, cuya anécdota corresponde a la desaparición y regreso de Stiller, como un hombre transformado; la segunda, la de Rip van Winkle, también de desaparición y regreso, presenta al hombre sin cambios en un mundo transformado.

Isidor es la historia que White anota con la intención de contársela a Julika como advertencia. El relato se conecta a un diálogo anterior que Stiller tiene con su guardián Knobel, quien le cuenta que durante un tiempo se creyó que el desaparecido Stiller se había alistado en la legión extranjera. La historia recoge de modo "humorístico" uno de los temas preferidos de Frisch: la evasión que rompe la vida rutinaria signada por el orden y la repetición, e intenta la aventura de una vida auténtica en lugares exóticos.

"Cada año, cuenta Knobel, trescientos suizos se alistan en la legión extranjera cuando ya no

aguantan más aquí.” (p. 21-22)

Adviértase de paso que Frisch hace casi un juego kafkiano con los nombres Anatol / Isidor.

Pero la narración es fundamentalmente una historia matrimonial y por eso está pensada para Julika.

Pretende prevenirla sobre lo que puede ocurrir: es decir, que vuelva a irse. Tanto Julika como la mujer de Isidor reaccionan de la misma manera. Ambas reciben a los desaparecidos con preguntas casi semejantes:

“¿Dónde has estado todo este tiempo?...

¿Por qué no me has escrito ni una postal?...

¿Sabes, Isidor, que no deberías haber hecho eso?” (p. 47-48)

Isidor espera que su regreso implique también un cambio en la conducta de su esposa. Pero ésta reacciona igual que antes, haciendo preguntas, que es la causa por la cual Isidor se ha marchado.

Con esta historia, White pretende que Julika no vea en él al esposo perdido, impotente y acoplejado, sino a un verdadero hombre como se forman en la legión. En los dos casos se alude a un período duro de la vida que habría servido para transformarlos realmente en hombres.

Entre la primera versión que White anota con la idea de contársela a Julika y la que en realidad le cuenta, hay una variante de importancia:

“Isidor no dispara contra la tarta, sino que sólo muestra sus manos llenas de cicatrices...Un sueño insensato.” (p. 60-61)

El sueño se explicita un poco más adelante: En dicho sueño Stiller y Julika tienen cicatrices en las manos, es decir que ambos son víctimas y victimarios.

La segunda historia importante que se presenta es la de Rip van Winkle. Stiller intenta, una vez más, ayudar al defensor a comprender la situación contándole la historia. Es importante consignar que Max Frisch tituló de este modo a una pieza radial que se originó en la novela. Para Peter Gontrum, la saga de Rip van Winkle constituye el punto central, así como para *Homo Faber* y *Gantenbein* lo son los mismos griegos ⁷

La leyenda se basa en el cuento de Washington Irving, aunque Stiller lo ha leído en el libro de Sven Heldin.

La historia alude claramente al propio esfuerzo de Stiller por defender su credibilidad. Él cuenta sus historias pensando convencer a los demás de que su identidad se ha cambiado de Stiller en Jim White.

La figura de Rip van Winkle está en directa relación con Stiller, es Stiller o por lo menos una posibilidad que se le ofrece.

Holgazán, pero de buen corazón, Rip es un soñador y fantasioso que choca con la realidad. Su realidad era una buena mujer a quien no le hacía la vida fácil. Sin profesión, se hacía pasar por cazador. Vagaba días enteros y finalmente volvía sin presa y con remordimientos.

Pero no se sentía feliz porque había esperado más de sí mismo. Cuando contaba sus

7. Gontrum, Peter: “Die Sage von Rip van Winkle in Max Frischs *Stiller*”. En: Mat. z.St.I, p.158.

hazañas de cazador, todos se reían. Sin embargo, como de las historias no se podía vivir, había terminado por cansar a su esposa. Luego buscaba un auditorio en las tabernas, parecía tener miedo al mundo y necesitar que la gente lo quisiera. Y cuando volvía a su casa debía oír los sermones de su esposa.

Como se ve, hasta aquí la correspondencia es casi exacta. Stiller se caracteriza perfectamente por el miedo al mundo, su matrimonio torturante, su fantasía. Un detalle que también se da en la historia y la novela es el fusil, que Rip lleva siempre consigo, y aquél de la guerra española del cual Stiller siempre habla.

Rip van Winkle es también como la de Isidor una historia de matrimonio, aunque es evidente que en la del cazador el interés está ya en el problema de la identidad.

Cuando después de su aventura con los jugadores de bolos Rip vuelve, encuentra su pueblo todo cambiado, la gente que no conoce, su mujer muerta. Y cuando pregunta por él mismo, todos se ríen, porque hacía mucho ya que lo daban por muerto o capturado por los indios. Cuando le preguntaban por su nombre, Rip contestaba:

"¿Quién sabe?", dijo: "ayer todavía creía saberlo, pero hoy que estoy despierto, ¿cómo lo puedo saber?" (p. 79)

Y luego les explicó cómo había dormido y el juego de bolos, pero nadie lo comprendió, porque no sabía explicarse de otro modo. Y cuando se encuentra con la hija, le dice que el padre ha muerto. Después Rip vivió en el pueblo "como un extraño en un país extranjero".

Si se comparan ahora ambas historias, puede verse que aun cuando las correspondencias son estrictas, se apartan luego.

El sueño y el juego de bolos de Rip corresponden al viaje de Stiller. Ambos son desaparecidos y ambos regresan. Rip consigue, sin quererlo, lo que Stiller inútilmente ansía: volver como desconocido, como extraño. Sus vecinos no lo conocen porque no tienen imagen de él, sólo historias.

Rip podría vivir sin sus viejos roles. Pero esto no le es posible. Él no puede y no quiere vivir sin rol. Ya no sabe qué hacer con su vida. Ya se ha señalado que Rip vivió como "un extraño en un mundo extraño".

Como señala Steinmetz: "El cuento desnuda uno de los problemas existenciales de Stiller: cómo se puede evitar ser un extraño en un mundo extraño, un nadie, cuando se quiere o se debe vivir sin rol."⁸

Las historias de Isidor y Rip van Winkle se contraponen en parte. Isidor plantea el problema del regreso de un nombre nuevo, transformado, que es recibido por un mundo que permanece igual.

Rip van Winkle vuelve igual, pero encuentra el mundo cambiado y ya no encaja en él.

También las posturas finales son diferentes: Mientras Isidor vuelve a irse para no regresar jamás, Rip se resigna a vivir como un extraño.

Las dos historias apuntan también al sentido final de la novela. Isidor sería la nueva posibilidad de Stiller, irse nuevamente. Pero lo que hace es resignarse como Rip. Así lo demuestran las últimas palabras de la novela: "Stiller se ha quedado en Glion y vive solo." (p. 470)

8. Steinmetz, op. cit. p. 115. Para la interpretación de este cuento, se ha seguido la inteligente consideración de Steinmetz.

Apoyándose en esta interpretación, la novela descarta el final más positivo que algunos le asignan.

La función que cumplen las historias en *Stiller* es clara. En ellas el narrador expresa plásticamente sus experiencias pasadas y su posición actual. Él trata de hacerse comprender de este modo, una situación en que la comunicación lingüística se ha vuelto problemática, como señala atinadamente Michael Butler.⁹

Ninguna historia tiene éxito. Ni Stiller consigue inventarse una nueva identidad ni tampoco consigue que los demás lo entiendan.

Las historias representan un nuevo fracaso de Stiller, a causa de sus exigencias desmesuradas.

Así como antes no se ha perdonado no ser un héroe, o un artista genial o un hombre viril, ahora tampoco se ha perdonado no haber cambiado.

9. Butler, Michael: "Die Funktion von Stillers Geschichten: Isidor". En: Mat.z.St.I, p. 141.



LA CIUDAD DE NEW YORK A COMIENZOS DEL SIGLO XX, BAJO LAS MIRADAS DE HENRY JAMES Y EDITH WHARTON

ROSA E. M. D. PENNA

Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de Buenos Aires

Edward Soja, en la introducción de su libro *Thirdspace* (1996) sostiene "As we approach the *fin de siècle*, there is a growing awareness of the simultaneity and interwoven complexity of the social, the historical, and the spatial, their inseparability and interdependence" (3) Continúa diciendo que esta sensibilidad tripartita que incluye la espacialidad, la historicidad y la socialidad está provocando revisiones en la forma de estudiar lo espacial, lo histórico y lo social. Podríamos agregar que esos enfoques también inciden en nuestra forma de estudiar algunos aspectos de los textos literarios. Tiempo, espacio y estar-en-el-mundo (Soja 71) se entrelazan en los textos que James y Wharton han escrito sobre impresiones y/o recuerdos de la ciudad de Nueva York; esos elementos también son parte más o menos inherente de algunas de sus ficciones. Intentaremos una aproximación a estos dos autores desde estas premisas críticas.¹

Henry James y Edith Wharton nacieron en esa ciudad, él en 1843, ella en 1862. Ambos vivieron gran parte de sus vidas en Europa, y murieron allí. Pero la ciudad que los vio nacer aparece una y otra vez en sus ficciones y en sus escritos autobiográficos.

Tanto James como Wharton escribieron acerca de la ciudad tal como la conocieron en la segunda mitad del siglo XIX, y también a comienzos del siglo XX, cuando los nuevos edificios empezaban a ocupar el lugar de las antiguas mansiones de las familias adineradas y a la vez contribuían, según Wharton, a eliminar la fealdad de la ciudad de su niñez:

One of the most depressing impressions of my childhood is my recollection of the intolerable ugliness of New York, of its untended streets and the narrow houses so lacking in external dignity. How could I understand that people who had seen Rome and Seville, Paris and London, could come back to live contentedly between Washington Square and the Central Park? What I could not guess was that this little low-studded rectangular New York, cursed with its universal chocolate-coloured coating of the most hideous stone ever quarried, this cramped horizontal gridiron

1. Una versión más breve y ligeramente diferente de este trabajo fue leída en las Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos realizadas en 1999 en Vaquerías, Sierras de Córdoba, Argentina.

of a town without towers, porticoes, fountains or perspectives, hide-bound in its deadly uniformity of mean ugliness, would fifty years later be as much a vanished city as Atlantis ... or that the social organization which that prosaic setting had slowly secreted would have been swept to oblivion with the rest. (BG 824-827)

Wharton asocia la escena urbana—los edificios y la distribución de calles que la representan—con la organización social. Ambos, en cuatro décadas han sido reemplazados totalmente. Y la escritora mucho tiempo después decide volcar estos recuerdos en un libro al que titula *A Backward Glance*.

Para Henry James mirar hacia atrás está relacionado con lo emotivo, con una reacción afín a la de encontrarse con un fantasma y responder a sus súplicas: "To look back at all is to meet the apparitional and to find in its ghostly face the silent stare of an appeal" (A 54). Esta referencia a lo fantasmal se encuentra además en otros textos de comienzos del siglo, en sus impresiones de los Estados Unidos recogidas en *The American Scene* (1907) y en uno de sus cuentos más conocidos, "The Jolly Corner" (1908).

James regresó a los Estados Unidos el 30 de Agosto de 1904 después de vivir dos décadas en Europa. Permaneció en su país hasta el 5 de Julio de 1905. En *The American Scene* James describió la ciudad tal cual la pudo apreciar en esos primeros días de verano.² Es el impacto de la visión de la ciudad con sus nuevos rascacielos que pudo distinguir desde el agua al llegar lo que provoca sus reflexiones y suscita tres imágenes interesantes. Debemos leer con atención el Capítulo II de este libro que lleva por título "New York Revisited". En el tercer párrafo James se centra en el "tono de la visión de energía" ("the pitch of the vision of energy") que emerge del perfil de la ciudad vista desde el barco.³ La ciudad aparece como un entrelazado de miembros dispersos de un monstruoso organismo, en el que dispositivos mecánicos accionados por vapor o los inductores eléctricos se mueven en un juego incesante (James declara no saber cómo nombrarlos):

This appearance of the bold lacing-together, across the waters, of the scattered members of the monstrous organism—lacing as by the ceaseless play of an enormous system of steam-shuttles or electric bobbins (I scarce know what to call them), commensurate in form with their infinite work—does perhaps more than anything else to give the pitch of the vision of energy. One has the sense that the monster grows and grows, flinging abroad its loose limbs even as some unmannered young giant [...]; the future complexity of the web, all under the sky and over the sea, becoming thus that of some colossal set of clockworks, some steel-souled machine-room of brandished arms and hammering fists and opening and closing jaws. (A 59)

Otra imagen, la de comparar los altos edificios con una serie de alfileres plantadas en una almohadilla, conjuga lo arquitectónico con lo financiero:⁴

The "tall buildings", which have so promptly usurped a glory that affects you as rather surprised,

2. Acerca de la visita de Henry James a los Estados Unidos ver Edel-2 p.551-611.

3. Ver las descripciones de la ciudad en A 75-79..

4. El tema de lo financiero asociado a los cambios edilicios en New York lo desarrolla James en uno de los cuentos escritos a principios del siglo XX "A Round of Visits". Ver el análisis de Adeline Tintner 27-31

as yet, at itself, the multitudinous sky-scrappers standing up to the view, from the water, like extravagant pins in a cushion already overplanted, and stuck in as in the dark, anywhere and anyhow, have at least the felicity of carrying out the fairness of tone, of taking the sun and the shade in the manner of towers of marble.[...]they are impudently new and still more impudently "novel"—this in common with so many other terrible things in America—and they are triumphant payers of dividends.(60)

De la imagen de los alfileres pasa James a la de un ramillete de flores, o rosas como aclarará luego; son los edificios vistos no ya desde el costado de Manhattan sino desde el sur:

You see the pin-cushion in profile, so to speak, on passing between Jersey City and Twenty-third Street, but you get it broadside on, this loose nosegay of architectural flowers, if you skirt the Battery, well out, and embrace the whole plantation. Then the "American beauty", the rose of interminable stem, becomes the token of the cluster at large [...]. Such growths, you feel, have confessedly arisen but to be "picked", in time, with a shears;[...].(60)

La tercera imagen aparece en el capítulo IV. Es la de un colosal peine cuyos dientes, la mitad faltantes, miran hacia el cielo. Otra vez, del espectáculo arquitectónico, se pasa al valor pecuniario y social que se esconde detrás de esa apariencia:

The huge jagged city, it must be nevertheless said, has always at the worst, for propitiation, the resource if its easy reference to its almost incomparable river. New York may indeed be jagged, in her long leanness, where she lies looking at the sky in the manner of some colossal hair-comb turned upward and so deprived of half its teeth that the others, at their uneven intervals, count doubly as sharp spikes; [...]. The fatal "tall" pecuniary enterprise [i.e. el rascacielos] rises where it will, in the candid glee of new worlds to conquer; the intervals between take whatever foolish little form they like; the sky-line, eternal victim of the artless jumble, submits again to the type of the broken hair-comb turned up; the streets that abut from the East condescend at their corners to any crudity of poverty that may suit their convenience. (106-07)

Son las comparaciones con los espacios de su niñez que acuden a su memoria y se sobreimprimen a los actuales los que establecen los nexos con lo fantasmal. Por ejemplo, los retratos colgados en las paredes del City Hall, edificio que ha sido preservado, son "florid ghosts" (4576)—los cuadros parecen perder espesor:

Wouldn't its thickness fairly become transparent? since to walk through the collection was not only to see and feel so much that had happened, but to understand, with the truth again and again inimitably pointed, why nothing could have happened otherwise; the whole array thus presenting itself as an unsurpassed demonstration of the real reasons of things. The florid ghosts look out from their exceedingly gilded frames [...] with the frankest responsibility for everything;... (76)

Caminar por New York es estar perseguido por un sentido de pérdida de lo que se ha poseído en otro tiempo: "This sense of dispossession, to be brief about it, haunted me so [...]" (4576). New York, según lo ve James ahora, ha caído en manos de millones de inmigrantes que anualmente golpean a sus puertas y que ya han comenzado a imprimir sus huellas en los espacios de la ciudad. Los nuevos "settlers" provocan en el nativo que ha regresado una sensación de alienación al ver cómo los extranjeros se han apoderado de sus "espacios"; James se siente "desposeído" y

necesita adquirir nuevas técnicas para sobreponerse:

[...] This sense of dispossession, to be brief about it, haunted me so, I was to feel, in the New York streets and in the packed trajectories to which one clingingly appeals from the streets, just as one tumbles back into the streets in appalled reaction from *them*, that the art of beguiling or duping it became an art to be cultivated [...] (AS 67)

Algunos de los espacios de la ciudad provocan en James una nostalgia y poseen un encanto imposible de ser apreciado por las nuevas generaciones que les prestan poca atención; se detiene especialmente en el "valor" que tiene para él la parte de la ciudad entre Washington Square y la calle 14, y en lo difícil que se hace explicarlo:

[...] The precious stretch of space between Washington Square and Fourteenth Street had a value, had even a charm, for the revisiting spirit—a mild and melancholy glamour which I am conscious of the difficulty of "rendering" for new and heedless generations. Here again the assault of suggestion is too great; too large. I mean, the number of haunts started, before the pursuing imagination, the quickened memory, by this fact of the felt moral and social value of this comparatively unimpaired morsel of the Fifth Avenue heritage. [...] It was an extraordinary statement on the subject of New York that the space between Fourteenth Street and Washington Square *should* count for "tone", figure as the old ivory of an overscored tablet. (AS 68)

Frecuentar ciertas calles, como East Eleventh y West Tenth, en los meses de Mayo y Junio, provoca en James una intensa recurrencia de las impresiones recibidas en la niñez, con todo su misterio y asombro. Reconocer, después de toda una vida, ciertas casas, verlas tal como eran cuando él tenía diez años, es algo casi maravilloso:

[...] There, I repeat, was the delicacy, was the mystery, there the wonder, in especial, of the unquenchable intensity of the impressions received in childhood. They are made then once for all, be their intrinsic beauty, interest, importance, small or great; the stamp is indelible and never wholly fades. This in fact gives it an importance when a lifetime has intervened. I found myself recognizing every house my officious tenth year had, in the way of imagined adventure, introduced to me—incomparable master of ceremonies after all; [...] so that here were Fifth Avenue corners with which one's connection was fairly exquisite. (AS 69)

Este tono casi elegíaco con que se contempla el pasado de una sociedad y de un lugar se percibe también en los escritos autobiográficos de James. Se podrían dar múltiples ejemplos. Elegimos solo algunos de ellos. El relativo a la casa neoyorquina de la calle 14 es notable:

I first "realised" Fourteenth Street at a very tender age, and I perfectly recall that flush of initiation, consisting as it did of an afternoon call with my father at a house there situated, one of an already fairly mature row on the south side and quite near Sixth Avenue. It was as "our" house, just acquired by us, [...] I thoroughly approved—quite as if I had foreseen that the place was to become to me for ever so long afterwards a sort of anchorage of the spirit, being at the hour as well a fascination of the eyes, since it was there I first fondly gaped at the process of "decorating". (Autobiography 57)

En *The American Scene* James había escrito acerca de su casa natal, cerca de Washington Square. La casa

había sido suprimida sin piedad (“[...]the ruthlessly suppressed birth-house on the other side of the Square”) y el sentimiento que provoca es como el de haberle sido amputada parte de su historia personal:

That was where the pretence that nearly nothing was changed had most to come in; for a high, square, impersonal structure, proclaiming its lack of interest with a crudity all its own, so blocks [...] the view of the past, that the effect for me, in Washington Place, was of having been amputated of half of my history. The grey and more or less “hallowed” University building [...] has vanished from the earth, and vanished with it the two or three adjacent houses, of which the birthplace was one. (AS 70-71)

Lo único que denota la antigua presencia de la casa es una placa en el nuevo edificio de la universidad que ahora ocupa su lugar ⁵. El barrio en esa época está cambiando hacia las casas edificadas con esa piedra parda (“brown stone”) cosa que Henry James deplora. Pero a su vez estas casas tendrán que dejar su lugar a los rascacielos. James y Wharton serán testigos de estos cambios edilicios y urbanos. Escribe James:

Our quarter must have bristled in those years with the very worst of the danger-signals—though indeed they figured but as coarse complacencies; the age of “brown stone” had just been ushered in, and that material, in deplorable, in monstrous form, over all the vacant spaces and eligible sites then numerous between the Fifth and Sixth Avenues, more and more affronted the day. We seemed to have come up from a world of quieter harmonies, the world of Washington Square and thereabouts, so decent in its dignity, so distinctly unpretentious. (*Autobiography* 57)

Las reminiscencias de Wharton—su primer recuerdo de una caminata por la Quinta Avenida—probablemente son de fines de la década de 1860; en ellas se destaca la uniformidad del estilo: “...the old Fifth Avenue with its double line of low brown-stone houses, of a desperate uniformity of style...” (BG 778) Wharton comenta que solo comenzó a pensar en aquello que el viejo New York tenía de pintoresco a partir de los primeros cambios de los '80 que culminan en los años posteriores a 1914:

Not until the successive upheavals which culminated in the catastrophe of 1914 had “cut all

5. La universidad aquí mencionada es New York University cuyos edificios hoy en día se extienden por toda la zona, ocupando casas antiguas, y nuevas construcciones de más de diez pisos de altura. Los padres de Henry James ocuparon varias casas antes de establecerse en la de la calle 14 de la ciudad de New York. Vivieron en Albany primero, luego, ya en New York, brevemente en el N° 5 de Washington Square; de allí pasaron a la Astor House, grandiosa y nueva mansión del Manhattan de entonces, donde en enero de 1842 nació el primer hijo, William. Luego Henry padre compró el N° 21 de Washington Place, casa de ladrillos cercana a Green Street y a pocos metros de Washington Square. En esa casa nació Henry. Hubo otras dos mudanzas, hacia Albany y luego a otra casa situada en el N° 11 de la Quinta Avenida. Finalmente se establecieron en una residencia en el N° 58 West 14th Street, cerca de la Sexta Avenida. Leon Edel comenta: “Henry settled his brood in the then fashionable ‘uptown’ residential neighbourhood near Union Square [...] It was not a new mansion; [...] The New York of *A Small Boy and Others*, in which the future novelist roamed between his fifth and twelfth years, was largely constituted for him by the area between Sixth and Fifth Avenues down to Washington Square and up eastward to Union Square” (Edel-1 74-75) (Todo el capítulo de Edel aporta datos interesantes)

likeness from the name" of my old New York, did I begin to see its pathetic picturesqueness. The first change came in the 'eighties, with the earliest detachment of big money-makers from the West soon to be followed by the lords of Pittsburgh. But their infiltration did not greatly affect old manners and customs, since the dearest ambition of the newcomers was to assimilate existing traditions. Social life, with us as in the rest of the world, went on with hardly perceptible changes till the war abruptly tore down the old frame-work, and what had seemed unalterable rules of conduct became of a sudden observances as quaintly arbitrary as the domestic rites of the Pharaohs. (BG 780-781)

Estos cambios y percepciones de los cambios aparecen también en la obra de ficción, tanto de James como de Wharton

En cuatro relatos de Henry James escritos entre 1906 y 1909, "The Jolly Corner", "Julia Bride", "Crapy Cornelia" y "A Round of Visits" se registran algunas de las características de esta nueva New York. Recordemos que en esta época James finalizaba la tarea de revisar parte de sus obras para incluirlas en la llamada "New York Edition": el impacto causado por la arquitectura de la ciudad recientemente visitada se reflejará en el hecho de que la portada de los volúmenes de esa edición lleve fotos de Alvin Langdon Coburn con detalles de edificios.⁶

"The Jolly Corner", con su sugestivo título, nombre dado a una casa neoyorkina—una casa lindísima, "bárbara", en una esquina—es tal vez el que registra con mayor precisión el impacto del recuerdo de esas casas que habitara Henry James en su niñez y primera juventud. El personaje central del cuento, Stephen Brydon, en una de sus recorridas por la antigua casa ahora desocupada, que ha sido la de su niñez y la de sus antepasados, se encuentra con su "alter ego" fantasmal, y al enfrentarlo "[...] realizes that the old house must be demolished and that a skyscraper, a 'tall' building of flats, must be erected in its place." (Tintner 11)

Los nuevos edificios-torre no poseen memoria de sus antiguos ocupantes, no están "consagrados" por otro uso que no sea el comercial. Explica James en *AS*:

[...] consecrated by no uses save the commercial at any cost, they are simply the most piercing notes in that concert of the expensively provisional into which our supreme sense of New York resolves itself. They never begin to speak to you [...] with the authority of things of permanence or even of things of long duration. One story is good only until another is told, and sky-scrapers are the last word of economic ingenuity only till another word be written. (61)

En el cuento "Crapy Cornelia" (1909) el personaje central, White-Mason, hombre de cuarenta y ocho años, ha regresado a New York y está pensando en proponer matrimonio a una mujer mucho más joven, es decir no de "su tiempo" y de una ciudad que ya no es lo que era. El encuentro ocasional primero, intencional después, con Cornelia, una señora con la que ha compartido momentos agradables en su juventud, hace que White-Mason se replantee su posición. Son ciertos pasajes breves los que nos alertan acerca de las preferencias de este personaje por lo que ya es irrecuperable en la ciudad donde lo nuevo no es necesariamente hermoso:

The standing newness of everything about him would, it was true, have weakened this cheer by too much presuming on it; Mrs Worthingham's house, before which he stopped, had the gloss of new money, that glare of a piece fresh from the mint (JC 224)

6. Ver Tintner 9.

La ciudad de Mrs Worthingham, de una generación posterior, que tal vez podemos equiparar a la ciudad que Edith Wharton describe en sus memorias, no es un lugar habitable para White-Mason, una vez que ha comenzado a recordar "el otro" (anterior) espacio urbano de su juventud: "He could have lived on in *his* New York, that is in the sentimental, the spiritual, the more or less romantic visitation of it; but had it been positive for him that he could live on in hers?" (JC 236). En el pequeño departamento de Cornelia distingue "little old New York objects of '68" y desea que esos objetos sean *his* objetos vueltos a encontrar:

He had got up from his seat; he turned about, and taking in, as his eyes also roamed, several objects in the room, serene and sturdy, not a bit cheap-looking, little old New York objects of '68, he made, with an inner art, as if to recognize them [...]; had quite the sense for the moment of asking them, of imploring them, to recognize *him*, to be for him things of his own past. (JC 241)

En la época en que Cornelia era la amiga de sus hermanas las casas de New York ubicadas entre la calle Treinta y Washington Square eran espacios donde los jóvenes parecían vivir febrilmente la modernidad y que hoy semejan para White-Mason la Arcadia. El espacio del ajetreo de comienzos de siglo es equiparable al arrojarse al vacío desde el piso cincuenta de un rascacielos. White-Mason piensa en términos que luego no utiliza en su diálogo con su amiga:

You were mine only to the extent that you were so much in and out of the house—as how much, if we come to that, wasn't one in and out, south of Thirtieth Street and north of Washington Square, in those days, **those spacious, sociable, Arcadian days**, that we flattered ourselves we filled with the modern fever, but that were so different from any of *these* arrangements of pretended hourly Time that dash themselves forever to pieces as from the fiftieth floors of skyscrapers (JC 239)

Wharton, quien viviera hasta 1937, incluye en alguno de sus cuentos los cambios de ritmo que forman parte de la ciudad de New York ya avanzado el primer cuarto de siglo:

The contrast between the soulless roar of New York, its devouring blaze of lights, the oppression of its congested traffic, congested houses, lives, minds and this veiled sanctuary she called home, always stirred her profoundly. ("Pomegranate Seed" CS 197)

Algunos personajes se resisten a los cambios: "What, turn my back on the old house—tear up all the family roots, and go and hang myself up in a bird-cage flat in one of those new skyscrapers in Lexington Avenue, [...]?" (CS 292) Pero en la mayoría de los casos la ciudad es ya un telón de fondo para delinear otros problemas. En general a Wharton la ciudad le interesa como ámbito donde se despliegan ciertas actitudes sociales. Convendría estudiar a fondo todas las implicancias de las cuatro ficciones reunidas bajo el título *Old New York* (1924). Wharton ha seguido el consejo de su amigo Henry James. Este en Agosto de 1902 le escribía que se dedicase al "tema americano":

Don't pass it by—the immediate, the real, the only, the yours, the novelist's that it waits for. Take hold of it and keep hold and let it pull you where it will . . . Do New York! The first-hand account is precious" (Wharton *Novellas* 1102)

Si bien Wharton y James escriben con algunos años de distancia entre sí, para ambos la

ciudad de New York es un espacio relacionado con los recuerdos y al que regresan una y otra vez, en las ficciones y en la realidad. Hace un siglo, en 1902 para James la ciudad de New York era un espacio del recuerdo, poco utilizado en sus ficciones. En ese momento la visita a los Estados Unidos, la escritura de "The Jolly Corner" y "Crapy Cornelia", de *The American Scene*, de sus notas autobiográficas, pertenecen al futuro. Después de 1905, New York reaparecerá con toda la fuerza de un espacio vivido del que no se puede escapar. Para Wharton las casas de los ricos, que alguna vez se dedicó a decorar, serán escenarios de pasiones y nuevas vivencias, y estarán presentes en su mente aun cuando se halle en otro continente.

BIBLIOGRAFÍA

EDEL, LEON. *The Life of Henry James*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977. 2 vols. [Citado Edel-1 y Edel-2]

JAMES, HENRY. *The American Scene*. Edited and with an introduction and notes by John F. Sears. New York/London: Penguin Books 1994. [Publicado por primera vez en los Estados Unidos, en 1907.] [Citado AS]

—. *Autobiography*. Edited with an Introduction by Frederick W. Dupee. Princeton: Princeton University Press, 1983. [Citado A]

—. *The Jolly Corner and Other Tales*. Edited with an introduction and notes by Roger Gard. London: Penguin Books, 1990. [Citado JC]

TINTNER, ADELINE R. *The Twentieth-Century World of Henry James: Changes in his Work After 1900*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2000.

WHARTON, EDITH. *Novellas and Other Writings*. New York: The Library of America, 1990. [Incluye A Backward Glance, citado BG]

—. *The Collected Stories of Edith Wharton*. Selected and introduced by Anita Brookner. New York: Carroll and Graf, 1988. [Citado CS].

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHMANN, INGEBORG. *Debemos encontrar frases verdaderas; conversaciones y entrevistas*. Ed. Christine Koschel e Inge von Weidenbaum. Trad. Ana María Cartolano. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. 194 pp. (Poemas y ensayos; grandes ensayistas)

En la escritora austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973), la literatura en lengua alemana tiene una de sus voces más genuinas.

No sólo cultivó diversos géneros como la poesía, el relato breve, la novela, el "Hörspiel" ("pieza radial"), siempre con un marcado tono lírico, sino que también reflexionó sobre la escritura, sobre su poética y sobre los límites y posibilidades del lenguaje.

La publicación en castellano de esta serie de entrevistas viene a llenar un vacío en lo que hace a la producción teórica de Ingeborg Bachmann y a complementar sus Clases de Poética dictadas en el semestre invernal de 1959/60 en la Universidad de Frankfurt. Dichas conferencias, con las que se inauguró la cátedra de Poética en la mencionada Universidad y la tradición de tales cátedras en Alemania, están publicadas en castellano bajo el título: *Problemas de literatura alemana contemporánea; conferencias de Frankfurt*.

La recopilación que recientemente publicó la UNAM estuvo a cargo de las editoras de la obra completa de Ingeborg Bachmann: Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, y abarcan un extenso período, que va de 1953 hasta la muerte de la escritora.

La seriedad de esta edición está avalada también por el trabajo cuidadoso de la traductora, Ana María Cartolano, ella misma, germanista y conocedora de la obra de Ingeborg Bachmann, como queda de manifiesto en algunas oportunas notas a pie de página que dan precisiones útiles al lector.

La obra consta de un prólogo, la selección de entrevistas y un apéndice.

En el breve prólogo, las editoras advierten sobre la resistencia que siempre sintió la escritora austríaca con respecto a las entrevistas, señalan algunas constantes de la obra ficcional y teórica de la Bachmann e informan al lector sobre algunos criterios de selección y organización del material presentado.

Las treinta entrevistas, ordenadas cronológicamente, van introducidas por la fecha de su realización y el nombre del entrevistador. En algunos casos provienen de grabaciones hechas en programas de radio y televisión; en otros, de publicaciones en diarios y revistas; en algunos otros, se trata incluso de entrevistas inéditas y que proceden de la obra póstuma.

A modo de clausura, el Apéndice se ocupa de dar noticia sobre los entrevistadores, echar luz sobre lugar y contexto de las distintas entrevistas y consignar una breve noticia biográfica de las editoras.

Por último, dos índices, uno onomástico y el otro toponímico, completan el estudio y agilizan las consultas puntuales.

Los lectores de habla hispana tienen ahora renovada ocasión de encontrarse con las obsesiones de Ingeborg Bachmann, con su honda conciencia lingüística, y podrán redescubirla en su lucidez cuando explica su poética o interpreta algunos de sus textos.

ADRIANA CID

BODEI, REMO. *La forma de lo bello*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1998. 172 p.

Con la publicación de *La forma de lo bello*, la editorial española Visor ha incorporado a la Colección *La balsa de la Medusa* una nueva Serie —*Léxico de Estética*— que ha puesto bajo la dirección del mismo Remo Bodei, reconocido profesor de Estética en la Universidad de Pisa. La obra, cuya primera edición apareció publicada en italiano (1995) y que se ofrece ahora en traducción castellana de Juan Díaz de Atauri, inaugura esta Serie dedicada a los diferentes problemas, tendencias y momentos de la estética, con la intención de abordar un espacio temático que ciertamente necesitaba ser cubierto. Éste es el primero de los motivos por el cual decidimos reseñar la obra; el segundo, está en relación con el contenido de ésta.

En efecto, ante la confusión evidente de criterios de valoración del hecho estético, el autor se propone dar una respuesta a la crisis de legitimación del arte contemporáneo, desentrañando conceptos estéticos centrales que habitualmente son utilizados de modo ambiguo, pobre y vago. Para ello configura una teoría específica de la belleza y de sus avatares en el marco de la literatura y el arte actuales. La obra responde de un modo sencillo y riguroso, comprensible tanto para el especialista como para todo aquel lector que se interese en temas estéticos, a cuestiones fundamentales del devenir del arte y pensamiento actuales, ofreciendo no soluciones conclusas sino claves para seguir pensando.

Tomando como principio ordenador de su reflexión la cuestión de la «belleza», se realiza aquí un singular recorrido histórico a fin de demostrar que esta categoría estética fundamental ha evolucionado desde el “modelo pitagórico” —en el que lo verdadero, lo bueno y lo bello coinciden en una armoniosa “trinidad”— hacia una desarticulación que se inicia en la modernidad y que tiene su punto de llegada en la primacía de lo feo como criterio de juicio estético que caracteriza a las estéticas del siglo XX.

Para el autor, el giro se produce cuando se abandona la primacía teórica de la vista y del oído como garantía de la objetividad de lo bello. Dicha preeminencia quedó históricamente plasmada en una concepción regida por el principio estético de la simetría, según el cual la forma sensible buscaba reflejar el orden inteligible del cosmos. El papel determinante que Kant atribuyó al gusto y a la subjetividad en el juicio estético y en la producción artística coincide —según el autor— con la

incorporación del sentido del olfato y del gusto —de marcado carácter subjetivo— en el proceso de la percepción.

Al perder lo bello sus características de mensurabilidad, los criterios objetivos que signaron al pensamiento estético a lo largo de varias centurias (desde la antigüedad hasta el renacimiento) son abandonados entonces para dar lugar a los criterios subjetivos de una nueva sensibilidad estética en la que la correspondencia entre el mundo sensible y el inteligible se desvanece. En palabras del autor: "El omnipresente paradigma de la objetividad y de la calculabilidad de lo bello (que en la antigüedad sólo pusieron en cuestión los sofistas y los escépticos, que lo cuestionaron todo) decae, teóricamente, con la proclamada victoria de los derechos del «juicio» estético. [...] En casi todos los casos se rompe aquel criterio de recíproca traductibilidad entre lo sensible y lo inteligible que caracterizaba la tradición pitagórica. [...] Al separarse de lo inteligible, la belleza (y el arte) se transforman en apariencias que dejan de concernir a la verdad objetiva; sólo nuestro modo subjetivo de relacionarnos con un objeto, la elevación estética de nuestro sentimiento de placer y displeacer tiene pretensiones de universalidad en el «juicio reflexivo»" (55).

Con la incorporación de la imaginación se le da entrada a lo incalculable, a lo desmesurado, a lo indefinido, a lo vago y a lo caótico. Son los románticos quienes establecen lo indeterminado como principio artístico. De este modo, dice el autor: "La tensión entre la exclusión de la dimensión perceptible y la inclusión de lo imaginario, entre lo amorfo y la forma evoca el infinito. [...] Con la hegemonía de la belleza vaga, incompleta y susceptible de un «entretenimiento infinito», decae el ideal de lo bello en tanto que absoluta perfección" (59 y 61). Este cambio de perspectiva estética, que se gesta entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX —caracterizado por la sustitución de la primacía de la objetividad de la belleza por la subjetividad del juicio, de la percepción visual sensible-inteligible por la imaginación creadora, de la forma perfecta por la forma indeterminada—, definirá el rumbo de la estética del siglo XX hacia la autonomía de la forma y el reemplazo de lo bello por su contracara: lo feo.

Uno de los aportes más interesantes del análisis de Bodei es el papel que le atribuye a «lo sublime» como categoría estética de lo desmesurado en el proceso de consolidación de este nuevo criterio. Dice el autor: "El redescubrimiento de lo sublime en la Edad Moderna marca el comienzo del esfuerzo por recuperar aquella «fealdad» que lo bello oficial —al convertirse en gracioso y ya no turbador— ha terminado por eliminar de sí. Mediante ello, obtienen pleno derecho de ciudadanía lo amorfo, lo disarmónico, lo asimétrico y lo indefinido" (108). Ya en la estética barroca advierte el autor la presencia del vértigo que produce en el hombre la inmensidad indomable del espacio y del tiempo, que son vistos desde entonces como una amenaza que inspira terror y miedo. Lo sublime se impone así frente a lo bello "por su capacidad —señala el autor— de golpear la imaginación, de hacerla vagar por cumbres imposibles y por los abismos angustiosos de la existencia, antes que por las luminosas, aunque poco exaltantes, regiones de la armonía" (113).

En consecuencia, en el último capítulo lo feo es presentado como "la sombra de lo bello". Es aquí donde se plantea la tesis central del libro: la transformación de la forma de lo bello en la forma de lo feo en virtud de la incorporación de lo sublime. Dice el autor al respecto: "Con su efecto turbador y la invocación de un caos difícilmente armonizable, lo sublime puede introducir la consideración directa de las relaciones entre lo bello —hasta ahora planteado en un primer plano— y lo feo su enemigo tradicional que permanece en el fondo" (116).

Se presenta entonces una morfología histórica de lo feo en seis fases que van desde (1) Platón —que rechaza lo feo como ausencia de ser— hasta (6) Adorno —para quien lo feo aparece como

superior a lo oficialmente reconocido como bello—, pasando sucesivamente por: (2) el Cristianismo—religión que por adorar a un Dios sufriente lega a occidente el canon estético de la deformidad—; (3) el Idealismo de Lessing y Schlegel —primeros intentos teóricos de tematización de lo feo como categoría estética—; (4) el Romanticismo social de Victor Hugo donde lo feo ya no se distingue de lo bello; (5) la *Estética de lo feo* de Rosenkranz, que inspirada en las premisas de Hegel con su teoría del arte romántico-cristiano establece los fundamentos teóricos de lo feo como categoría estética para expresar el dolor y el drama, el miedo y el horror contemporáneos.

Al explicitar la tesis sostenida por Adorno en su *Teoría estética* (1970), Bodei señala que “lo feo revoluciona la jerarquía estética tradicional, transformándose en lo bello auténtico, en el ilocalizable lugar que custodia —juntamente con la protesta indirecta por la humanidad de las relaciones sociales aún vigentes— las intermitentes intuiciones del «sueño de algo», de la espera mesiánica de una redención futura de los individuos. [...] El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, a lo disonante, a lo rechazado; el deber de profundizar en todas las manifestaciones de-formadas y desfiguradas de una verdad dolorosa. [...] «Después de Auschwitz», sobre todo, el imperativo ético y estético consiste, para Adorno, en el intento reiterado de vislumbrar un posible sentido más allá de la alta y agobiante muralla de la cárcel del sinsentido en que estamos encerrados.” (142 y 147).

A esta altura de la reflexión, no sorprenderá al lector que el título final de un libro dedicado a “la forma de lo bello” trate acerca de “la parábola de lo feo”, nombre que el autor le confiere a la que considera como la séptima y última época. La pregunta que se plantea es si concluye aquí el proceso de transfiguración histórica de lo bello en lo feo. En un intento de responder a este interrogante, propone tres salidas: a) una “desdramatización de lo feo” que se traduce estéticamente en una “tolerada indiscernibilidad” de la línea fronteriza que lo separa de lo bello; b) una “renovada exigencia de religiosidad” frente a la angustia que provocan “las incertidumbres del futuro”, lo que le devuelve a la obra de arte parte del aura de objeto de culto; c) la doble tendencia a un “semisecularizado uso del mito de lo sagrado en el arte”, por un lado, y a las formas extravagantes del despertar de la piedad popular, por otro.

Para el autor, tras la apoteosis de lo feo, hoy asistimos “a una rápida cancelación de la fase adorniana, a una progresiva intolerancia al arte feo y al experimentalismo exacerbado de las vanguardias” (153). En este sentido, Jauss insiste en “polemizar contra la imagen de un arte perpetuamente de luto” y junto con Barthes propone recuperar el disfrute estético, en el que ocupan un lugar de preeminencia la productividad creadora, la receptividad como posibilidad de “percibir el mundo de un modo distinto del que se presente” y la experiencia subjetiva “de la colaboración implícita de quien disfruta y de quien crea la obra de arte” (154). De este modo vuelven a instalarse en el horizonte de la estética las categorías de «poiesis», «aisthesis» y «katarsis», en un marco teórico en el que la tensión moderna entre lo bello y lo feo se relaja “hasta mezclarse y entrecruzarse sin tener ya fronteras conflictivas” (155).

Por último, no queremos dejar de subrayar el gran interés que despierta el hecho de que el autor considere al “siempre en reserva” factor de “sorpresa” y de “novedad” propios de lo bello como el punto de partida para pensar en una estética renovada, puesto que esto supone recuperar la otredad como fundamento del fenómeno estético.

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO

Dos centenarios. Generación del 98. Federico García Lorca. Estudios críticos. Actas de Jornadas Homenaje Generación del 98 – Federico García Lorca, 22 y 23 de octubre de 1998. Buenos Aires, Ediciones Academia del Sur, 2001, 248 p.

Los textos de este volumen incluyen aportes personales sobre una generación y un poeta trascendentes, el '98 y Federico García Lorca. El año 1998 reunió dos centenarios que celebraron una generación y un nacimiento. La Academia del Sur, con el patrocinio de la Oficina Cultural de la Embajada de España, convocó a diversos investigadores que participaron en las Jornadas de homenaje. Me referiré a aquellos trabajos que considero de particular interés por sus aportes a diversos campos.

En “La *Fedra* ‘cristiana’ de Unamuno”, Lila Perrén de Velasco plantea las diferencias con respecto a la obra de Eurípides y cuestiona el espíritu cristiano del texto unamuniano, en un análisis interesantísimo del Amor entendido como Ágape.

Marta Elena Caballero de Díaz analiza, en “El niño cósmico de Virgilio y de Lorca. Una lectura de *Yerma* a la luz de la *Égloga IV*”, el eje vertebrador del entorno pastoril: la figura esencial y cósmica de un Niño.

“España en los espejos de la Calle del Gato” por Hebe Campanella refiere sucintamente el proceso deconstructivo-reconstructivo que realiza la estética esperpéntica.

En “Azorín, la mirada de un novelista viajero” Sofía Carrizo Rueda ubica, en un sitio de excepción, los relatos de viajes del escritor noventayochista. Sus indagaciones teóricas la han llevado a concluir que pueden registrarse una serie de constantes formales para definir a dicho género. El artículo profundiza, justamente, en el relato de viajes como matriz de la narrativa azoriniana.

“Institucionismo, noventayochismo y modernismo en la revalorización de El Greco en la crisis de fin de siglo” por María de los Ángeles Castro Montero bordea el porqué de la rehabilitación de la pintura de El Greco. Su estética significa, para Castro Montero, un punto de inflexión entre la vanguardia y el casticismo.

En “Efemérides lorquinas en el teatro argentino: ¡Ay, el poeta! de Alicia Muñoz” Estela Castronuovo interpreta la significación política que tiene Federico García Lorca para los argentinos. La pieza de Alicia Muñoz, claro testimonio del homenaje tributado a Lorca, alude, también, a una lectura de nuestra propia historia.

“El teatro poético de Federico García Lorca: para una aproximación al género” incorpora las voces de dos directores teatrales, Jorge Lavelli y Víctor García. Afirma Estela Cédola, autora del artículo, que ambos “sienten profundamente que ese vivir fuera de la realidad es el núcleo del drama lorquiano y lo que define su forma”.

En “La recepción del estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en Buenos Aires”, Patricia Devesa y Teresa López estudian la puesta en escena de la obra y la repercusión que el autor alcanzó en el campo intelectual argentino. Rastrear las críticas teatrales que se escribieron con motivo del estreno de *La casa de Bernarda Alba*, las que guardan interesantes revelaciones.

En “*Doña Rosita la soltera*, paraíso cerrado” Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués evidencia cómo *Doña Rosita la soltera* responde a una estética genuinamente granadina.

“José Ortega y Gasset, una concepción de la imagen en las artes” por Alicia Duprat. Para Duprat, la espina dorsal de la estética de Ortega es el enfoque del arte como vida. Encuentra que hay en este aspecto una continuidad notoria en su pensamiento.

"Vicente Aleixandre y Federico García Lorca: amistad y poesía" por Irma Emiliozzi. La ponencia se centra en la revelación del afecto y la admiración que Federico García Lorca despertó en otro gran poeta, Vicente Aleixandre. Los testimonios, anteriores y posteriores a 1936, son, gracias a una creciente labor de exégesis, cada vez más numerosos. Irma Emiliozzi enciende una luz sobre esta amistad.

En "*Poeta en Nueva York: una escritura en los andariveles del progreso*", María Magdalena Ferreyra rodea los espacios de la marginalidad. Las problemáticas de la cultura metropolitana constituyen redes sobre las que se funda la escritura de *un poeta en Nueva York*, un poeta hispano que decodifica los parámetros de una civilización sajona.

"Federico y la Barraca" es un emotivo testimonio de una actriz de La Barraca, María del Carmen García Antón, quien da cuenta del repertorio y del recorrido en los días previos a la guerra.

"Federico García Lorca: un entramado de voces y fronteras en pugna". Gabriela A. Genovese afirma y defiende la legitimidad e importancia de realizar una lectura homoerótica de la obra de Lorca.

En "El amor maldito", Teresa Girbal analiza la última pieza del *Romancero Gitano*, el "Romance de Tamar y Amnón" —desde las versiones de los romances de tema bíblico del siglo XVI a la versión lorquiana—.

"La influencia de Soto de Rojas en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*" por Gladys Granata de Egües. Detrás de la figura de Góngora se encuentra el granadino Francisco Soto de Rojas. De 1623 data su "Elegía en la muerte del Licenciado Gaspar Alonso". Este artículo penetra en la intertextualidad del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.

"*Mariana Pineda entre Lorca y Gala*" por Yolanda Ester Hernández revela la proximidad del texto lorquiano y el guión televisivo homónimo, producido por Antonio Gala.

Claudia Laudanno interpreta los dibujos que Federico dispersó en libros, postales, cartas y dedicatorias, entre 1923 y 1936. "Los 'autónomos' de Lorca: una caligrafía viva" destaca un conjunto de diferencias estilístico-expresivas en ese corpus tributario de las vanguardias cubistas, futuristas y surrealistas.

"De la luna y otros símbolos: una lectura de *Romancero gitano*" propone un análisis antropológico de algunos símbolos, como el agua y la luna, que actuarían como arquetipos de un régimen nocturno de la imagen. María Inés Guardia y Patricia Andrea Malone encuentran que esta estructura del imaginario hipostasiaría otro régimen diurno, representado por la cultura oficial.

Marta Argentina Lena Paz observa, en "Teatralidad y guiñol en la dramaturgia de Federico García Lorca", que ciertas piezas ofrecen una teatralidad desbordante. Lorca eleva a primer plano el lenguaje no verbal escénico hasta constituir su esencialidad.

En "*La casa de Bernarda Alba: una relectura cinematográfica. Sobre Belle Époque* de Fernando Trueba", Raquel Macchiuci vincula, con cierta arbitrariedad, el drama de García Lorca y la película *Belle Époque* de Fernando Trueba. Halla coincidencias, por semejanza y contraste.

"Creación, tradición, populismo y americanismo en el léxico del '98" proporciona unas tablas, en las que Francisco A. Marcos Marín registra el uso de la lengua de tres escritores representativos, Baroja, Valle Inclán y Unamuno. Los datos numéricos corresponden tanto a la formación de palabras mediante los procedimientos lexicológicos: derivación y composición, como a los etimológicos-semánticos. Otras tablas exploran los procedimientos de expansión del léxico mediante la introducción de nuevos términos o la alteración semántica de otros ya existentes. Los datos constituyen un notable análisis cuantitativo del léxico del '98.

Graciela Susana Puente, en "Por la polémica del 'viaje' (circunstancia de enigmas en *Viaje a*

la luna de Federico García Lorca)", realiza una lectura crítica del prólogo y las notas que Antonio Monegal (1994) hace a la edición de "Viaje a la luna" (Pretextos, Valencia).

Para Elisa Rey ("La soberanía de la imagen en *Poeta en Nueva York*"), la lírica del poeta andaluz revela un entramado de imágenes que resultan indefinibles para la inteligencia pero comprensibles para la sensibilidad. Elige dos poemas, "Tu infancia en Menton" y "Poema doble del lago Eden" para ejemplificar la imaginaria lorquiana.

En "Paisajes en la poesía de Antonio Machado", Lía Uriarte Rebaudi configura una poética paisajística, que incluye la tradición del repertorio crítico machadiano.

"Federico García Lorca en su *Epistolario*. Notas para su prehistoria tradicional". Roberto Yahni revisa la correspondencia de García Lorca. Encuentra que la misma revela las instancias y la cronología de la sensibilidad estética lorquiana. En ella persiste *la poética de lo tradicional*.

Otros artículos como "Federico García Lorca y la generación del 27" por Héctor E. Ciocchini; "1898 Federico García Lorca y María Rosa Oliver: espacios y tiempos compartidos" por Estela Leonor González; "Semblanza de Federico" por Luis Alberto Quesada y "Dios y la nada. Otredad y existencialismo en *San Manuel Bueno, mártir*" por Carla Rivara, completan este memorable homenaje de la Academia del Sur, de suma utilidad para los estudiosos de estos temas.

ANALÍA VÉLEZ DE VILLA

MATURO, GRACIELA, *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, 323 pp.

La frecuentación de la obra de Marechal ha acompañado desde muy temprano el desarrollo profesional y personal de la autora del presente estudio. Incontables publicaciones, seminarios, cursos y conferencias ante foros nacionales e internacionales han dado cuenta de ello y han culminado con el Programa de Investigación llevado a cabo en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) a partir de 1996. Aspectos sustanciales de dicha labor académica así como otros no necesariamente destinados a la crítica especializada, han desembocado en este libro, el cual constituye un indispensable estudio de conjunto sobre la nutrida y polifacética obra marechaliana. Así lo entendió el Jurado que le otorgó el Premio del Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial, del Fondo Nacional de las Artes, en 1998.

Maturo manifiesta que su lectura de Marechal se asienta en una perspectiva humanística intrínsecamente comprometida con valores trascendentes. Tal perspectiva -señala- es reclamada por la misma naturaleza de los textos estudiados ya que en ellos el poeta volcó una concepción antropológica, estética y ético-política de claros fundamentos metafísicos.

La autora subraya asimismo que fueron precisamente las ideas matrices de Marechal y de quienes él consideraba sus maestros las que le permitieron abordar una revisión teórica y epistemológica de los estudios literarios, a través de los cauces de la reflexión estética y de una plena consideración de lo humano.

El desarrollo metodológico de estos principios constituye pues el acceso a la obra marechaliana propuesto por la presente investigación. Sus basamentos se encuentran en una hermenéutica humanista que se enraiza en la exégesis tradicional y en la hermenéutica modernamente refundada por Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, abierta a los eslabonamientos con la fenomenología de

Edmund Husserl en los trabajos de Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer, Edith Stein, Emmanuel Levinas y Maurice Merleaux-Ponty entre otros. Tampoco son desatendidos los trabajos sobre la hermenéutica bíblica de Luis Schökel y sobre la hermenéutica de la interioridad de Tomaso Burgossi ni la corriente de la fenomenología argentina presente en Héctor A. Murena, Carlos Astrada y Rodolfo Kusch.

Este abordaje de origen declaradamente fenomenológico avanza a través del análisis de aquellos nudos de sentido que Ricoeur ha denominado *símbolos*, proceso que la autora complementa entonces con la indagación permanente de sus fuentes literarias y filosóficas, antiguas y modernas, así como de las manifestaciones que revisten en el contexto histórico-cultural de Marechal y en su particular universo poético.

Lo personal, lo nacional, lo universal y lo metafísico resultan así anillos concéntricos detenidamente estudiados que la investigación recorre una y otra vez, en diferentes sentidos, en pos de sus más recónditas relaciones.

La introducción presenta un muy completo «estado de la cuestión» respecto a la crítica marechaliana y una elaborada propuesta de análisis para la renovación de los estudios literarios desde la perspectiva de la tradición humanística. La figura de Leopoldo Marechal se constituye así desde el comienzo del trabajo en una encrucijada donde convergen el examen de su obra y los postulados de un planteo crítico coincidente con los principios que la sustentan, generando una permanente realimentación de ambos objetos de investigación.

Una revista a los núcleos temáticos, pormenorizadamente desarrollados a lo largo del trabajo, proporciona una clara idea de la amplitud de los aspectos tratados. Son los siguientes. Biografía y ubicación histórica de Marechal, su doctrina estética y filosófica, la obra poética, la novelística, la obra dramática, fuentes tradicionales, fuentes modernas, temas, motivos y un apéndice que recoge las palabras del escritor al asumir el cargo de Presidente del Consejo Nacional de Educación así como los testimonios de otros estudiosos acerca de sus obras y su personalidad. El libro se completa con gráficos, fotografías, reproducciones de dibujos e ilustraciones y con una nutrida bibliografía sobre los muy diversos temas que lo componen.

Como ilustración de todas las características antedichas resulta de sumo interés asomarse a las páginas dedicadas a un tema que no figura entre los más estudiados dentro del conjunto del legado de Marechal: el drama.

La autora comienza subrayando la gran relevancia que el teatro ocupa en dicho corpus e incluso manifiesta: «Además de su amplia dramaturgia consistente en trece piezas de las cuales solo conocemos cuatro y algunos juguetes escénicos, puede afirmarse [...] que la teatralidad aparece en toda su obra como modalidad característica.» (p. 163). Señala que muchos de los poemas de Marechal ostentan una estructura dramática y ejemplifica su aserto con *Los aguilucho*, *El Centauro* y *Poema de Robot*. Asimismo, llama la atención sobre la teatralidad de varios capítulos de sus novelas y sobre la perspectiva escénica presente en *El banquete de Severo Arcángelo*, «concebida como teatralización de un operativo teológico».

Sin embargo no deja de advertir: «Visto desde este ángulo todo es teatral, pero debemos tener igualmente en cuenta que el teatro, así como todos los géneros, derivan para el autor de la poesía. La concepción marechaliana del teatro no corresponde al drama realista o a la *comédie bien faite*, típicos de la escena burguesa, sino al teatro poético y litúrgico [...]» (p. 163).

Como una de las consecuencias de la riqueza que genera este entrecruzamiento de géneros, no faltan las referencias a aquellas realizaciones inspiradas por las propias obras de Marechal. Por

ejemplo el ballet *Cósmica* de la coreógrafa M. Ceccarini o el acto teatral titulado *Adán llega a Buenos Aires* de Malena Marechal. Y la misma autora aporta una atractiva sugerencia al imaginar para la culminación de la aventura de los héroes de *Megafón* una realización cinematográfica donde podría plasmarse un juego de lo fantástico y lo grotesco.

Maturo formula un triple proceso que ha rastreado en las propias declaraciones de Marechal. Tal proceso parte de una inmersión en lo nacional, en su carácter palpable, y continúa con la transposición a una expresión universal de dicho carácter. Pero a su vez, la universalidad no puede alcanzarse sino a través de la búsqueda de otra dimensión que ya pertenece el terreno de lo metafísico.

Este tercer paso que abraza y vivifica a los otros dos, es descrito por el mismo Marechal con estas palabras: «Es la naturaleza trascendente del hombre y su vocación por el enigma lo que lo hace buscar en el misterio del arte no precisamente una evasión sino algo así como una satisfacción de su apetencia metafísica». (p. 163)

Graciela Maturo investigará a través del análisis de los textos cómo se manifiestan las tres facetas -la nacionalidad, su entronque con la universalidad y la dimensión trascendente- y cómo se conjugan en una concepción cristiana del hombre y su destino.

Resulta interesante atender a los señalamientos respecto a que la obra de Marechal, gracias a dichas peculiaridades, se inserta en una corriente del teatro argentino que es ejemplificada con obras como *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, *La muerte del Chacho*, de Rodolfo Kusch y *El carnaval del Diablo*, de Juan Oscar Ponferrada. Aclara la autora que no se trata de unificarlas desde el punto de vista del estilo, sino de señalar la presencia constante de una misma intención: «... presentar temas trágicos universales desde el ámbito físico y cultural de América, asumiendo su historia, sus mitos, sus leyendas» (p. 164)

Dentro de esta corriente menciona también la síntesis esquematizadora del circo criollo como un ejemplo primitivo, y la continuidad que representan actualmente dos autores de la provincia de Catamarca: Horacio Monayar y Jorge Paolantonio. Al lado de las referencias a realizaciones dramáticas concretas, también se exponen las teorizaciones que subyacen a ellas, las cuales a veces provienen de los mismos autores como en los casos de Canal Feijóo y Kusch.

La autora llega así a articular la estética marechaliana, inspirada en los temas populares de la tradición argentina, con la tragedia griega y el teatro clásico español, desde diferentes ángulos entre los que se destaca la atención a lo simbólico y lo teológico.

Con tal perspectiva simbólica y teológica se relaciona otro de los aspectos de los dramas de Marechal examinado en este estudio. Se trata de la dimensión ético-mística de su estética, una concepción del mundo y del hombre cuyas raíces la investigadora rastrea en Plotino, Dionisio Areopagita y San Isidoro de Sevilla. Y al respecto, se refiere a la interpretación hecha por el poeta de la noción de *catarsis* aristotélica, la cual se encuentra en su ensayo «Breve tratado sobre lo ridículo», incluido en *Cuaderno de navegación*. «La tragedia -dice Marechal- nos estremece frente al misterio ontológico del ser humano. En su intento se refleja la difícil lucha por realizar la propia personalidad y encontrar una razón al mundo, un verdadero sentido de la vida. Nos demuestra que ser humano es una empresa muy difícil pero hermosa [...] La intención moral como rasgo característico de esta especie teatral aflora en la obra. A través de todos los siglos de la historia universal, la tragedia ha revelado una preocupación estética y moral» (p. 165)

A esta densa introducción sigue el análisis de las obras.

La primera es *Antígona Vélez*, caracterizada sobre todo desde un cotejo que abarca los puntos en común y las divergencias que la tragedia argentina presenta respecto a la de Eurípides y a

la de Anouilh.

La segunda gran tragedia estudiada es *Don Juan*. La autora pasa revista a los diversos trabajos que sobre el personaje y sus proyecciones en el plano psicológico, metafísico, histórico, etc. han realizado autores como Marañón, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y otros. Se acerca luego al sustrato legendario que dio origen al drama barroco y ya en éste, se adentra por la densa floresta de símbolos que lo sustenta. Con todo este bagaje la investigadora aborda entonces el *Don Juan* de Marechal.

Con sendos estudios sobre *La batalla de José Luna* y *Las tres caras de Venus* termina este capítulo que puede considerarse paradigmático de las modalidades de trabajo y las líneas de investigación que distinguen al libro.

Libro en el que el planteo de cuestiones metodológicas y la erudición no son obstáculos para la amenidad ni para suscitar a veces, una polémica relacionada con zonas sensibles de la historia de los argentinos del último medio siglo, como ocurre por ejemplo con algunos aspectos del mencionado análisis de *Don Juan*.

Libro vivo donde el trabajo de investigación logra, sin perder rigor, transmitir una actitud de permanente diálogo con la complejidad y la hondura de Leopoldo Marechal.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

PUNTE, MARÍA JOSÉ. *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los '80*. Navarra, EUNSA (Anejos de RILCE, 39), 2002, 228 pp.

“Por lo tanto, si la razón de ser de la novela es la de mantener ‘el mundo de la vida’ permanentemente iluminado y la de protegernos contra el ‘olvido del ser’, ¿la existencia de la novela no es hoy más necesaria que nunca?” (216), es el epígrafe-epílogo de Milan Kundera que María José Punte eligió para concluir su libro. Cobra especial relevancia la función de la novela como aquella “tablilla del recuerdo” de la que hablaba Gadamer para referirse a la función simbólica del arte, a ese remitir orientado a otra cosa. En efecto, Punte se inscribe en la corriente hermenéutica y adopta las teorías de Paul Ricoeur —quien considera a la realidad como simbólicamente mediada— que pone en práctica a partir de “un diálogo de textos cuyo presupuesto es la interdisciplinariedad. Se produce en este diálogo el cruce entre la ficción y la política, pero también entre trabajos de tipo histórico [...] y de crítica literaria” (9).

El trabajo apunta a estudiar el encuentro de dos dimensiones discursivas tan estrechamente imbricadas que por momentos resulta difícil escindirlas: el relato ficcional y el relato histórico. El *corpus* seleccionado se concentra en la novelística argentina de la década del 80 y toma el movimiento peronista como hilo conductor. Más allá de los textos en donde resulta mero telón de los acontecimientos narrados, se buscaron obras donde el peronismo apareciera como tema de ficción y a la vez como discurso en sí mismo, con sus mitos y mitologías. Si bien las seis novelas elegidas abarcan un amplio espectro dentro de la historia del movimiento, la condición última para su inclusión como objeto de estudio fue que el peronismo apareciera “como objeto de discusión explícita desde lo político; y como elemento incorporado dentro de una discusión más amplia” (11). Se desprende de esta concepción holística una serie de relaciones binarias que también serán consideradas nucleares:

política-ficción; individuo- sociedad; historia-mundo privado.

En un primer momento la autora enumera la bibliografía crítica que se ha ocupado del peronismo en la literatura argentina y propone como referencias obligadas a Ernesto Goldar, a Roberto Borello y a Andrés Avellaneda. Junto con la explicación de la metodología de cada uno de estos autores hace un rastreo temático y reproduce distintas clasificaciones de los intelectuales de la época según la postura adoptada frente a este fenómeno político y social, en ocasiones con un breve comentario crítico. Punte señala que no es casual que los autores elegidos hayan desarrollado también una extensa actividad en el plano no ficcional, principalmente a través del periodismo y/o de ensayos críticos. Advierte asimismo una relación entre las novelas del *corpus* y las temáticas que desde su marco conceptual desarrolla la Filosofía Latinoamericana, razón por la cual dedica un capítulo de su trabajo a profundizar en los fundamentos de esta corriente del pensamiento.

Son interesantes la noción y el estudio del peronismo como movimiento tendiente a consolidar la identidad de un pueblo, ya sea por adhesión o rechazo. En este fenómeno se señalan con claridad distintas variantes que pueden resumirse en la dicotomía sarmientina civilización-barbarie, con su paralelo en la oposición existente entre el viejo modelo planteado por la generación del 80 y las ideas renovadoras que propone el peronismo. Al remontarse hasta los orígenes de esta dualidad y nombrar algunas obras representativas del siglo XIX se esboza una postura ideológica que ve en el peronismo una prolongación del caudillismo. Esta aparente digresión queda superada cuando se retoma la consagrada antinomia para el análisis concreto de las distintas novelas, tal vez uno de los mayores aciertos de su propuesta. Se utiliza asimismo otra serie de principios duales, tales como centro-periferia y liberación-dependencia como "vectores de análisis de la realidad histórica" (25).

Para definir lo propio de la ficción toma como referente a Wolfgang Iser, quien considera que la literatura es capaz de hacer presente mediante el proceso de la escritura algo que de otra manera sería inaccesible. Resulta evidente que esto remite también a una concepción simbólica de la literatura, que Iser explica en su compleja trama de interrelaciones mediante la tríada Real, Fictivo e Imaginario.

La novela es entendida como un espacio inédito desde donde pueden generarse nuevas perspectivas, que "utiliza a la política de manera muy particular, porque al desplazar los materiales sociales, al trabajar con la elipsis y los sobreentendidos, alcanza las leyes de su funcionamiento, por lo tanto el núcleo de los hechos, desnudando los sentidos ocultos. El contexto actúa frente a la literatura de manera cifrada. La literatura se liga a la política porque la sociedad ya se halla desde su estructura atravesada por ficciones" (47). Se considera la literatura como medio para canalizar voces que anteriormente no tenían cabida, como una alternativa que da lugar al cuestionamiento, como posibilidad de presentar un discurso alternativo, que rompa con el discurso oficial y monolítico. Esta apertura que presenta lo literario se da en varios planos, individualmente analizados a partir de los textos novelísticos: perspectiva múltiple, novela polifónica en sentido bajtiniano, estructuras fragmentadas a modo de frescos o *collages*, lecturas simbólicas, metáforas espaciales, *mise en abyme*, núcleos semánticos, ejes de simetría, etc.

Al tiempo que cumple su función de memoria (rescata el pasado) y de resistencia/ denuncia (frente al presente, ya que habla trasponiendo los espacios permitidos), la novela también adquiere una función utópica en tanto proyección a futuro, tal como la entiende Ricoeur y como lo resume Piglia: "La literatura es una forma privada de utopía" (51). Esta función utópica debe distinguirse del género utópico, ya que se da en el ámbito de la discursividad o de la enunciación misma, pues hace referencia al carácter ideológico del lenguaje. Punte rescata los aportes de Estela Fernández al analizar este tema, quien atribuye a la función utópica tres modos de actuar sobre la realidad. Fernández

distingue la tarea crítico-reguladora, en cuanto liberadora del determinismo —pues reconoce al sujeto en el rol de agente de la historia—, y anticipadora del futuro —implica la ruptura de ciclos y del eterno retorno—, así como la capacidad de construir nuevas realidades políticas y nuevos horizontes de comprensión de lo social dada la fuerza ilocutoria de los discursos literarios, que producen efectos en la constitución de las identidades políticas.

Ya aclarada la postura epistemológica y metodológica que gobernará el trabajo, y una vez desarrollados los principios básicos de la Filosofía Latinoamericana, la autora incluye también un panorama del peronismo desde sus orígenes hasta fines de la década del 80, que organiza en cuatro etapas: Surgimiento (1943-1955); Proscripción (1955-1973); La tercera presidencia (1973-1976) y Dictadura y retorno a la democracia. Si bien advierte los peligros de resumir más de cuarenta años de historia en breves páginas, justifica su inclusión “porque nos encontramos ante textos ficcionales que realizan una confrontación con la historia” (55), y porque hay en los textos mismos alusiones a ciertos hitos de la historia nacional.

Cuando, finalmente, se analizan las novelas, se hace una aproximación formal y luego un abordaje al tema del peronismo propiamente dicho. Esta postura metodológica presenta las ventajas de una claridad cartesiana junto con la rigidez excesiva de los compartimentos estancos, de difícil integración a la hora de llegar a una conclusión. Como se advertirá, el orden de las obras estudiadas no intenta reflejar el orden en que fueron escritas sino la continuidad e historia del propio movimiento político: *Proyección en 8 mm y en blanco y negro, durante una reunión de familia, un sábado a la tarde* de Jorge Andrade (1987); *La astucia de la razón* de José Pablo Feinmann (1990), *No velas a tus muertos* de Martín Caparrós (1986), *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela (1983), *Cuerpos presentes* de Carlos Gorostiza (1981) y *El día que mataron a Cafiero* de Dalmiro Sáenz y Sergio Joselovsky (1987).

Una vez concluido el estudio particular de cada novela, se retorna a ellas a partir de los tres ejes temáticos previamente anticipados: incidencia de lo político, confrontación individuo-sociedad y la función utópica como una de las características de lo ficcional, en lo que la autora llama “Diálogo de textos”. Se establecen algunas analogías entre las obras en cuestión, se intenta dilucidar la postura ideológica de sus respectivos autores —más allá de lo puramente ficcional— y se establece de manera más clara la relación entre los personajes y temas ficcionales y sus correlatos históricos y sociales. Con la recapitulación concreta de algunos de los elementos más salientes de cada texto (muerte, recuerdo, enfermedad, herencia, violencia, máscara, cúpula, espejo, crimen) y la propuesta de cada autor, textos y autores quedan, por lo tanto, integrados de manera más homogénea. “En los 80 existe unanimidad a la hora de juzgar la historia desde una perspectiva múltiple y abarcadora. [...] La novela expresa a través de un discurso polifónico esta necesidad de recuperar los restos de una historia dolorosa e incomprensible [...]. Cada una de las novelas va a activar un tipo de mecanismo, inherente a su estructura, que sirve como modo de superar la crisis planteada” (209,214). El estudio cuenta con una amplia bibliografía así como, exceptuando a Andrade, una útil reseña biográfica de los autores analizados.

MARIANA DI CIÓ

RICOEUR, PAUL *Del texto a la acción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

El enfoque popperiano sobre la pluralidad de teorías y la posibilidad de comunicación entre quienes sostienen teorías distintas, está contrastado positivamente en el conjunto de teorizadores que hace dialogar Ricoeur en *Del texto a la acción*.

Nos referimos a la primera edición en español de *Du texte à l' action. Essais d'hermeneutique II*, presentada en el año 2001 por el Fondo de Cultura Económica, en una cuidadosa traducción de Pablo Corona.

El tratado explana el proceso de revisión de la disciplina hermeneútica, efectuado por Ricoeur a través del análisis de las teorizaciones previas. Se trata de un programa de contrastación interteórica, articulado en una heurística negativa (el fondo de teorías previas y problemáticas estancadas), y una heurística positiva: la hermeneútica delineada por integración de la fenomenología hermeneútica, la teoría del texto y la teoría de la acción.

Así, integra teorizaciones en la parte I del tratado: "Para una fenomenología hermeneútica"; delinea el dominio en la parte II: "De la hermeneútica de los textos a la hermeneútica de la acción"; y explana en III, la relación: "Ideología, Utopía y Política".

En la Parte I: "Para una fenomenología hermeneútica" revisa la oposición entre fenomenología y hermeneútica. La reflexión de Ricoeur gira en torno a dos proposiciones: la hermeneútica se construye sobre la base de la fenomenología; la fenomenología es presupuesto insuperable de la hermeneútica.

En la argumentación se opone la hermeneútica al idealismo husserliano, señalando la antítesis como metodología necesaria para una verdadera relación dialéctica entre ambos. Al ideal husserliano de cientificidad, a la exigencia del "retorno a la intuición", se le opone el concepto de "estructura de anticipación" y se extiende la crítica al "cogito". Se explanan aspectos fundamentales de la filosofía de Heidegger, al situarse la crítica de las ideologías con relación a la pregunta "¿quién es el ser ahí?". Así, la crítica del objeto (Husserl) se completa con la crítica del sujeto.

Una "hermeneútica de la comunicación" asumirá la tarea de incorporar la crítica de la ideología a la autocomprensión. Deberá demostrar: 1) el papel que desempeña la pre-comprensión en la captación de un objeto, 2) la necesidad de una crítica de las ideologías, basada en el "distanciamiento".

El concepto de "distanciamiento" es el correctivo dialéctico del de "pertenencia". Refiere nuestra manera de pertenecer a la tradición histórica, en una relación de distancia, entre el alejamiento y la proximidad. El texto es soporte de una comunicación a distancia.

Según este programa, la exégesis de los textos y la crítica de las ideologías son las dos vías mediante las cuales la comprensión se transforma en interpretación.

Al tomar como eje hermeneútico la teoría del texto, se desplaza la primacía de la subjetividad. En un enfoque orientado a "la cosa del texto": "el mundo que el texto proyecta", el eje de la interpretación no se centra en la subjetividad, se orienta a ese mundo. Entonces, frente a la teoría idealista de la constitución de sentido en la conciencia, que había determinado la hipóstasis de la subjetividad, en el enfoque de Ricoeur, la subjetividad es el acto final de la comprensión, y se enuncia como "apropiación". La apropiación es la respuesta a los sucesivos "distanciamientos".

Este extenso tratado expone un proceso argumentativo regulado desde un sistema de control. Un espacio de análisis instituido dentro de la misma teoría. Desde esa reflexión "sobre", esboza el "reverso negativo" de la investigación: la "recapitulación crítica de su propia herencia", y

desde allí por una argumentación dialéctica, traza el lineamiento positivo. Explica la tarea de la hermenéutica que define como "teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos".

La idea fundamental es la de la actualización del discurso como texto. Ricoeur intenta trazar un camino para resolver la aporía central de la hermenéutica, la alternativa entre explicar y comprender. Se busca una complementariedad de las dos actitudes que la hermenéutica de origen romántico tiende a disociar. En el plano epistemológico hay una reorientación exigida a la hermenéutica por la noción de texto. Se revisan los aportes de Friedrich Schleiermacher, de Wilhelm Dilthey, y en "De la epistemología a la ontología", explica los aportes de Heidegger y los de Gadamer. Desde Heidegger se introduce la pregunta por el sentido del ser, pero en ella estamos guiados por "lo mismo que buscamos". La teoría del conocimiento, así, queda invertida por una pregunta que la precede y se refiere a la manera que "un ser" se encuentra con "el ser", antes de que se le oponga como un objeto que enfrenta un sujeto. El ser ahí no es sujeto para el que habrá un objeto, sino un "ser en el ser". Se designa la centralidad del ser.

Los fundamentos del problema ontológico han de buscarse del lado de la relación del ser con el mundo, y no del lado de la relación con otro.

La comprensión aparece en la relación con mi situación, en la comprensión fundamental de mi posición en el ser. Exhibir esta constitución del "dasein" no es fundamentar por derivación, como en la metodología de las ciencias humanas, sino desocultar el fundamento por exhibición. En la filosofía hermenéutica se tiende a la explicitación de este "ente" en relación con su constitución del ser. La hermenéutica no es una reflexión sobre las ciencias del espíritu, sino una explicitación de la base ontológica sobre la cual estas ciencias pueden erigirse. Además de esta inversión se da una segunda. En Dilthey la cuestión de la comprensión está ligada al problema del "otro". En Heidegger, la comprensión está desligada del problema de la comunicación "con el otro". La comprensión aparece en la relación con mi situación, en la comprensión fundamental de mi posición "en el ser". La ontología de la comprensión no debe comenzar por la reflexión sobre el "ser con", sino sobre el "ser en". La pregunta por el mundo toma el lugar de la pregunta por el otro.

Heidegger despsicologiza el concepto. Contra la pretensión de la teoría que hace del sujeto cognoscente la medida de la objetividad, se recupera la condición de habitante de este mundo a partir de la cual hay situación /comprensión. El comprender no se dirige a la captación de un hecho, sino a la aprehensión de una posibilidad de ser.

Ricoeur enfrenta la alternativa distanciamiento alienante/pertenencia de Gadamer, al enfocar la función hermenéutica del distanciamiento desde la problemática del texto. El texto es proyección de un mundo, la comprensión del texto es comprensión de uno mismo. Este aspecto del texto, mediador de la comprensión de uno mismo, se proyecta y amplía al estudiar la "hermenéutica teológica". Se ejemplifica allí el proceso de auto-comprensión, apoyado en el mundo que el texto despliega

La parte II, "De la hermenéutica de los textos a la hermenéutica de la acción" explana los nodos teóricos. Retoma problemáticas y respuestas. Sitúa la situación reflexiva en el eje histórico, actualizado en la teoría del texto. Explana desde la definición de texto y los conceptos de la acción: "explicación o comprensión", para integrar la teoría del texto, la teoría de la acción y la teoría de la historia en el debate, y abarcar en un centro, "explicar y comprender", en un intento por superar la dicotomía.

En "Explicación y comprensión" revisa la dualidad desde Dilthey, donde un término excluye al otro. Ricoeur intenta demostrar que la noción de texto exige una renovación de los dos conceptos y una concepción menos antinómica de sus relaciones. Según Dilthey, la comprensión es ese traslado hacia el interior de un psiquismo ajeno. La interpretación es una provincia de esa comprensión. Entre los signos del psiquismo ajeno están las "manifestaciones fijadas de una manera durable": testimonios humanos conservados. La interpretación es el arte de comprender aplicado a tales testimonios.

En el concepto de interpretación renace el conflicto entre el carácter intuitivo inverificable que se debe al concepto psicologizante de comprensión, al cual se lo subordina, y la exigencia de objetividad, vinculada a la noción misma de ciencia del espíritu.

Ricoeur focaliza este desgarramiento de la hermeneútica entre la tendencia psicologizante y la búsqueda de una lógica de la interpretación, y pregunta si no es necesario abandonar la referencia de la interpretación a la comprensión. Postula no hacer de la interpretación de los movimientos escritos un caso particular de la comprensión de los signos exteriores de un psiquismo interior. Propone establecer una nueva relación entre interpretación y explicación. Relación que explana en: "El texto y la explicación estructural". Señala, allí, dos posibilidades de lectura del texto: 1) tratarlo como texto sin mundo y sin autor y explicarlo por sus relaciones internas, su estructura. 2) levantar la suspensión del texto, restituirlo a la comunicación viva con lo cual se lo interpreta. La lectura es la dialéctica de estas dos actitudes. Lectura de la intercepción por parte del texto, de todas las relaciones con un mundo que se puede mostrar y con subjetividades que pueden dialogar. Transferencia hacia el lugar del texto, que es un no lugar. Suspensión de la relación referencial con el mundo. El texto no tiene un afuera. Así se constituye el texto como literatura.

En esta postura el comportamiento explicativo no se toma de otro modelo epistemológico, sino del lenguaje mismo, del campo de los signos. Los textos se tratan según las reglas de explicación que la lingüística aplica a los sistemas simples de signos.

Entonces, se comprueba que el concepto de explicación no se toma de las ciencias naturales. Explicar e interpretar se debaten en el interior de la propia esfera del lenguaje.

En "Hacia un nuevo concepto de interpretación", explana la otra actitud que se puede tomar con respecto al texto. En la lectura, podemos acercar el texto al habla real.

Leer es articular un discurso nuevo al discurso del texto. Articulación que es continuación del texto, su carácter abierto. La interpretación es cumplimiento de esta articulación y continuación. La interpretación es "apropiación", interpretación de sí, por un sujeto que desde entonces se comprende mejor, a través de los signos y las obras.

Se supera la oposición antinómica entre explicar y comprender por una articulación que las hace complementarias. La articulación es enfocada desde la teoría del texto, la teoría de la acción y la teoría de la historia. Se cuestiona la dicotomía que asigna a los dos términos: comprensión/ explicación, dos campos epistemológicos distintos, referidos a dos modalidades de ser irreductibles.

Considera que en los tres campos se pone en tela de juicio el dualismo metodológico de la comprensión y la explicación y se sustituye la alternativa por una dialéctica según la cual no constituirían los polos de una relación excluyente, sino los momentos relacionales de un proceso complejo que se puede llamar interpretación. Esta relación tiene un alcance epistemológico que permite encontrar entre las ciencias naturales y humanas, tanto una continuidad como una discontinuidad, un parentesco y una especificidad metodológica.

Entonces, Ricoeur inicia una revisión. Parte del concepto de comprensión en la teoría del texto. Desde allí, propone la concepción más dialéctica de una interpenetración entre comprensión y explicación.

La comprensión se produce a través de códigos. La explicación es una mediación exigida por el discurso mismo. El discurso reclama ese proceso cada vez más complicado de exteriorización respecto de sí mismo, ese reinstalarse en una tradición, en una comunidad de cultura.

En "Teoría de la acción" analiza los aportes teóricos de la primera fase- 1955/1960- los de Wittgenstein, los de Austin, y propone situar la acción humana en relación con la noción de sistema cerrado inicial, alternativas internas y estados terminales..

Con respecto a la "Teoría de la historia", desde la revisión de Hempel, explica que en el plano epistemológico no hay dos métodos. Sólo la explicación es algo metodológico, la comprensión es el momento no metodológico, es la aprehensión de nuestra pertenencia al mundo de lo que es.

En el centro de la parte II, se explana el propósito de extender el modelo del texto. Considerar la acción significativa como texto e instituir la categoría de hermeneúticas a las ciencias humanas. Las ciencias humanas son hermeneúticas, pues su objeto revela rasgos constitutivos de un texto como texto. Su metodología desarrolla la misma clase de procedimientos que la interpretación de textos. Desde esa base se explican las dos propuestas: 1) usar la noción de texto como paradigma para el objeto de las ciencias sociales; 2) considerar la metodología de la interpretación como paradigma válido para la interpretación en general, insistiendo en que la hermeneútica debe apelar a la teoría de los actos de habla. Si el objeto de las ciencias humanas se define como "conducta orientada significativamente", Ricoeur intenta remplazar el predicado "orientada significativamente" por los llamados "caracteres de legibilidad" derivados de la teoría del texto.

El paradigma metodológico propone la dimensión crítica de la hermeneútica. Construir el paradigma de lectura sobre los rasgos de la objetividad del texto. Los procedimientos de explicación y comprensión se enfrentan en la esfera de los signos y se intercambian en una dialéctica. El desarrollo de esta dialéctica permite indicar cómo el paradigma de lectura se extiende al de las ciencias humanas.

Y es que la ciencia se define en ese proceso entre conjetura y validación. Y este par, es el equivalente moderno de la antigua dialéctica: comprender/explicar.

La cita de Popper evidencia la fuente del enfoque de la reflexión y del significado del círculo hermeneútico. Conjetura/validación, serían un enfoque subjetivo y un enfoque objetivo del texto.

Ricoeur, delinea el campo semiológico. Señala la función del análisis: conducir desde una semántica de superficie a un referente último, una semántica profunda, aquello sobre lo cual trata el texto. Lo que se debe comprender es lo que apunta hacia un mundo posible.

El modelo semiológico, tomado como paradigma de la explicación, puede ser extendido a todos los fenómenos sociales, desde la hipótesis de que la función simbólica no es sólo una superestructura de la vida social, sino que la realidad social es fundamentalmente simbólica.

El enfoque de la función simbólica es marco para una "teoría general de la imaginación" que parte de la relación entre imaginación e innovación simbólica. En ese marco se explican: la ficción, el imaginario social, las prácticas imaginativas, la ideología, la utopía.

En la parte III, "Ideología, utopía y política", enfoca otros aspectos de la investigación programática. Focaliza la dialéctica ciencia/ideología desde el concepto de ciencia como crítica. Instala el interrogante acerca de si la teoría social concebida como crítica puede acceder a un criterio no ideológico. Subraya que la dificultad epistemológica de la ideología se da por la estructura misma de

un ser que no está en la posición de un sujeto capaz de poner a distancia de sí mismo los condicionamientos.

Explana las diferencias y similitudes entre ideología y utopía, para intuir el espacio de reflexión sobre ética y política, esbozando una esfera de la ética en que la política queda fuera.

Esta tercera parte centrada en el papel que la imaginación creadora cumple en la práctica social, insinúa un campo de conexiones: entre teoría de la acción, teoría narrativa y teoría ético-política, posibles objetos de investigación futura.

Entonces la revisión de la hermenéutica, la inversión teórica propuesta, el giro de la problemática del texto a la problemática de la acción, el intento de estructurar el campo práctico, delinean una dimensión epistemológica en desplazamiento, donde las categorías de inicio y fin - "terminus a quo" y "terminus ad quem"- son sólo hitos, en el extenso programa de investigación teórica de Paul Ricoeur.

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS DE LA FACULTAD DE* *FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)*

1) Se presentan escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de la oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.)

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n.º, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio "solo" no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homónimo. Tampoco se acentúa el grupo "ui" a no ser que lleve al acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).
- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar

con comillas de ángulo o comilla simple (ej.: "más adelante, en «El centauro», insiste en..."). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.

- Después de "en" o "ver", no se colocan dos puntos.
- Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en "íd." o en "ibíd." ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), ibíd. (ibídem), íd. (ídem), *sic.* (así).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que "ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz" (Marechal, 1965, 58). Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

- COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- LOJO, MARÍA ROSA. 1982. "Lucía Febrero; mujer simbólica en *Megaflón o la guerra*", *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre)
- NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

Se terminó de imprimir en
el mes de Marzo del año 2003
en el establecimiento gráfico:



rincón 1023 (1227) bs. as.
t&f. (05411) 4308 6590
e-m@il. printher@netizen.com.ar
www.printher.com.ar