



Letras

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

**Número Monográfico
Literaturas Comparadas**

55 - 56

Enero - Diciembre 2007

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. NÉSTOR ÁNGEL CORONA

Director del Departamento de Letras

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Dra. 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. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); 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; Dra. ROXANA GARDÉS; Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI; Lic. TERESA HERRÁIZ DE TRESCA; Dr. RAÚL LAVALLE; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Lic. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA; Prof. CARLOS RISPO; Lic. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

Prosecretarios de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

Lic. ALEJANDRO CASAIS

Lic. MARÍA VICTORIA RIOBO

Índice

ARTÍCULOS

PIERRE BRUNEL, <i>La naissance du roman moderne</i>	9
MARTHA V. DE BURBRIDGE, <i>Tras las huellas de María Teresa Maiorana y Rubén Darío</i>	21
MAGDALENA CÁMPORA, <i>Ver en la oscuridad. Poéticas de la ceguera según Rimbaud y Borges</i>	37
DANIEL CAPANO, <i>Giovanni Papini, un escritor olvidado</i>	51
ADRIANA CID, <i>Recreación del laberinto kafkiano en El proceso, de Orson Welles</i>	65
JORGE CRUZ, <i>Amistades paralelas: Miguel Cané-Martín García Mérou / Jorge Luis Borges-Adolfo Bioy Casares</i>	85
BIAGIO D'ANGELO, <i>Crítica literaria y literatura comparada. Entre selectores y comediantes</i>	101
MARÍA ROSA LOJO, <i>Lucía Miranda: un mito de origen protonacional en varias lenguas: castellano, latín, francés e inglés</i>	109
JOSÉ MANUEL LOSADA, <i>Don Juan diabólico y periodización literaria</i>	133

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Diana B. Salem (coord.), <i>Narratología y mundos de ficción</i> , por María Lucía PUPPO	147
Alicia N. Salomone, <i>Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura</i> , por Graciela QUEIROLO	148
Jean-Jacques Wunenburger (coord.), <i>Bachelard y la epistemología francesa</i> , por José Mariano GARCÍA	152

La naissance du roman moderne

Pierre BRUNEL

Université Paris IV - Sorbonne

Resumen: *En la literatura francesa la modernidad narrativa comienza con Baudelaire. Si a una novela moderna como Madame Bovary se le reprochaba su realismo chocante, que inquietaba los valores morales y religiosos de la época, otro tanto se podría decir de la novela argentina del período 1880-1900, de la alemana o de la española. En cuanto al nacimiento de la novela como género, existen antecedentes antiguos (Apuleyo), medievales (novelas de caballería) y renacentistas o barrocos (Rabelais, Cervantes). Los varios “nacimientos” de la novela parecen apuntar siempre hacia un esquema ternario (realidad, ficción y mediación; yo, tú y él), y sus distintas fases y crisis genéricas remiten a la figura del dios Proteo, también evocado por Nietzsche al analizar el origen de la tragedia.*

Palabras clave: *modernidad - novela - ficción - representación - Proteo*

Abstract: *In French literature, narrative modernity begins with Baudelaire. If a modern novel like Madame Bovary was questioned for its shocking realism, which alarmed the moral and religious values of its time, so can be said of the Argentine novel in the period 1880-1900, of the German and the Spanish one. As to the birth of the novel, there are Antique (Apuleius), Medieval (novels of chivalry) and later antecedents (Rabelais, Cervantes). The many “births” of the novel seem to always imply three elements (reality, fiction and mediation; I, you and he), and its different phases and generic crises relate to the god Proteus, also evoked by Nietzsche in his analysis of the origins of tragedy.*

Key-words: *modernity - novel - fiction- representation - Proteus*

Moderne: cet adjectif n'a pas exactement la même résonance en espagnol et en français. Nous n'avons pas dans notre histoire littéraire d'équivalent exact de *modernismo*. Ou bien sont reconnus des mouvements d'avant-garde qu'on peut considérer comme de l'ultra-modernisme,— je pense principalement au surréalisme dans la mesure où il a pu marquer le roman, avec *Le Paysan de Paris* d'Aragon ou *Nadja* d'André Breton, je pense aussi à ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau roman, phénomène des années 50 qui a des prolongements jusqu'à aujourd'hui. Ou bien "moderne" reste un qualificatif vague, lié à l'actualité et donc dans le roman à la représentation de la vie contemporaine de l'époque où écrit l'auteur.

Ce dernier sens est celui qu'a donné fortement et durablement Baudelaire à l'adjectif. Ennemi des "romans honnêtes", naïvement moralisants et engoncés dans des modes d'expression obsolètes, il a cherché à rendre compte de la vie moderne, et même de la mode, comme Constantin Guys, qu'il a considéré comme "le peintre de la vie moderne", non pour rester enfermé dans la banalité du quotidien, mais à la faveur d'une esthétique de la surprise, de l'insolite, du bizarre même: dans sa poésie les cheveux peuvent être bleus ("La Chevelure"), la rue peut hurler "À une passante", "les mystères partout coulent comme des sèves" ("Les Sept Vieillards"). Des "Tableaux parisiens" dans *Les Fleurs du Mal* de 1861 aux petits poèmes en prose réunis dans *Le Spleen de Paris* en 1868, après sa mort, le lieu où l'on vit entretient avec le lieu imaginaire une relation constamment variable dans une gamme de tons qui va de l'horreur ("Rêve parisien") à l'espérance extatique ("L'Invitation au voyage").

Il n'a guère laissé qu'une nouvelle achevée, *La Fanfarlo*. Mais Michel Butor a pu considérer certains de ses petits poèmes en prose comme des esquisses de romans. Il nous reste des projets. Et on ne peut oublier l'attention de Baudelaire lecteur et critique à des romanciers comme Cervantès ou Sterne ni, bien sûr, le traducteur passionné qu'il fut des contes d'Edgar Poe.

Si j'avais à chercher en ce sens une naissance du roman moderne en France, je partirais assurément de Baudelaire, sans négliger des précurseurs, des pionniers comme Balzac, et je trouverais une sorte de quintessence de cette modernité-là (je dis bien, comme Baudelaire, modernité et non modernisme) dans l'œuvre de romanciers de la seconde moitié du XIXe siècle, de *Madame Bovary* de Flaubert, soumise en 1857, quelques mois avant *Les Fleurs du Mal* aux tracasseries de la censure impériale aux romans de J.-K. Huysmans, tant ceux de la période naturaliste que dans le cycle de Durtal qui s'achève avec *L'Oblat* en 1898.

Que reprochait à *Madame Bovary* Ernest Pinard, substitut du procureur impérial, dans son réquisitoire? Le réalisme, cette forme choquante du modernisme qui inquiétait ce gardien des valeurs morales et religieuses. C'était le même reproche qu'il adressait aux *Fleurs du Mal*. C'est celui qu'il étendait à la prétendue littérature moderne. Et c'est encore l'objet du débat, hors de l'arène judiciaire, dans la conversation entre Durtal et son camarade des Hermies au début de *Là-bas* qui, en 1891, ouvre le deuxième grand cycle huysmanien. Durtal, le

romancier qui, sur le moment, est plongé dans le dossier Gilles de Rais et fasciné par cette figure du Moyen Âge, se détourne du monde moderne. Des Hermies, un jeune médecin, un Bianchon un peu plus mûr, fait écho à ses critiques et à ses réserves. Le temps de la modernité pourrait être aussi près de se boucler à l'approche du siècle nouveau et, en tout cas, le roman devra dépasser la formule usée du roman réaliste et naturaliste.

La lecture de l'ouvrage consacré par Antonio Pagés Larraya à la naissance du roman argentin¹ m'a fait voir clairement que dans les deux décennies 1880-1890 et 1890-1900 où se sont produits de grands changements dans la structure sociale du pays avec le mouvement de 1880, la crise financière de 1890 et la *revolución del Parque*, le courant réaliste l'emporte sur la fiction romantique et même sur l'impressionnisme d'un Eugenio Cambaceres, avec *La gran aldea* (1884) de Lucio V. Lopez, évoquant les prodigieux changements de la capitale fédérale. Comme en France le réalisme s'élargit et se durcit en un naturalisme marqué par l'influence d'Emile Zola. On découvre dans *La Nación* certains de ses romans comme *L'Assommoir* et *Nana*, comme *La Débâcle*, évocation de la défaite de 1870-1871, ou comme *Le Docteur Pascal*, évocation de la défaite, épilogue en 1893 de son grand cycle romanesque *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Pour Zola les romans "d'observation et d'expérimentation" sont appelés à "remplacer" ceux "de pure imagination".² Curieusement pourtant l'intention scientifique avouée n'exclut pas une recréation mythique qui fait de la mine, dans *Germinal*, un labyrinthe ou de Lantier le gréviste une manière d'apôtre.

Cette formule a largement gagné les littératures de langues européennes: qu'on pense aux *Buddenbrooks* de Thomas Mann, en 1901, au vérisme d'un Antonio Fogazzaro en Italie, au réalisme d'ailleurs nuancé de Benito Pérez Galdos ou de Clarín en Espagne. En Argentine cette découverte et l'imitation qu'elle déclenche ne vont pas sans le constat d'une vérité profonde et désolée, ou désolante³, donc un rejet du naturalisme et de ses excès. Martín García Mérou voit dans *Nana* "la dégradation de la littérature", comme J.-K. Huysmans et, au moment même où celui-ci compose *La-bas* éclate à Buenos Aires une manière de crise, favorisant une autre naissance, celle du groupe de *La Bolsa*, d'après le livre de Julián Martel, en 1896, intitulé précisément *La Bolsa*.⁴ La Bourse: on pourrait penser à *L'Argent* de Zola, mais l'imagination et le sentiment prennent leur revanche sur l'implacable description.

Cette naissance du roman moderne placé sous le signe du réalisme n'aura été en définitive qu'une des naissances du roman moderne, dans ce qui peut être considéré comme une série, au sens historique du terme, mais étant bien entendu que, dans le temps même de cette série, la formule reste instable, menacée, concurrencée: à côté de *Madame Bovary* il existe *Dominique* d'Eugène Fromentin, un roman personnel qui est dans la lignée de

¹ *Nace la novela argentina (1880-1900)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.

² Voir Emile ZOLA, *Le roman naturaliste* (1881) et sur tout cela le panorama dessiné par Daniel-Henri Pageaux dans *Naissances du roman*, Klincksieck, Etudes, 1995, p. 93-97 (question 30).

³ Martín GARCÍA MÉROU, *Libros y autores*, cité par Larraya, op. cit., p. 103: "la profunda y desoladora verdad de aquellas pinturas".

René (1805) de Chateaubriand et de *l'Adolphe* (1816) de Benjamin Constant; en face de *L'Assommoir* ou de *Nana* les romans de Villiers de L'Isle-Adam (*L'Eve future*, 1855) ou de Léon Bloy (*Le Désespéré*) vont dans le sens d'un spiritualisme de plus en plus libéré du naturalisme même quand, avec Barbey d'Aurevilly, il a pris la forme d'un naturalisme mystique.

Il faudrait donc évoquer, à partir de là, d'autres naissances, d'autres envolées. Mais mon propos est différent. Et je préférerais, pour en rester à la même époque, mettre en parallèle une possible Naissance du roman avec le livre qui a fait la célébrité de Nietzsche, en 1872, *La Naissance de la tragédie*. Un livre et un philosophe qui vont contribuer fortement au renouvellement de la littérature aux approches et au-delà de 1900: je pense aux *Nourritures terrestres* d'André Gide (1896) ou, en 1934, à l'étonnante apparition à New York, de don Quichotte en Zarathoustra dans *La Traversée avec don Quichotte* de Thomas Mann.

2

Il me faut donc poser la question de la naissance du roman, question complexe appelant d'entrée de jeu des précautions :

1. Le terme est inconnu des anciens, et c'est abusivement qu'on parle du "Roman de Gilgamesh" pour des fragments épiques datant du III^e millénaire avant Jésus-Christ ou quand nous appliquons le terme de roman à ce qu'Apulée, au 1^{er} siècle après Jésus-Christ, présentait comme un *sermo Milesius*, une causerie milésienne, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, racontant le voyage d'une jeune Grec, Lucius, en Thessalie, sa métamorphose en âne par le sortilège des sorcières thessaliennes et sa libération finale par la déesse Isis: une histoire invraisemblable, comme passent pour l'être les contes orientaux, où l'on décolle de la réalité pour l'observer, il est vrai, d'une autre manière. Et l'on comprend que l'œuvre d'Apulée ait pu être une œuvre-source pour Cervantès (*Don Quichotte* I, 35 "Où l'on traite de l'héroïque et formidable bataille que don Quichotte livra à des outres de vin rouge"), pour La Fontaine (*Histoire de Psyché*) ou pour les romantiques allemands (*Le Voile d'Isis* de Novalis). Même ce qu'on appelle "roman grec" (*Daphnis et Chloé* attribué à Longus, *Les Ethiopiennes* (Histoire de Théagène et de Chariclée) d'Héliodore ou *Les Aventures de Chéréas et de Callirbée* de Chariton) ne fut pas désigné comme tel et se dégage à peine de la pastorale ou de la fable.

D'où le nécessaire retour à la définition "classique" du roman, telle qu'on la trouve en 1670 dans le *Traité de l'origine des romans* dû à l'Archevêque Pierre-Daniel Huet:

"Les Romans sont des fictions de choses qui ont pu être et qui n'ont point été; et les Fables sont des fictions de choses qui n'ont point été, et n'ont pu être".

⁴ Voir *Nace la novela argentina*, pp. 115-130.

Le roman serait donc l'art d'un vraisemblable qui n'a pas besoin d'être vrai. La fable au contraire est le domaine de l'invraisemblable pur. Une telle définition se trouve confirmée aujourd'hui par Alain Rey dans son *Dictionnaire historique et étymologique de la langue française*:

“Œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.”⁵

Un tel résultat ne peut être atteint qu'à la faveur d'une médiation du vécu par l'imaginaire, condition même de la fiction selon Borges. Ce qu'il est convenu désormais d'appeler “fiction borgésienne” procède d'un idéalisme rigoureux qui se manifeste par la façon propre à l'écrivain argentin de renvoyer dos à dos les notions antinomiques de *fiction* et de *réalité*, et au contraire de radicaliser les perspectives de réflexion ontologiques, littéraires, philosophiques, métaphysiques qui contribuent à un nouvel équilibre.⁶

2. Le roman médiéval est un ouvrage en langue romane. On s'éloigne donc du latin pour un substrat national, de la mythologie classique (sans l'abandonner pour autant) à des légendes du terroir (les légendes celtiques, par exemple). Ce “roman”, qui est plutôt un conte, un récit épique, peut être en vers ou en prose, tour à tour allégorique (*Le Roman de la Rose*), merveilleux (l'effet du philtre dans *Tristan et Iseut* en ses différentes versions), fabuleux (*Le Roman de Renart*), fabuleux surtout avec les aventures prêtées aux héros de *libros de caballerías*, abusivement traduits par “romans de chevalerie”: la série des Amadís, des Palmerines, des Bélianis, du *Miroir des chevaliers* etc. dont le personnage de Cervantès aura la tête farcie, qu'il entreprendra d'imiter, de réunir et de dépasser en devenant une manière de *caballero andante* des temps modernes.

3. Même *Don Quichotte* n'a pas été désigné par Cervantès comme un “roman”, pas plus que les cinq Livres de Rabelais, naissant des Chroniques gargantuesques et pantagruéliques. C'est un “à la manière des livres de chevalerie”, où le pastiche vire à la parodie, voire à la charge et au retournement. C'est nous, modernes, qui le désignons comme roman et, depuis Goethe, comme le “premier roman moderne”, terme repris en notre siècle par Marthe Robert, par Milan Kundera ou par Jean Canavaggio.⁷ Dès le Prologue de la Première Partie, Cervantès a présenté son livre comme son enfant. Un enfant fils de l'esprit qui aurait dû être “le plus beau, le plus gaillard et le plus ingénieux que l'on eût pu imaginer” et qui en fait n'est que “l'histoire d'un enfant sec, endurci, fantasque, rempli de diverses pensées”. Neuf, il est vrai, car il s'agit de pensées “jamais imaginées de personne”.⁸ Un ouvrage original naissant d'un substrat qui ne l'est pas et vivant, en quelque sorte de cette différence.

Où trouver la source, quand tant de sources se présentent? D'un mythique “Père des

⁵ Ed. Le Robert, 1992, éd. de 1998, t. III, p. 3280.

⁶ Ce point est développé par Florent Souillot dans son étude encore inédite sur *L'espace narratif chez Borges*.

récits”, imaginé par Italo Calvino et placé dans une caverne de la cordillère des Andes?⁹ D’Homère, comme cela a souvent été suggéré, et encore par Jorge Luis Borges ou par José Saramago?¹⁰ Pourquoi pas du *Banquet* de Platon? ou du trésor des contes orientaux, dont *Les Mille et Une Nuits*? Autant de lectures fondatrices pour Borges et tout aussi bien pour Calvino, deux écrivains pour qui écrire est toujours réécrire: “Je suis toujours”, écrit Borges, “en train d’écrire la même nouvelle; j’ai trois ou quatre arguments de nouvelles, mais ces trois ou quatre nouvelles, je les soumetts à des traitements distincts, je les dis avec une inflexion distincte, je les situe à des époques distinctes, dans d’autres circonstances; et ainsi, elles sont neuves”.¹¹ Et Calvino compose en 1979 un roman étonnant, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, constitué, à l’intérieur de la *cornice*, par dix petits récits ou *raccontini*, présentés comme des débuts de romans interrompus et constituant en fait des récits à part entière. Il s’y ajoute même un onzième récit, ou plutôt un dix-et-unième récit, variante orientale dans l’esprit et dans le style des *Mille et Une Nuits*, conduisant à la clause de l’argument d’ensemble “demande-t-il, anxieux d’entendre le récit”.¹²

3

Réalité, fiction, médiation: le roman se trouve ainsi placé sous le signe d’un schéma ternaire. Or précisément pour la recherche de l’essence du roman, je mettrai en valeur, d’après Calvino, une sorte de trinité, soulignant avec lui la nécessité du chiffre Trois pour que le roman existe, l’introduction de la Tierce Personne.¹³ Ce sera donc un dépassement de la confession (Je), du dialogue (Toi et Moi) par l’entrée d’un Il ou d’une Elle, qui pourront aller se multipliant.

J’accorde à cet égard une place décisive à l’intrus, individuel (Alcibiade dans *Le Banquet*) ou collectif (les fêtards, à la fin du même ouvrage). Panurge est un intrus, dans le chapitre 9 de *Pantagruel* quand il apparaît au jeune géant à Paris du côté de la porte de Charenton. Samson Carrasco aussi, sous ses divers déguisements, dans *Don Quichotte*. Le Chevalier du Bois ou Chevalier des Miroirs (chapitre 12 à 15) reparait d’autant plus aisément en Chevalier de la Blanche Lune (chapitre 64-65) que sur sa casaque on “voyait semés de resplendissants miroirs en forme de petites lunes, qui le rendaient extrêmement

⁷ Voir Daniel-Henri PAGEAUX, *Naissances du roman*, question 20, p. 59-63.

⁸ “Prologue”, de *Don Quichotte I*, trad. de César Oudin revue par Jean Cassou, Gallimard, folio °1900, p. 51.

⁹ Italo CALVINO, *Se una notte un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979; trad. Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, éd. du Seuil, 1981, rééd. Points, 1995, p. 133-134.

¹⁰ Voir BORGES, “L’Immortel” et José Saramago, *O Homen duplicado*, Lisbonne, Caminho, 2002, trad. Geneviève Leibrich, *L’autre comme moi*, éd. du Seuil, p. 289.

¹¹ Cité par Michel Lafon dans son livre *Borges ou la réécriture*, éd. du Seuil, 1990.

¹² Italo CALVINO, *Se una notte un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979; trad. de Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, éd. du Seuil, 1981, rééd. Points P 90, 1995, p. 285-286.

galant et somptueux”.¹⁴ Cervantès a procédé par adjonctions: Don Quichotte, puis Sancho Pança à partir du chapitre 7 de la Première Partie, le bachelier Samson Carrasco à partir du chapitre 2 de la Seconde Partie. Ainsi se constitue un trio-maître où Carrasco, au sens propre du terme, s’entremet entre le prétendu chevalier et écuyer d’occasion pour ramener au logis le petit seigneur délirant. Cette tâche avait d’ailleurs été confiée dans la Première Partie à un autre trio, la gouvernante (ama) —le curé du village— le barbier Nicolas, ou à ses variantes le curé —le barbier— la belle Dorothee ou le curé —le barbier— le chanoine. Et c’est en effet à la suite de sa défaite devant le Chevalier de la Blanche Lune que don Quichotte décide de rentrer dans son village et de recouvrer sa simple identité d’Alonso Quijano dit le Bon. Il dédaigne alors ce qui aurait pu être une variante pastorale du trio (le berger Quichotin, le berger Pansino et le berger Carrascon) au profit de sa vérité d’être singulier. Ainsi se forme très facilement le trio romanesque, dont les exemples abondent, et sur lequel Calvino brode maintes variations au fil de ses récits, dans *Si par une nuit d’hiver un voyageur*: le voyageur anonyme —Jan son complice— Gorin le commissaire douteux dans le premier récit jusqu’à le nouvel Erostrate —la section D— Franziska dans le dixième qui s’achève sur une invitation à la valse dans un café des miroirs.

Tout va se divisant: le Je (le Double), le Tu (le Lecteur et la Lectrice déjà dans *Tristram Shandy*, de nouveau chez Calvino). L’auteur même, quand il est pris entre sa source, ou plutôt sa ressource, trouvée sur le marché de Tolède, le manuscrit arabe de Cid Hamet ben Engeli (Première Partie, chapitre 9), et l’intrus, l’impudent, le rival, l’apocryphe tor-desillesque de la Seconde Partie, celui qui a osé faire paraître, avant Cervantès lui-même, une Seconde Partie ou du moins un Second Tome de *Don Quichotte*, le “faux” *Don Quichotte* d’Avellaneda.

Le roman moderne naît peut-être précisément de ces fêlures, de ces fractures, de ces divisions d’où peut surgir un Alvaro Tarfén personnage du faux *Don Quichotte* dans l’avant-dernier chapitre du vrai, ou le dix-et-unième récit, Haroun Al-Rachid entre la belle dame sans merci et les sept seigneurs.

4

Il en résulte un risque d’éclatement, donc de crise. Mais c’est en assumant ce risque que le roman renaît en roman moderne, en roman-miroir aux mille et une facettes.

Plus que jamais le parallèle entre la présente évocation de la naissance du roman et la naissance de la tragédie selon Nietzsche doit être resserrée. Tout était dépendant pour le

¹³ Voir *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, trad. cit., p. 160. C’est un point essentiel développé dans le chapitre 7 de ce roman.

¹⁴ *Don Quichotte* II (1615), traduction de François de Rosset revue par Jean Cassou, Gallimard, folio classique 1901, 1988, p. 121.

philosophe allemand doublé on le sait d'un philosophe du conflit entre Apollon et Dionysos réunis par cet intermédiaire privilégié qu'est le Chœur, figure et figurant de "l'esprit de la Musique". Un autre mythe grec a souvent été convoqué pour présider aux destinées du roman moderne depuis sa naissance: le mythe de Protée, le Vieillard de la mer, dieu mineur qui possède un vaste savoir et est capable de revêtir des apparences diverses pour éluder les questions. Dans le chant IV de l'*Odyssée* Ménélas parvient à le saisir et tente de lui arracher des réponses en l'immobilisant fermement jusqu'à ce qu'il reprenne sa forme originelle.

Si on peut être tenté de faire des *Métamorphoses* d'Apulée une manière de prototype du roman, c'est bien Protée, ce dieu des métamorphoses qui, faisant la nique à Isis, semble le bon ou le mauvais génie du roman. Son *daimôn*, au sens socratique du terme, comme l'Amour selon Socrate dans *Le Banquet*. La variété qu'il introduit, ce n'est pas celle de discours reliés ou juxtaposés, mais celle d'un mouvement qui porte aussi bien ce dialogue de Platon que celui de Pantagruel et de Panurge dans *Le Tiers Livre* de Rabelais, que ceux de don Quichotte et de Sancho ou que cette manière de longue conversation à chapitres rompus qu'est le *Tristram Shandy de Sterne*, un livre qui, à sa date (1757-1768) peut-être, lui, reconnu pleinement comme roman et, selon Kundera, comme modèle du roman moderne.

La figure mythologique a été fortement sollicitée à propos du roman, "genre Protée par excellence", selon André Gide dans *Les Faux Monnayeurs*, son unique roman de 1925, ou plutôt, selon son porte-parole, l'oncle Edouard tenant comme lui, à l'intérieur du roman, un *Journal des Faux Monnayeurs*. Dès le 10 août 1917, à Genève, sur un banc, Gide notait dans son Journal à propos d'un nommé Fabrice qui était déjà lui-même et allait devenir Edouard :

Une des particularités de l'esprit de Fabrice les plus déconcertantes pour le voisin (je veux dire le compagnon quel qu'il fût, de l'heure présente) était de s'échapper sans cesse à lui-même. À soi-même? Non, je dis mal: mais d'échapper aux circonstances. Sans résolution ni défi, son âme entière glissait outre, et l'événement ne parvenait à se saisir non plus que Jason (*sic*: au lieu de Ménélas) à captiver (*sic*: au lieu de capturer) Protée. L'adversaire l'exaltait plutôt; il ne cédait qu'à la fatigue; mais il était souvent fatigué.¹⁵

Edmond Cros a intitulé *Protée et le gueux* son étude sur Mateo Alemàn (1547-1615?), l'auteur de *Guzmán de Alfarache*.¹⁶ Daniel-Henri Pageaux ouvre ses *Naissances du roman* par cette phrase:

Protée littéraire, genre caméléon par excellence, le roman semble défier toute tentative poétique de définition.¹⁷

Simon Leys, dans un livre intitulé *Protée et autres essais*, adopte la forme du dictionnaire, comme Gérard Genette dans son roman *Bardadrac*, et ajoute à propos de Gide :

Gide a fait de fréquentes références à la figure de Protée, où il semble avoir trouvé une sorte de miroir. Un des passages les plus révélateurs se trouve dans un brouillon qu'il a ensuite écarté, mais dont la Petite Dame sauva ce fragment: 'Protée dans sa diverse inconsistance est le moins existant des dieux. Avant le choix, l'être est plus riche; après le choix, il est plus fort! Et pour lui la richesse intérieure comptait plus que la force.'¹⁸

Mais, prenons-y garde, Protée ne délivre son message que lorsqu'au terme de la série de ses métamorphoses il retrouve la forme humaine. Rabelais l'a fait justement observer dans le chapitre 13 du *Tiers Livre*:

Car, comme jadis le grand vaticinateur Proteus estant desguisé et transformé en feu, en eau, en tigre, en dragon et autres masques estranges, ne praedisoit les choses advenir, pour les praedire force estoit qu'il feust restitué en sa propre et naifve forme : aussi ne peult l'home recepvoir divinité et art de vaticiner, sinon lorsque la partie qui en luy plus est divine (c'est le Noûs et Mens) soit coye, tranquille, paisible, non occupee ne distraicte par passions et affections foraines.

En effet, jadis le grand vaticinateur Protée, lorsqu'il était métamorphosé et transformé en feu, en eau, en tigre, en dragon et autres travestis étranges, ne prédisait pas l'avenir, mais pour pouvoir le faire, il lui fallait être rendu à la forme qui était la sienne par nature: et de la même façon l'homme ne peut acquérir l'inspiration divine et l'art de prophétiser que lorsque la partie qui est en lui la plus divine (c'est Noûs et Mens) est sereine, tranquille, paisible, n'est ni obsédée ni entraînée par des passions et des sentiments étrangers.¹⁹

C'est cette exigence d'humanité qui fait la force du roman, même quand il passe par une traversée de l'inhumain. On oublie que Pantagruel est un géant. Alonso Quijano ne se soucie plus de les combattre et rejette tant don Quichotte que Dulcinée. Tristram Shandy laisse courir les *hobby-horses* de son père et de son oncle pour retrouver à la naissance même de son récit la naissance de sa vie. Alors le livre peut croître comme l'enfant et on ne craint pas pour lui que parvenu à l'état adulte il prenne tant de visages et assume tant de risques, y compris celui d'éclater, de se disperser en fragments et, le moment venu, de s'effacer.

¹⁵ André GIDE, *Journal*, tome I, éd. d'Eric Marty, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1036.

¹⁶ Ed. Didier, 1967; sur le roman picaresque voir D.-H. Pageaux, *Naissances du roman*, question 18, p. 53-56.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸ Simon LEYS, *Protée et autres essais*, Gallimard, 2001, p. 135. La citation est extraite du tome II des *Cabiers de la Petite Dame*, p. 70.

¹⁹Ed. Céard, p. 135; trad. Demerson, p. 167

Tras las huellas de María Teresa Maiorana y Rubén Darío

Martha BURBRIDGE
Universidad Católica Argentina

Resumen: *Rubén Darío publica Azul... en 1889, entre esos relatos figura “La muerte de la emperatriz de la China”. Casi un siglo más tarde, 1987, aparece una novela Beauté chinoise cuyo autor, Jean Hougron, es un escritor francés que vivió muchos años en Indochina y conoce a fondo el arte oriental. Llama la atención la cantidad de puntos de coincidencia entre el cuento y la novela.*

Palabras clave: *porcelana china - arte oriental - compra-venta - remates - celos - venganza.*

Abstract: *Rubén Darío publishes Azul... in 1889, among those texts we find “La muerte de la emperatriz de la China”. A century later, 1987, Jean Hougron, french novelist, presents Beauté chinoise. He lived for long years in Indochina and has a deep knowledge of oriental art. It is amazing to find so many similarities between the tale and the novel.*

Keywords: *china - oriental art - buy and sell - auctions - jealousy - revenge.*

En 1967, María Teresa Maiorana firma un artículo que publica el suplemento cultural del diario “La Nación” el 30 de abril (Maiorana, 2005, pp.91-97). Aborda en él el estudio comparativo de un cuento de Rubén Darío y una poesía de Víctor Hugo, “Le pot cassé”, incluida en *L’Art d’être grand-père*.

El título del estudio de María Teresa, “¡Ha muerto ya para tí la emperatriz de la China!”, podría ser el de una novela policial, sólo leerlo y aparece la intriga. Mas esa exclamación sólo retoma la que Rubén Darío pone en boca del personaje femenino en la anteúltima frase de su cuento, escrito en 1889, titulado “La muerte de la emperatriz de la China” (Darío, 1950, pp. 127-133) y que da cierre a toda la situación del relato.

El novelista francés Jean Hougron publicó en el año 1987, casi cien años más tarde, una novela, *Beauté chinoise*. Leerla trajo a mi memoria ciertos aspectos considerados por

María Teresa en su estudio. Trataremos de analizar lo cierto de esa primera impresión.

Para mejor seguir el desarrollo veremos brevemente el argumento, primero del cuento, y luego de la novela.

“‘La muerte de la emperatriz de la China’ —dice Darío en *Historia de mis libros*— es un cuento ingenuo, de escasa intriga, con algún eco a lo Daudet”.

La intriga escasa se teje alrededor de Recaredo, un joven escultor, artista soñador lo define Darío, quien ha desposado a Suzette hace año y medio. La describe el autor como un pájaro alegre, su mundo se centra en un saloncito con los tapices de color azul desfalleciente, (no olvidemos que este cuento fue publicado en *Azul...*), verdadera jaula de seda, peluches y encajes. El mundo de Recaredo transcurre en el taller, en profusión de mármoles, yesos, bronce y terracotas; se trata de un joven que ama su arte y se apasiona por la forma. Pero —aclara Darío— sobre todo, una gran afición, japonerías y chinerías. Había leído a los buenos exotistas, adoraba a Loti y a Judith Gautier. En ese taller se acumulan cuchillos, máscaras, estatuillas, monstruos, soldaditos. A ella, todo eso no le gusta nada pues él, en ese lugar, quedaba lejos de ella y del saloncito azul que junto con un mirlo cantor y reidor eran testigos de los enamorados.

Llega una carta del amigo muy querido desde Hong Kong, se ha enterado del casamiento de los jóvenes y les envía un regalo de boda conociendo la afición de su amigo. Abren la caja y encuentran un busto de porcelana, en la base, en tres idiomas, se lee: La emperatriz de la China.

Suzette aprecia el regalo y Recaredo, orgulloso de la nueva pieza, le prepara un gabinete en su ámbito y la rodea de sus tesoros asiáticos. Recaredo la reverencia. La visita hasta veinte veces. Todos los días le acerca flores. Para retirarlo de la contemplación, Suzette, harta de llamarlo se lo llevaba a rastras y besos.

Un día desaparecieron las flores, la autora, Suzette. Por su lado, Recaredo no llegaba a entender el cambio que observaba en ella: aparecía triste, desganada, inapetente. Sufre un ataque de celos. Él la indaga, le va nombrando sus amigas, las mujeres que han posado para él... Cada nombre recibe un no. Entonces, para probar el amor de su marido, ella le pide que le permita vengarse de su rival. A los pocos instantes un gran ruido lo lleva a su taller, allí, bajo los zapatitos de Suzette crujen los trozos de porcelana. “¡Estoy vengada! ¡Ha muerto ya para ti la emperatriz de la China!” (Darío, 1950, p.133) exclama y, a partir de allí, sobreviene la reconciliación.

La novela de Jean Hougron tiene una trama forzosamente más complicada y se anuda en las experiencias de vida del autor. Hougron nació en Colombelle, Calvados, en 1923 y pasó largo tiempo en Indochina. La experiencia de la guerra le proporcionó temas para un ciclo de novelas que se abre con *Tu récolteras la tempête* (1950), la sigue, entre otras, *Je reviendrais à Kandara* (1955) y se cierra con *La terre du barbare* (1958). En obras sucesivas, se inscribe en el nuevo realismo donde la novela abandona la aventura ejemplar para poner ante los ojos de quien lo lee una anécdota impactante. Ubica al lector ante una experien-

cia diferente de la propia, pinta una aventura particular pues lo que el público espera encontrar es una historia dura y dramática. En esa línea se inscriben casi todas las novelas de Hougron, sólo un par son de ciencia ficción. Por orden cronológico aparecieron *Par qui le scandale* (1960), *Le signe du chien* (1961), *L'histoire de Georges Guersant* (1963), *Les humiliés* (1965), *La gueule pleine de dents* (1970), *L'homme de proie* (1974), *L'anti-jeu* (1977), *Le Naguen* (1980), *La chambre* (1982), *Coup de soleil* (1984), *Beauté chinoise* (1987). En 1988 publica los dos volúmenes de *Nuit indochinoise*, colección que encierra sus siete novelas de mayor renombre, y en 1990 retoma el tema que le es más caro con *Les Asiates*. Ha escrito también los guiones de varios de sus libros.

Beauté chinoise es la novela que publica, sin lugar a dudas, un observador realista. Se trata de la historia de un coleccionista de porcelana china, pasión que le sirve para olvidar un pasado doloroso pero que lo pone un día en la pista del asesino de sus padres. Se mezclan en esta novela una investigación policial, una búsqueda tardía de identidad y una pasión por la Belleza.

El personaje central, Esmery, tiene un confidente “je”, hacia el final sabremos que se llama Henri, que tiene lazos con las fuerzas de investigación. Es testigo de los episodios de esa vida complicada y relata o comenta los hechos a medida que se suceden.

Los padres de Esmery han sido colaboracionistas y al terminar la guerra escapan a Vietnam de las iras que se cernían sobre ellos. Allí tienen una plantación de heveas; un día llega un hombre, entra en la casa y mata y mutila a la pareja. El hijo, adolescente solitario, dieciséis años, asiste a la masacre desde lo alto, escondido tras una planta. Al oír que el asesino lo busca, se encierra en un hueco de la escalera y permanece inmóvil hasta muy tarde. El hecho lo marcará para siempre. Retorna a Francia, se aloja en lo de una tía que vive en Caen hasta terminar sus estudios; nunca toca el tema con ella pues el miedo aún lo abrumba. Ese terror actúa como motor y le hace escribir guiones de cine, estos le traen riqueza y notoriedad. Se casa con Elisa, muchacha muy linda, pero tonta, de una ciudad del sur de Francia, donde se instalan. Al mes, ella lo deja, pero como espera un hijo vuelve al hogar y la vida en común prosigue durante siete años de total desencuentro; finalmente Esmery se aleja y se instala en París. La vena de escritor ha cesado y descubre su interés por coleccionar porcelana china.

En esas vueltas por ferias y anticuarios conoce a una joven española, Charo, que hace pequeñas ganancias comerciando algunas joyas, pero también gusta de las porcelanas chinas. Este encuentro sucede cuando ha transcurrido una cuarta parte de la novela; promediando la mitad, un día están los dos mirando objetos en la sala de remates Drouot, y Esmery cree ver al asesino de sus padres; aquel terror que lo había paralizado entonces, lo vuelve a dominar. Charo lo observa, se ha puesto blanco. Averigua rápido el nombre, se llama Ferral, y también le dicen que dirige un comercio de exportación en Bangkok.

El haberlo visto le cambia la vida a Esmery, él tan reservado, a quien le sigue dando vueltas en la cabeza lo que no hizo en el momento justo y que mintió ante la policía para no aparecer como cobarde, se encuentra ahora con el asesino de sus padres y no puede

denunciarlo. Charo lo obliga a confesarle todo y también toma la decisión de ir a la ciudad donde vivían para tratar de saber más. Una visita a la tía que vive en Caen les aporta otros datos. El narrador, amigo y confidente, investiga por su lado y descubre rasgos interesantes pero al mismo tiempo poco claros en la vida de Ferral. Mientras tanto, en la cabeza de Esmery se va haciendo lugar un pensamiento, un día mataré a Ferral.

Ese pensamiento no lo aleja de su búsqueda y de su placer por todo lo chino, porcelanas, gres, jades. En sus recorridas por el interior encuentra una colección maravillosa para la cual debe reunir en ocho días trescientos mil francos. Quedan cuarenta y ocho horas para que expire el plazo y les falta más de la mitad de la suma. El amigo se ha ido en viaje de búsqueda de los lugares por donde se había movido Ferral. A Charo se le ocurre que vaya a ver a la tía de Caen. Allá va Esmery, convencido de no obtener nada por el modo en que vive la anciana ya que para mejorar sus ingresos ha dado su casita en renta de vida. Pero la tía, de pronto, se acuerda que en el cofre del banco su hermano guardó oro, resultado de haber ganado una carrera de caballos. Corren a ver, ¡hay cinco lingotes! Esmery tiene ampliamente resuelta la compra donde algunas piezas, al ser vendidas, los resarcirán ampliamente.

Henri no cuenta nada sobre sus investigaciones pero se ha enterado que Ferral sólo compra copias de estatuas recién fabricadas. Y en Tailandia, el Triángulo de oro, territorio del opio y la heroína, no está lejos del taller de su propiedad donde también fabrican copias. Ha llegado, además, a sus manos, un expediente sobre la desaparición misteriosa de la primera mujer de Ferral.

En Sotheby's de Londres Esmery vende un *potiche* único en el mundo, es uno de los objetos de su última compra, y por él obtiene tal suma de dinero que esto le permite a Charo poner un negocio en la rue Saint-Honoré; ella no acepta ser la propietaria y queda a nombre de él.

Esmery, que sostiene a su familia y de vez en cuando la visita, nunca lo pasa bien, siempre acaece algo malo, ya sea debido a su mujer o a sus hijos. En su última visita, luego de una escena bastante violenta, Elisa, que se ha enamorado de un joven tontivano, le propone divorciarse.

Ferral ha ido varias veces al negocio para encontrar a Esmery y le ha dicho a Charo que lo quiere conocer por la exitosa venta del *potiche*. Un día aparece, y luego de alguna pregunta a Charo, se dirige a Esmery pues dice haber conocido a alguien de ese nombre. Se entabla la conversación:

—J'ai connu un Esmery autrefois... [...] —A Saigon? —C'est cela, à Saigon, pendant la guerre d'Indochine. —Peut-être s'agissait-il de mon père? [...] Le garçon que j'ai connu était jeune. Il travaillait, je me souviens, aux Brasseries Réunies. —Mon père avait dépassé la quarantaine. Il dirigeait une plantation d'héveas sur les Terres rouges.

—Alors ce n'était pas lui. (Hougron, 1987, p.280)¹

termina Ferral. En ningún momento deja entrever la menor marca de turbación. Esmery

piensa que debería matarlo allí mismo.

Realiza un nuevo viaje a la ciudad donde nació y se entera de que en una ciudad vecina vive quien acompañaba a Ferral cuando asesinó a sus padres. Lo espera en la calle y le pregunta si le dio dinero a Ferral para la matanza. El otro niega todo, muy agitado.

Los hechos se van complicando. En una venta, Esmery, que ya tiene fama de conocedor, puja por una pieza sabiendo que es una copia para hacer que Ferral lo siga y así se la quede a un precio elevadísimo. Como quien compró va a saber que no vale lo que pagó, Esmery ha logrado asestar un duro golpe al infatuado Ferral.

Volvía Esmery hacia París de una de sus recorridas cuando ve pasar un auto bien identificable, lo conducía el dueño, un baratillero de mala fama y a su lado iba sentado Ferral. Intrigado por la dupla, los sigue hasta un pueblo y ve que bajan una estatua pesada de piedra y entran en una magnífica propiedad frente a la plaza; los recibe el padre del conductor, otro baratillero que había estafado a dos generaciones de coleccionistas. Nunca pudo juntar dos pesos y ahora reside en una propiedad importante, rodeada de césped y flores. Le cuenta a Henri su descubrimiento y el amigo le pregunta si lo vieron. Él cree que no.

Dos días más tarde, al volver Charo y Esmery de una ciudad a donde habían ido a un remate encuentran la puerta del departamento forzada y dentro, todos sus tesoros hechos trizas, todo lo que Esmery más apreciaba y no quería llevar al negocio. Mataré a Ferral es lo único que pronuncia. ¿Y el negocio?, dice Charo. Van corriendo, ponen el auto en el estacionamiento y al bajar, suenan tres tiros. Esmery tira también, una sombra se mueve y oye las pisadas que escapan, corre por las escaleras, cuando sale a la plaza, sólo encuentra niños jugando. El negocio está entero. Vuelven al departamento, le dice a Charo que va a ver a Henri, pero se dirige al domicilio de Ferral pues se ha dado cuenta que los disparos estaban dirigidos a ella. Llama. Unos pasos tenues se acercan, lo examinan por la mirilla, oye un ruido metálico, Esmery grita: —abre, Ferral, abre—, saca el revolver y lo descarga contra la cerradura, se tira contra la puerta pero ésta no cede. Calma su nerviosidad en un bar tomando una copa, y luego va a lo de Henri, le cuenta todo y vuelve a su casa. Henri, que indaga a espaldas del amigo —Esmery se lo prohibía pues quería él solo liquidar a Ferral—, toma el asunto en mano. Manda registrar la propiedad donde Esmery vió bajar la estatua, encuentran droga, meten en prisión a padre e hijo y a algunos más. Ferral se ha escapado a Bangkok luego de los tiros en su puerta, pero los presos lo delatan y parte una orden internacional de arresto contra Ferral. Para impedir que prosiga la indagación, el francés aparece flotando en un canal, un *kelonk*, de los muchos que existen en Bangkok.

La pareja de Esmery y Charo se muda a otro departamento. Reciben en el negocio la

1 —Conocí un Esmery hace años... [...] —¿En Saigón? —Eso es, en Saigón, durante la guerra de Indochina.

—¿Habría sido mi padre? —Era joven el que conocí, trabajaba, recuerdo en las Cervecerías Reunidas. —Mi padre tenía más de cuarenta. Dirigía una plantación de heveas en las Tierras rojas...

—Entonces no era él...

visita de Elisa muy elegante quien anuncia acciones judiciales contra Esmery por incurrir en concubinato, ella es su mujer legítima y como el negocio vale mucho, no habla más de divorcio sino de ser socia; Charo quedará como empleada a sueldo. Esmery la echa a la calle, pero Charo le declara que parte lejos de él y del negocio.

La separación no dura mucho, Charo vuelve al departamento pues no pueden vivir el uno sin el otro. A pesar del abatimiento de Esmery envuelto en todos los líos que le arma Elisa, Charo contraataca, está segura de que Elisa tiene un hombre, la hace seguir y constata el adulterio: esto precipita el divorcio. Para pagar a los abogados venden el negocio, los objetos, y les queda algo de dinero. Esmery se siente, por fin, libre de todo su pasado. Henri les propone prestarles una suma para que instalen un nuevo negocio, pero ninguno de los dos se entusiasma con la idea. Toman una decisión mejor, partirán a hacer el gran tour soñado por Asia: Japón, las dos Chinas, Hong Kong, Singapur. Durante esa larga ausencia, el narrador se pregunta a menudo qué harán al volver, hasta que comprende que los objetos chinos los unirán como a dos ramas importantes de un hermoso árbol.

Hasta aquí lo que ambas obras contienen, pero en forma harto abreviada y empobrecida, pues el cuento es una delicia y la novela presenta reflexiones muy interesantes sobre el arte en general y en particular sobre las artes de Extremo Oriente, que el autor conoce a fondo, y también sobre la psicología humana. Dejaremos a los lectores descubrir todo esto. Nos interesan sólo los detalles que las emparentan.

El hilo conductor en el estudio de María Teresa Maiorana abarca cuatro ejes: Tema central, Descripción, Personajes y Elementos narrativos. Ante un cuento de siete páginas y una novela de más de trescientas, nuestro análisis irá tras palabras o situaciones del cuento que hallan eco amplificado en el texto de Hougron.

Comenzaremos echando una mirada a los personajes. Darío pone frente a Recaredo a una mujer-niña, Suzette, que se entretiene con un mirlo mientras su enamorado esculpe. Hay un amigo que al enviar su regalo de boda introduce la crisis en la pareja, crisis de celos.

El novelista francés compone una obra que encierra tres nudos entrelazados, donde el personaje central, Esmery tiene que resolver su crisis psicológica que ha tenido dos aspectos negativos, el asesinato de sus padres con las consecuencias personales sabidas y su mala elección al casarse. El lado positivo reside en su encuentro con Charo y en su afición de coleccionista. Y sobrevolando todo, está el amigo y confidente que interviene al final para que Ferral, el malo de la película, desaparezca.

Los personajes tienen rasgos en común, tomemos las mujeres: Darío centra la descripción de Suzette en “los ojos inefablemente luminosos” (Darío, 1950, p.128), en otro momento, sus ojos negros relampaguean; Hougron retoma para Elisa, en dos momentos, estos dos calificativos: “ses beaux yeux noirs et brillants” (Hougron, 1987, p.25), “les yeux admirables” (Hougron, 1987, p.29), tanto el brillo, como el relámpago son luz y lo inefable equivale a lo admirable.

Suzette, “muchachita de carne rosada” (Darío, 1950), con sus actitudes infantiles de enamorada, tiene la espontaneidad que caracteriza a Charo, una veinteañera, con “sa voix haute et gaie” (Hougron, 1987, p. 92),² “elle l’amusait” (Hougron, 1987, p.93)³ con sus salidas, por “un reflexe gracieux qu’il avait déjà remarqué” (Hougron, 1987, p.96)⁴ y también sucede que “Elle était si contente que ses yeux de Chinoise étaient réduits à un fil brillant crépitant de fines étincelles” (Hougron, 1987, p.99),⁵ de nuevo el brillo y la luz asociada ahora al fuego.

El nicaragüense pinta así a la enamorada del cuento: “delicioso pájaro alegre, de ojos negros y boca roja” (Darío, 1950, p.127) y más adelante insiste, “Suzette se llamaba la avecita que había puesto en jaula de seda, peluches y encajes un soñador artista cazador...” (Darío, 1950, p.127).

En la novela, Esmery manifiesta un interés totalmente opuesto respecto de las jóvenes, “...il pensa [...] et pas du tout aux jeunes filles, qui ne l’avaient jamais intéressé et qu’il regardait comme des oiseaux exotiques gracieux et faiblement sexués” (Hougron, 1987, p.101).⁶ En una postura como en la otra, los escritores asocian la joven a un pájaro.

Darío informa al lector sobre la actividad de su héroe con la última frase de la introducción: “¿Dije ya que Recaredo era escultor? Pues si no lo he dicho, sabedlo.” (Darío, 1950, p.128). A este artista de la piedra corresponde un artista de la pluma. En cierto pasaje, Henri le reprocha a su amigo el haber abandonado los estudios cuando estaba a punto de obtener en la universidad el título que habilita para la enseñanza, la *agrégation*. Y prosigue:

Oui, mais à vingt cinq ans tu écris un scénario qui te fait connaître. On te célèbre en France et en Amérique, ton second et ton troisième scénario sont des succès et, cette fois encore, tu traites ta réussite par-dessus la jambe. (Hougron, 1987, p.79).⁷

El paso por la escritura le ha dado renombre y riqueza y por abandonarla, crece en la mujer de Esmery el despecho hacia él, a eso se suma la indiferencia de los hijos que oyen los reproches de ella y las peleas que se suceden, continuas. El clima que vive en su casa lo va encerrando en otro mundo, que él construye poco a poco, el mundo de la porcelana china donde su búsqueda de belleza encuentra un objetivo. También “Recaredo amaba su arte. Tenía la pasión de la forma” (Darío, 1950, p.129) pero, “sobre todo ¡la gran afición! Japonerías y chinerías” (Darío, 1950, p.129) que lo ha convertido en un original, escribe el autor. Vemos pues a ambos artistas interesados por el arte oriental.

Un día, Esmery compra un plato y lo coloca sobre el aparador para mejor mirarlo. Llega Elisa, siempre elegante, y lo recrimina con voz aguda, vulgar, le grita: “Qu’est ce

² ... voz alta y alegre.

³ ...lo divierte...

⁴ ... un reflejo gracioso que había observado...

⁵ Estaba tan contenta que sus ojos de china se habían reducido a una línea brillante donde finas chispas crepitan.

⁶ ...pensó [...] en ningún momento en jóvenes, nunca le interesaron pues las veía como exóticos pájaros graciosos y poco sexuales.

que c'est encore que cette vieillerie? Toujours ta marotte, c'est tous les jours maintenant.” (Hougron, 1987, p.15).⁸ La indignación se refleja en la voz, que en esas ocasiones “... se vrillait, se cassait et partait en mille fragments déchiqueteurs.” (Hougron, 1987, p.15).⁹ Elisa está convencida de que su marido derrocha el dinero, que ya no produce, en esas *chinoiseries*, palabra que ella emplea en tono despectivo. Esmery es el primero en asombrarse por su interés barroco y violento hacia las porcelanas de Extremo Oriente. Es una fijación extraña y exótica. Sus primeras adquisiciones le llenaban los ojos y el corazón y por ningún motivo pensaba separarse de ellas.

En el cuento, Rubén Darío explica que Recaredo “hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos, de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o de Pekín” (Darío, 1950, p.129). Cuando Esmery se instala en París, para obtener dinero trata de dar fin al guión empezado, pero su espíritu está en otra parte y no logra terminarlo, mas debe cumplir con el envío de la pensión a su familia. Ahorra llevando una vida ascética, adelgaza mucho. Este sacrificio preocupa a Henri pues teme por la salud del amigo. Aquí el autor explica el motivo del sacrificio y el método empleado, Darío nos deja en la incógnita.

Señala, más allá, que Recaredo visitaba a la emperatriz hasta veinte veces por día. Esmery se consuela de su vida abriendo las puertas del placard donde guarda sus tesoros:

Il n'exposa pas ses porcelaines, qu'il rangea sur les étagères d'un placard dont il ouvrait parfois les deux battants pour les contempler, ce qui lui arrivait plusieurs fois par jour et quelquefois la nuit quand il avait de l'insomnie. (Hougron, 1987, p.35).¹⁰

La fascinación por esos objetos es compartida, pero Esmery, de tanto mirarlos, llegó a saciarse de ellos, a no maravillarse más, situación que lo empuja hacia nuevas aventuras.

Tenemos pues dos coleccionistas, totalmente atrapados por los objetos bellos que provienen de Asia. Recaredo, en su afán exótico, hubiese querido acceder al conocimiento de las lenguas orientales. Darío acota: “No sé qué habría dado por hablar chino o japonés.” (Darío, 1950, p.129). Por su lado, Esmery empieza a mimetizarse con lo chino, Henri explica: “Il était chinois jusqu'à la racine des cheveux, il lui était même venu avec les années quelque chose d'oriental.” (Hougron, 1987, p.248).¹¹ En una de sus búsquedas, descubre, cerca de Limoges, en lo de un particular, Lagailac, una colección hermosa; se la muestra el hijo del jefe contable de la compañía de ferrocarriles que tendía las vías en China y que la trajo a Francia. El dueño de casa comenta sobre su padre que admiraba a los chinos, “C'est pour cette raison qu'il avait appris la langue...” (Hougron, 1987, p.202).¹² Esmery, que ya no escuchaba al hablador y estaba distraído mirando un potiche, en ese momento presta atención: “Votre père parlait le chinois?” (Hougron, 1987, p.202).¹³ El hijo contesta que también lo escribía y que continuó a estudiarlo hasta su

⁷ Sí, pero a las veinticinco años escribes un guión que te hace conocer. Te celebran en Francia y en América, el segundo y el tercer guión son dos éxitos, y, esta vez, de nuevo, consideras el resultado con desprecio.

⁸ ¿Qué es esta vetustez? Siempre con tu obsesión y ahora esto sucede a diario.

⁹ ...se enroscaba, se rompía y se disparaba en mil fragmentos hirientes.

muerte. El súbito interés de Esmery hace eco al deseo de Recaredo.

Posee el joven escultor una extraña colección; su taller es “un templo de raras chucherías” (Darío, 1950, p.129) donde se amontonan,

...los cuchillos, las pipas, las máscaras feas y misteriosas como las caras de los sueños hipnóticos, los mandarinitos enanos con panzas de cucurbitáceas y ojos circunflejos, los monstruos de grandes bocas de batracios, abiertas y dentadas, y diminutos soldados de Tartaria con faces foscas. (Darío, 1950, p.129)

No es éste el gusto de Esmery. Cuando un gendarme, que sirvió en Oriente, lo lleva a ver sus tesoros, se espanta en estos términos: “...l’art chinois pouvait être le plus hideux de tous les arts. Aucun ne pouvait le surpasser dans la grimace et la contorsion.” (Hougron, 1987, p.304).¹⁴ Y describe lo que está viendo,

...l’abominable bestiaire atteignait au délire: chiens de Fö aux yeux exorbités, dragons épineux enroulés autour de colonnes torsées, crapauds à bouche molle ravis de leur pustuleuse laideur, il y en avait jusqu’au plafond. (Hougron, 1987, p.304).¹⁵

siente ganas de romper y aplastar esas máscaras de pesadilla, los reptiles tortuosos. Y reflexión: “...comment un art peut-il se livrer à de telles orgies dans l’horrible et produire tout ensemble ces limpides merveilles qui transpercent le coeur?” (Hougron, 1987, p.304).¹⁶ Tampoco gusta de todo eso Suzette que exclama: “¡aborrezco tu casa de brujo, ese horrible taller, arca extraña que te roba a mis caricias!” (Darío, 1950, p.129) Tanto el arca como el bestiario traen el recuerdo de Noé y en él se unen.

Pero Suzette cambia de parecer cuando llega el regalo de boda del amigo querido desde Hong Kong. Recaredo poseía la pasión de la forma y admira ese “fino busto de porcelana, un admirable busto de mujer sonriente, pálido y encantador” (Darío, 1950, pp.130-131). El escultor se siente orgulloso de poseerla. Su mujercita se ha prendado también, está contenta, su dedo sigue el contorno de los ojos y las cejas.

Esmery, en su largo trajinar entre lo chino, comprando y vendiendo, para así acceder a nuevas piezas, tiene encuentros pasajeros que dejaré de lado, pero en la colección Lagailac se prenda de algunos que atesorará:

Esmery avait reconnu un Gue-Yue-Xuan, une de ces pièces très rares peintes para les grands artistes du Palais impérial au XVIII^e siècle. Celle-ci représentait un oiseau posé sur une branche fleurie. (Hougron, 1987, p.205).¹⁷

El dueño de la colección lo lleva a otro lugar y Esmery “...se détacha à regret. On lui arrachait mille filaments sensibles.” (Hougron, 1987, p.206).¹⁸

Ambos artistas comparten la pasión de sus pertenencias. En el cuento, Darío describe

¹⁰ No expuso sus porcelanas y las ubicó en los estantes de un armario, a veces abría las dos puertas para contemplarlas, esto le sucedía en varios momentos del día y a veces de noche cuando tenía insomnio.

¹¹ Era chino hasta la raíz del pelo, con los años se le había pegado algo de oriental.

¹² ...por esa razón aprendió la lengua...

¹³ ¿Su padre hablaba chino?

minuciosamente el busto cuyos detalles confieren “magia a la porcelana blanca” (Darío, 1950, p.131), magia que enajena a Recaredo, y lo visita, sabemos, hasta veinte veces, que se absorbe en su contemplación, le pone flores en un plato de laca a diario, tiene “verdaderos arrobos”, se conmueve, la emperatriz es para él un ídolo y ésta se convierte en su real pasión. Y para saber más, se ilustraba, “conocía los mejores álbumes”. (Darío, 1950, p.129).

Henri, el amigo y narrador, considera a Esmery aburrido como todo aquel que sólo vive para su pasión. No hablaba más que de cerámicas, y él se pregunta cómo sacarlo de su delirio, atraerlo un poco hacia otros intereses. El coleccionista dedica a diario quince horas a la cerámica, estudiando los manuales, viendo piezas en los museos. Con Charo se entendía en un lenguaje esotérico, que compartían, sobre técnicas y grandes reinos imperiales, esto resulta incomprensible para un profano. Concurría a las ventas, era un *habitué* del hotel de ventas Drouot, recorría las calles de París, los barrios alejados, con el deseo de encontrar la pieza singular. Si Esmery era incapaz de recordar lo diario, poseía una memoria prodigiosa para todo el arte chino. Veía una pieza una sola vez y quedaba en su memoria con todos los detalles: la tonalidad, la sfumatura o la explosión de colores, las irregularidades de la materia. Según él, el arte chino tenía múltiples facetas, estaba representado por tal despliegue de obras, y cada una, en grados diferentes, poseía una parcela de la belleza china. Charo, gracias a su compañero, había descubierto el esplendor de lo chino. Decía Esmery que es un arte nacido en un mundo que requería ser descifrado, y ese arte exigió que se lo descifre pues es el más difícil, el más aristocrático de todos. Recaredo, extasiado por el busto de la emperatriz, se interroga: “¿Qué manos de artista asiático habían modelado aquellas formas atrayentes de misterio?” (Darío, 1950, p.131). Por supuesto, lo misterioso requiere ser descifrado, he aquí otro punto de contacto entre Darío y Hougron, cuyos personajes no sólo aprecian el arte sino que se dedican a comprenderlo.

Ante ese arte delicado, Esmery se maravilla, siente, en cada encuentro, el estremecimiento del descubridor. La felicidad, la plenitud lo inundan. Según Henri, ese arte infundió sabiduría a Esmery, supone que producto de la belleza, de la serenidad china. Advierte en su amigo un estado de felicidad, estado que comparte el personaje de Darío, enajenado, maravillado por la magia de esa porcelana.

Todo el saber que ha acumulado Esmery unido a su talento de escritor, los vuelca al

¹⁴ ...el arte chino puede llegar a ser la más horrorosa de todas las artes. Ninguna puede llegar más lejos en la mueca y la contorsión.

¹⁵ el bestiario abominable alcanzaba al delirio; perros Fo de ojos desorbitados, espinosos dragones enroscados en columnas torcidas, sapos de boca abierta encantados por su pustulenta fealdad, tantos había que llegaban hasta el techo.

¹⁶ ...¿cómo un arte puede abarcar tales orgías en lo horrible y producir al mismo tiempo esas límpidas maravillas que flechan el corazón?

¹⁷ Esmery había reconocido un Gue-Yue-Xuan, una de esas piezas muy escasas pintada por los grandes artistas del Palacio imperial en el siglo XVIII. Ésta representaba un pájaro posado sobre una rama en flor.

¹⁸ ...se separó de allí con dificultad. Le arrancaban mil filamentos sensibles.

servicio de su pasión y redacta varios tratados, uno en francés sobre los cobres rojos desde el siglo XVI al XX, y otro en inglés, sobre los esmaltes Ducaï, parientes de la Familia verde. Pero no sólo la cerámica lo motiva, se dedica también a las lacas, las esculturas, los marfiles y al Japón que considera un mundo aparte, todo el Oriente lo atrapa como a Recaredo.

La emperatriz de la China era un “admirable busto de mujer sonriente, pálido y encantador” llevaba “una cabellera recogida y apretada, una faz enigmática, ojos bajos y extraños, de princesa celeste, sonrisa de esfinge, cuello erguido sobre los hombros columbinos, cubiertos por una onda de seda bordada de dragones.” (Darío, 1950, p.131). A esa belleza, el dueño decide hacerle “un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado.” (Darío, 1959, p.131)

Esmery, en una de sus visitas a la ciudad donde vivió con sus padres, entra en lo de un anticuario. Éste le ofrece un jarrón que lo deja indiferente; luego, el vendedor abre un armario y le muestra una estatua: “...elle représentait une femme assise, une main sur son genou. Le visage d’une étonnante beauté, souriait, un peu énigmatique”. (Hougron, 1987, p.285).¹⁹ Esmery la cataloga al instante, escultura Wei, siglo IV, y considera que

...elle n’avait rien d’exceptionnel, sinon l’ineffable beauté de ce visage de jeune femme, une beauté au nez fin et aux yeux retroussés, à peine asiatique, celle d’une très jolie Chinoise de ce temps, mais il y avait le sourire, sa tendre intériorité qui acceptait le monde tel qu’il était fait avec un soupçon d’ironie. (Hougron, 1987, p.285)²⁰

Para considerarla mejor, Esmery la toma, la pone sobre un mueble cerca de la puerta vidriada y se aleja dos pasos, pues considera que se debe tener una vista de conjunto, la obra china está hecha de la relación de sus elementos: de allí nace su equilibrio y algo más, algo inmaterial, que nunca pudo él definir, un soplo, un impulso. Y se pregunta mirándola, “A quoi ou à qui songeait celle-ci, avec son sourire un peu las?” (Hougron, 1987, p.285)²¹

El busto y la estatua tienen puntos en común, el busto encantador es de mujer sonriente, la escultura representa una mujer sentada, cara de belleza asombrosa, sonríe un poco, enigmática. El busto posee una faz enigmática, una sonrisa de esfinge, unos ojos bajos y extraños. La estatua representa una muy linda mujer china del siglo IV, pero la tierna interioridad de la sonrisa con un leve toque de ironía atrapa a Esmery. Y, detalle importante, es la única escultura que pasa entre sus manos, que va a comprar a un alto precio, pero, a último momento, el anticuario, que la iba a vender por necesidad, se arrepiente y le dice: “...mais après votre départ, je n’ai pas pu m’y faire, j’allais la voir tous les cinq minutes. J’étais malade à l’idée que je ne la verrai plus...” (Hougron, 1987, p.291)²² y Esmery se razona: “Tu l’aimais, mais le vieux bonhomme l’aimait plus que toi.” (Hougron, 1987, p.292)²³

Recaredo se empeña en hacer el gabinete, es minúsculo, “con biombos cubiertos de

arrozales y de grullas” Darío, 1950, p.131) donde domina el color amarillo en toda su gama.

En el centro, sobre un pedestal dorado y negro, se alzaba riendo la exótica imperial. Alrededor de ella había colocado Recaredo todas sus japerías y curiosidades chinas. La cubría un gran quitasol nipón, pintado de camelias y de anchas rosas sangrientas. (Darío, 1957, p.131)

y Darío agrega,

Era cosa de risa, cuando el artista soñador después de dejar la pipa y los cinceles, llegaba frente a la emperatriz, con las manos cruzadas sobre el pecho, a hacer zalemas [...]. Tenía, por momentos, verdaderos arrobos delante del busto asiático que le conmovía en su deleitable e inmóvil majestad.” (Darío, 1950, p.131)

Darío pinta con gracia la actitud ridícula del admirador, mas el contento primero de Suzette se ha desvanecido y ahora pasa al ataque, haciendo desaparecer las flores del plato de laca. Desde el taller surgió el grito: “¿Quién ha quitado las flores?” (Darío, 1950, p. 132), tras una cortina partió un “Yo” vibrante de desafío y relampagaron unos ojos negros. Y a partir de allí, comienza la tristeza y el desgano de la recién casada, ya no lee, no tiene apetito, sus pupilas oscuras están siempre húmedas. Recaredo se interroga “¿Qué tendrá mi mujercita?” (Darío, 1950, p.132) y el narrador le responde, unos párrafos más lejos, “¡Tiene celos, señor Recaredo! Tiene el mal de los celos, ahogador y quemante, como una serpiente encendida que aprieta el alma” (Darío, 1950, p.132).

En la novela, ese sentimiento hostil de celos aparece en las dos figuras femeninas, Charo los tiene hacia la mujer de Esmery y ésta, que se los devuelve, los quiere hacer nacer también en Esmery, para verlo desdichado. Cuando vivían juntos, en realidad uno al lado del otro pero no en comunidad, ella se ausentaba tardes enteras, y contestaba en modo ambiguo a sus preguntas. Llega el momento en que a él no le hacen mella esos manejos:

En allant déposer sa valise, Esmery jeta un coup d’oeil au passage à la chambre d’Elisa. Le lit n’avait pas été défait. Elle n’avait pas passé la nuit ici. Il y a quelques années, avant de connaître Charo, il en aurait conçu de la jalousie.²⁴ (Hougron, 1987, p.267)

Y en su opinión, Elisa es fútil, con visos de pluma al viento, y hasta la considera algo tonta también. Pero ciertos días, cuando ella se encoleriza, grita que lo arruinará, que lo

¹⁹ Representaba una mujer sentada, una mano sobre la rodilla. La cara, de una belleza asombrosa, sonreía, algo enigmática.

²⁰ ...no tenía nada de excepcional, sólo la inefable belleza de esa cara de mujer joven, una belleza de nariz fina y ojos inclinados, a penas asiática, la de una hermosa china de su época, pero estaba la sonrisa, de tierna interioridad, que aceptaba el mundo como era con un dejo de ironía.

²¹ ¿En qué o en quien pensaba ésta con su sonrisa un poco lánguida?

²² ...después de su partida, no podía acostumbrarme, iba a verla cada cinco minutos. Me sentía enfermo de sólo pensar que no la vería más...

²³ Te gustaba, pero el viejecito la amaba aún más que tú.

reducirá a la nada, entonces no se controla y tiene delirios de venganza. Porque los celos van llevando, con el tiempo, hacia la venganza.

Cuando Recaredo percibe que Suzette los sufre por sentirse engañada, que él la ha dejado por otra, se sorprende y pasa revista a todas las mujeres que han entrado en su taller: ¿sería la rubia Eulogia a quien dirigió madrigales en un tiempo lejano, o la ricachona Gabriela de quien había hecho el busto, o aquella Luisa, la danzarina, o la viudita Andrea? Ninguna de ellas era... ¿Quién, pues? Entonces, Suzette le pide que la deje vengarse de su rival y le dice: “Ella o yo: escoge. Si es cierto que me adoras ¿Querrás permitirme que la aparte para siempre de tu camino, que quede yo sola, confiada en tu pasión?” (Darío, 1050, p. 133)

Él acepta, “Sea” le dice y la ve alejarse. De pronto oye un gran estruendo que viene del taller. Se acerca para ver que “el busto había desaparecido del pedestal de negro y oro, y entre minúsculos mandarines caídos y descolgados abanicos, se veían por el suelo pedazos de porcelana que crujían bajo los pequeños zapatos de Suzette.” (Darío, 1950, p.133)

Y ella proclamó entre carcajadas al marido asustado: “¡Estoy vengada! ¡Ha muerto ya para ti la emperatriz de la China!” (Darío, 1950, p.133). Sobreviene entonces la reconciliación y el cuento allí termina.

Veamos la novela, de qué modo juega en ella la venganza. En realidad, las venganzas, pues son dos. La de Elisa se concreta al llegar ella a París, entrar en el negocio que tan bonitamente ha puesto Charo y declarar que le hace juicio a su marido por vivir en concubinato, que se convierte en socia pues ella es la mujer legítima y que Charo quedará en calidad de empleada a sueldo. Elisa hizo todo lo que pudo para arruinarles la vida. Quiso vengarse y tenía todos los medios para hacerlo. Pero gracias a la decisión de Charo que se sobrepuso a esa situación, y descubrió que Elisa no era una santa, pudieron ellos rehacer su vida.

Pero la venganza terrible, irremediable, es la de Ferral. Cuando Esmery los sigue hasta esa casa donde bajan una estatua, él cree que no lo han visto. Unos días más tarde, al volver ellos dos al departamento, encuentran la puerta forzada:

A l'intérieur on avait tout fracassé, la collection Lagaillac, les coupes, les aiguères, les vases qu'Esmery avait sélectionnés, amoureuxment choisis et auxquels il était si attaché qu'il n'avait jamais voulu que Charo les présente dans ses vitrines. Elles reposaient maintenant sur le sol en une épaisse litière de tessons qui crépitaient sous leurs pas. [...] Charo pleurait, Esmery marchait, penché sur les fragments crépitants. Il en prenait un, l'identifiait, le rejetait. [...] Je ne vois pas la petite coupe sur piedouche de Lagaillac ni le bol bleu-blanc Yongle que j'ai acheté à B. [...] Un seul fragment gros comme l'ongle lui aurait suffi. Il avait contemplé des milliers de fois la coupe minuscule et le bol Yashou-bei; et la petite étagère arrachée du mur, qui était maintenant au pied de la fenêtre, disloquée, il l'avait spécialement achetée afin que ces deux pièces reçoivent toute la lumière du jour.”

²⁴ Al ir a dejar su valija, Esmery echa un vistazo al cuarto de Elisa. La cama no está deshecha. No había pasado la noche allí. Hace algunos años, antes de conocer a Charo, hubiese sentido celos.

Hougron, 1987, p.310)²⁵

Los añicos crujen bajo los zapatitos de Suzette, en el departamento forman una espesa capa que crepita bajo sus pasos, y el gabinete de Recaredo se asocia a la “petite étagère” que compró Esmery, sobre la cual había colocado sus dos más queridos objetos para que la luz los hiciese lucir el mayor tiempo posible.

Resumo los puntos en común: algunos rasgos de los personajes, la afición de dos artistas por los objetos orientales que coleccionan, la preocupación por lo bello y su contemplación, el tema de los celos y la venganza que estos acarrearán, la destrucción de la belleza como consecuencia de la venganza.

El cuento, sólo siete páginas, encierra descripciones de lugares y personas, situaciones psicológicas, referencias de época, el siglo XIX, con el gusto por lo chino y el atuendo de Recaredo “su fez rojo de labor” (Darío, 1950, p.130), como aparecen algunos escritores retratados en los manuales de literatura. En su estudio, María Teresa comenta la composición del cuento, y lo aprecia engalanado de finura y sutil ironía.

La novela de trescientas veintinueve páginas, está articulada en cuatro partes y el autor los marca así: Charo aparece en la primera; en la segunda hace su entrada física Ferral; ya empezada la tercera, es el diálogo entre él y Esmery y en la última se suceden con rapidez: el remate que es en realidad un duelo, la destrucción de las piezas preferidas, la muerte de Ferral. Henri piensa que con esa muerte ha frustrado a Esmery en su venganza, pero al mismo tiempo lo ha salvado, pues por vengarse hay que pagar luego un alto precio. La trama se cierra cuando Esmery se deshace de su mujer que quiere arruinarlo psicológicamente.

Henri lo ha liberado de Ferral, Charo lo libera de Elisa y, a pesar de tantas vicisitudes, la novela termina bien, Esmery y Charo, algo empobrecidos pero felices, proseguirán en la contemplación de la belleza china.

El estudio de María Teresa, luego de una breve introducción, analiza lo que para ella constituye el tema central del cuento y de la poesía:

La rotura de un objeto artístico de porcelana china, ocurre, en el poema de Anatole France, por descuido; en el cuento se produce, en cambio, intencionalmente. (Maiorana, 2005, p.91)

Esa intencionalidad, evidentes en el cuento y en la novela, está encerrada en la venganza. Mas las dos venganzas son de grado diferente: en la primera, la ejecuta una enamorada que se considera olvidada por su esposo, la de la novela reviste cierta ferocidad, la han perpetrado personajes siniestros con pasado y presente de crónica policial.

Dato curioso, ya señalado para el cuento, la emperatriz muere en el anteúltimo párra-

Adentro habían roto todo, la colección Lagaillac, las copas, los aguamaniles, los jarrones que Esmery había seleccionado, elegido amorosamente y que quería tanto, que nunca le permitió a Charo exponer en sus vitrinas. Sobre el piso, formaban una gruesa capa de pedazos que crepitan bajo sus pasos. [...] Charo lloraba. Esmery caminaba, inclinado sobre los fragmentos crepitantes. Tomaba uno, lo identificaba, lo tiraba. [...] No veo la copita con pie de Lagaillac ni el bol azul-blanco Yongle que compré en

fo, y en la novela, un hecho semejante sucede en el acto anteúltimo de los cuales es víctima Esmery, pues el destrozado de todos los tesoros precede al ataque psicológico de Elisa.

Sin pruebas reales de que Hougron haya leído cuentos de Rubén Darío, no dejan de llamar la atención las concordancias halladas.

Durante su estada en París como cónsul de Nicaragua (1903-1909), el poeta publicó varios libros en la editorial Garnier; la de Félix Alcan editó, en 1918, *Pages choisies* con selección y prólogo de Ventura García Calderón. Traductores de esa edición fueron, Marius André, Georges-Jean Aubry, Alfred de Bengoechea, Jean Cassou, Max Daireaux, entre otros.

Otra singularidad, ésta al comparar las dos lenguas, la riqueza del francés para el mundo del arte oriental. Cinco sustantivos, *chine*, masculino que se aplica a un papel de ese origen o a un objeto, *chine*, femenino, la venta de los objetos, *chineur/euse*, los que se dedican a la venta, *Chinois/e*, originario del país, *chinoiserie*, todo lo que en arte produce el país; un verbo, *chiner*, ir en busca de los objetos; un adjetivo, *chinois*, se aplica, por ejemplo, al arte. En español, sólo tres sustantivos, **chino/a**, natural del país; **china**, f., papel y porcelana y **chinero**, armario donde se guardan los objetos de ese país; dos adjetivos, **chino** y **chinesco**, lo propio de China. Darío emplea “chinería” pero no lo acusa el diccionario de la RAE.

Referencias Bibliográficas

Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Hougron, Jean. *Beauté chinoise*. Paris, Hachette, 1987.

B. [...] Un solo fragmento del tamaño de una uña le hubiera bastado. Había contemplado miles de veces la copa minúscula y el bol Yashou-bei; y la repisita arrancada de la pared, arrojada ahora al pie de la ventana, deshecha, la había comprado especialmente para que esas dos piezas recibieran toda la luz del día.

Maiorana, María Teresa. *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.

Ver en la oscuridad.

Poéticas de la ceguera según Rimbaud y Borges

Magdalena CÁMPORA

Universidad Católica Argentina

Doctoranda Université Paris IV-Sorbonne

Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen: *La visión extraordinaria no se presenta, ni en Borges ni en Rimbaud, bajo las figuras tópicas del vidente o del ciego. Ambos escritores construyen muy sutilmente un mundo donde no predominan la ceguera o la videncia sino, por vía traslaticia, los imaginarios de la oscuridad, del crepúsculo, de la luz sobreabundante. En este orden visual intervenido, los ojos presentan por demás rasgos extraños: hay ojos minerales, ojos de animal, ojos cerrados, ojos en estado de dislocación. Estas figuras marcan la agudeza visual y al mismo tiempo, paradójicamente, la vulneran: la opacidad, la materia, el progresivo desgaste de objetos vagamente oculares prefiguran la desaparición ulterior de lo visto, como si el desarreglo originario de los ojos, esencial en la percepción de lo desconocido, llevara en sí el principio de su propio agotamiento. Esta duplicidad de las figuras legitima a su vez narrativamente el advenimiento y el final de la visión.*

Palabras-clave: *Rimbaud - Borges - videncia - ceguera - representación*

Abstract: *The extraordinary power of vision is not represented, neither in Borges' nor in Rimbaud's poetry, under the topic figures of the visionary or the blind. Both writers create a subtle world where blindness or vision do not prevail, but, instead, the related imaginaries of darkness, dawn, overwhelming light predominate. In this inverse visual order, eyes show strange characteristics: there are mineral eyes, animal eyes, closed eyes and dislocated eyes. These figures indicate visual acuteness and, at the same time, they paradoxically violate it: opacity, matter, the progressive aging of objects prefigure the ulterior disappearance of what was seen, as if the original derangement of the eyes, essential to perception, led to its own exhaustion. This duplicity of figures legitimates narratively the beginning and the end of the vision.*

Key-words: *Rimbaud - Borges - vision - blindness - representation*

Para empezar, una afirmación de Jean Cocteau: “Nos dicen que los sordos son más tristes que los ciegos. Y sin embargo el sordo es un personaje de comedia, mientras que el ciego es un personaje de tragedia.”¹ Afirmación quizá discutible, ya que es lícito preguntarse hasta dónde el paso que va de la luz a la oscuridad es más trágico que el que lleva del sonido al silencio. Afirmación discutible, sobre todo, cuando se piensa en el mundo de la escritura, donde la ceguera, además del signo de lo trágico, es también la marca individual de una visión que trasciende la vida ordinaria y los modos ordinarios de su percepción. Era ciego Tiresias; eran ciegos Milton, Joyce, Borges. Hay ciegos entonces que ven y que al ver escriben. En este sentido, el personaje trágico no es tanto el escritor ciego como el sordo, que recorre un camino que va de la palabra al silencio bajo cualquiera de sus formas, sea la afasia agónica y mortal de Baudelaire que duró un año entero, o el silencio por omisión de Arthur Rimbaud, que sólo hablaba en sus cartas desde Aden de sistemas hidráulicos, de exenciones al servicio militar, de fusiles fallados que le habría entongado Menelik 1^{er}, rey de Choa². Aunque esa, la historia figurada de su sordera, es otra historia.

Antes (en 1871) Rimbaud proclamaba a Baudelaire el primero de los videntes (“un auténtico Dios”, escribió) y exigía para toda empresa poética la luz artificial de la videncia, que luego habría de traducirse en escritura. El acto de ver y de escribir lo visto se convertía de esta manera en experiencia momentánea, frágil y artificial. Dice Rimbaud en la programática carta a Demy, llamada “del vidente” (13 de mayo de 1871):

[...] el poeta [...] alcanza lo desconocido y, aunque demente, acabe perdiendo en un instante la inteligencia de sus visiones, ¡no dejará de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innumbrables, poco importa: ya vendrán otros horribles trabajadores y empezarán desde el horizonte donde el otro se ha desplomado.³

La videncia trae entonces aparejada, indefectiblemente, la recaída, el paso a la oscuridad. En esto, en el juego entre luz y no luz, la percepción del vidente se aproxima a la del ciego que ve. En ambos escenarios se da un mismo desarreglo de la vista, que se sale de su norma para ver lo extraordinario. Tanto Borges como Rimbaud legitiman de hecho la Visión con mayúscula (es decir: el acceso a la percepción sublimada de espectáculos inauditos) al inscribirla dentro de una mitología y de un linaje. Mitología de escritores ciegos en Borges porque la ceguera es en él (escribe Derrida en las *Memorias de ciego* -1990, 88) una herida y también “el privilegio de un destino que hay que saber reconocer en la

¹ “On nous affirme que les sourds sont plus tristes que les aveugles. Cependant le sourd est un personnage de comédie et l'aveugle un personnage de tragédie.”

² Ver al respecto Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 965 - 995.

³ OC, p. 243 : “[...] Le poète [...] arrive à l'inconnu; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!”

noche, por la noche misma” (1990, 67). Para conocer ese linaje, basta remitirse a la conferencia sobre la ceguera de *Siete noches*, o a los poemas dedicados a Homero, a Milton, a Groussac.⁴ Mitología de escritores ciegos en Borges entonces, y consagración de escritores videntes en Rimbaud:

Los primeros románticos fueron videntes sin percatarse bien de ello [...] Lamartine es a veces vidente [...] Hugo, cabeza dura, tiene mucha visión en los últimos volúmenes [...] Musset es catorce veces detestable [...]: había visiones tras la gasa de las cortinas: él cerró los ojos. [...] Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un auténtico Dios. [...] —la nueva escuela, llamada parnasiana, tiene dos videntes: Albert Méral y Paul Verlaine, un verdadero poeta.— Ahí está. De modo que estoy trabajando en hacerme vidente, yo también.⁵

Resulta un poco sorprendente, tal vez, esta coincidencia en la busca de líneas hereditarias, de antecedentes de la visión. Ceguera y videncia, según Rimbaud y Borges, parecen las dos caras de una misma experiencia, donde los protocolos externos de la vista, las frases más simples que describen el hecho de ver, introducen la visión que trasciende la norma: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.”

Lo extraño, es que la visión extraordinaria no se presenta narrativamente, ni en Borges ni en Rimbaud, bajo las tópicas figuras del vidente o del ciego. Ambos escritores construyen, muy sutilmente, un mundo donde no predominan la ceguera o la videncia sino, por vía traslaticia, los imaginarios de la oscuridad, del crepúsculo, de la luz sobreabundante. Además, en este orden visual intervenido, los ojos presentan rasgos extraños: hay ojos minerales, de animal, cerrados, en estado de dislocación, síntomas todos que indican un aumento de la agudeza visual y que, al mismo tiempo, la vulneran, prefigurando de esta forma la desaparición ulterior de lo visto, como si el desarreglo originario de los ojos, esencial en la percepción de lo desconocido, llevara en sí el principio de su propio agotamiento.

Ver en la oscuridad

De hecho, muy a menudo, la visión se da en la oscuridad, como si fuera necesario descartar el resto de los cuerpos físicos: entre el ojo que ve y la visión que se le impone, no hay casi nada, si no es el intervalo de proyección, como en el cine. Así, el sótano de la casa de la calle Garay donde el Aleph se le aparece al narrador Borges está sumido en la más negra de las oscuridades: [Carlos Argentino], dice el narrador, “Cerró cautelosa-

⁴ “Un ciego” y los dos sonetos “On his blindness” a Milton; el “Poema de los dones” a Groussac.

⁵ OC, p. 247: “Les premiers romantiques ont été voyants sans trop bien s’en rendre compte [...] Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. —Hugo, trop cabochard, a bien du VU dans les derniers volumes [...] Musset est quatorze fois exécrable pour nous [...] Il y avait des visions derrière la gaze des rideaux: il a fermé les yeux. [...] Mais inspecter l’invisible et entendre l’inouï étant autre chose que reprendre l’esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. [...] la nouvelle école, dite parnassienne, a deux voyants, Albert Méral et Paul Verlaine, un vrai poète. Voilà. Ainsi je travaille à me rendre voyant.”

mente la trampa, la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total.” En la penumbra, también, la celda donde agoniza el maestro vidente de “La escritura del dios”: “dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (OC I, 596); “He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla” (OC I, 599). Ireneo Funes, por su parte, “sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela”, y también en su cuarto la “oscuridad [podía] parecer total.” (OC I, 603) A oscuras también, el espacio urbano donde emerge el Zahir: “Afuera, las previstas hileras de casas bajas [...] habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican.” Entre penumbra y luz, en fin, la percepción del Zahir: “los gnósticos hablaron de luz oscura, los alquimistas, de un sol negro.” (OC I, 590)

Este juego entre oscuridad y luz inesperada se da igualmente en las *Iluminaciones* de Rimbaud. Se da desde el título mismo, que sugiere una luz artificial arrojada sobre una realidad en penumbras. Suele ser muy sombrío el espacio donde surge la Visión luminosa:

Entorno las luces de la lámpara, me arrojé sobre la cama y, vuelto hacia el lado de la sombra, las veo, ¡mis hijas, mis reinas!

La placa del fogón negro, soles reales de playas: ¡ah! pozos de magia; sola visión de la aurora, esta vez.⁸

Estaba en un cuarto sin luz. Vinieron a decirme que ella estaba en mi casa: y yo la vi en mi cama, toda mía, sin luz.⁹

Es negro y doméstico el antiguo fogón que ampara la fantasía de “Nocturno Vulgar”; es —dice Rimbaud— “espesa y eterna” la “humareda de carbón” donde se alzan Erinias y espectros nuevos en aquella ciudad gótica que muchos rimbaldianos identifican con Londres. La oscuridad, entonces, es una tela virgen donde todo puede aparecer, la versión contraria y secreta de la hoja en blanco sobre la cual se está escribiendo.

A la oscuridad que rodea lo visto se añade, casi en un proceso de sobresignificación, el gesto común de cerrar los ojos. Hay más de un retrato¹⁰ del autor de *Elogio de la sombra* con los ojos cerrados, como buscando decir que la ceguera es una elección y no una fatalidad, como si se tratase de un objeto maleable y verbal sobre el cual es posible construir una genealogía, incluso un sistema. Sus personajes con frecuencia también cierran los ojos: cierra los ojos Asterión que no duerme: “A cualquier hora juego a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa” (OC I, 570); cierra los ojos el mago de “Las ruinas circulares” para ver al otro: “En general, sus días eran felices; al cerrar los

⁶ Ver al respecto los trabajos de Jean-Pierre Richard (1955 : 205), Margaret Davies (1971 : 31), André Guyaux (1985 : 194).

⁷ OC, 471: “Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles! mes reines!”

⁸ OC, 481: “La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves: ah! puits des magies; seule vue d'aurore, cette fois!”

⁹ OC, 301: “J'étais dans une chambre sans lumière. On vint me dire qu'elle était chez moi: et je la vis dans mon lit, toute à moi, sans lumière!”

ojos pensaba: «Ahora estaré con mi hijo.» (OC I, 320); hay ojos que se cierran para adivinar el tiempo por venir: así, por ejemplo, Emma Zunz: “Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado” (OC I, 565). Hay, finalmente, ojos cerrados que funcionan como preanuncio de la visión extraordinaria. “Cerré los ojos y aguardé (sin dormir) que relumbrara el día” (OC I, 536), dice Marco Flaminio Rufo antes de entrar en la ciudad de los Inmortales (“El Inmortal”); “Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.” (OC I, 623), confiesa Carlos Argentino Daneri; similares son las palabras del personaje Borges: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph” (OC I, 624).

Rimbaud acomete también el gesto, aunque le añade en “Alquimia del Verbo” constancia y movimiento: “Yo amaba el desierto, los vergeles quemados [...] Me arrastraba por las calles nauseabundas y, con los ojos cerrados, me ofrecía al sol, dios del fuego”. La ceguera momentánea y artificial que provocan los ojos cerrados es el preámbulo de una intensidad de luz que no remite ya al mundo externo, sino a un espacio intermedio y en ruptura con lo real. Las tinieblas trastornan la percepción de los objetos y —anota Olivier Bivort (1988 : 11-12)— “crean dobles más verdaderos, más auténticos” que se revelan en la Visión posterior, relatada por el texto. Los ojos cerrados son así una puerta de entrada a un mundo de fantasmas (en el sentido platónico del término) y, también, una forma privilegiada de mirar que poco tiene que ver con lo negro: “el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados”, dice Borges en “La ceguera”; “desde el mismo desierto, en la misma noche, siempre mis ojos cansados despiertan ante la estrella de plata”, escribe Rimbaud en “Mañana”¹¹, texto de *Una temporada en el infierno*. Con los ojos cerrados, la aparición luminosa de un espectáculo paralelo es completa, como en la experiencia infantil, cuando los ojos se cierran muy fuerte para ver puntos de luz.

Si la percepción de la oscuridad se identifica con los ojos cerrados, la del crepúsculo se equipara, en cambio, con los ojos entreabiertos, o entrecerrados, en ese gesto algo miope donde los límites se confunden y todo se vuelve borroso, móvil, en transición. La percepción inestable de la luz borra los límites hasta modificar el espacio externo y las coordenadas que lo ordenan. Lo primero que se pierde entonces es la línea del horizonte: en “Infancia IV” por ejemplo¹²:

Largamente miro el melancólico lavado de oro del poniente. Con gusto sería el niño abandonado en el muelle que partió hacia el alta mar, el pequeño sirviente que sigue la alameda cuya frente toca el cielo.

En este sentido, y como observa Luis Martínez Cuitiño (1988, 57) en “Los Borges del Fervor”, el crepúsculo es el momento donde la alteración de la luz parece provocar una ruptura del espacio que muestra el costado secreto de las cosas: “[...] es como un retor-

¹⁰ Ver por ejemplo las fotos del viaje de Borges a Palermo en 1984 en el Album Pléiade, o también la serie “The Blind Man, 1998”, de Gabriele Di Matteo.

¹¹ OC, 439, “Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent.”

cerse y un salirse de quicio de las cosas visibles”, escribe el mismo Borges en *Inquisiciones*. También en Rimbaud se intenta sorprender lo desconocido en la caída de la tarde, cuando la percepción se vuelve más difusa, cuando las cosas pasan a la clandestinidad: “¿Qué hechicera va a levantarse sobre el poniente blanco?” se pregunta el poeta en “Frases”. Pareciera que la indefinición de los límites y la trasgresión de la norma (ver en el desorden del crepúsculo, ver en la oscuridad) fuera la garantía de una visión más auténtica.

En el crepúsculo sin embargo también es posible la confusión más densa. De hecho, la ceguera que Borges (*OC III*, 276) describe remite al crepúsculo y no a la cerrazón de la noche: “en el crepúsculo, todo lo cercano se aleja [...] Al atardecer, las cosas más cercanas ya se alejan de nuestros ojos, así como el mundo visible se ha alejado de mis ojos”¹². La misma comparación se da al final de “El otro” (*OC III*, 16) en *El libro de arena*, cuando el viejo Borges vaticina al joven Borges:

Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.

Desde un punto de vista narrativo, lo interesante de estos procedimientos es la exaltación del ciego y la postulación indirecta de una ruptura con la percepción usual de la realidad: ¿si la ceguera es colores y crepúsculo, y la oscuridad imágenes alucinadas y extraordinarias, qué interés le queda a la visión normal del mundo? En la lógica de los textos, resulta casi imposible que los personajes miren como nosotros lo hacemos. Se impone por lo tanto el desarreglo absoluto de un sentido, el de la vista. Rimbaud —lo recordarán— con la audacia que da la juventud, exigía del vidente el desarreglo ordenado de todos los sentidos y esa ambición y ese hambre le valieron unos setenta años más tarde la sentencia borgeana, escrita con bastante mal humor, de “artista en busca de experiencias que no logró” (*OC IV*, 297). Y sin embargo Borges, como Rimbaud, urde también un desarreglo sistemático del sentido de la vista, y esto bajo distintas formas. Me ocuparé de dos que ya he trabajado: la dislocación de los ojos y la mineralización de los ojos.

Desarreglos de la vista: dislocaciones

La fantasía de la dislocación de la vista se da en Rimbaud de forma literal, con el desmembramiento real de ojos que encontramos, aislados o flotando, en las iluminaciones llamadas “Bárbaro” y “Flores”:

¡Oh dulzuras, oh mundo, oh música! Y allí las formas, los sudores, las cabelleras y los ojos, flotando.
[...] entre los cordones de seda, las gasas grises, los terciopelos verdes y los discos de cristal [...] veo la digital abrirse sobre un tapiz de filigranas de plata, ojos y cabelleras.¹³

¹² *OC*, 459, “Je vois longtemps la mélancolique lessive d’or du couchant.”

¹³ También el “mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego”. (“La ceguera”, 277).

En Borges, en cambio, la dislocación de la vista se produce de forma indirecta, por medio de objetos vagamente similares al ojo: el Zahir, el Aleph, el Disco de Odin. Es de notar por cierto que el narrador no los designa con la palabra *ojo*, como si estos objetos carentes de referencia en el mundo se limitaran a evocar el acto de ver sin desprenderse nunca de su inicial extrañeza. También en esta perspectiva es lícito preguntarse hasta dónde los ojos de las *Iluminaciones*, engarzados en hilos de plata, suspendidos en el aire, son todavía ojos, y no híbridos que andan por el espacio como aquel Ojo transeúnte y *voyeur* del que hablaba Georges Bataille en su *Histoire de l'Œil*. En los dos escenarios, además, los ojos se encuentran en el campo de visión del narrador, son *vistos* por él, es decir: le son físicamente ajenos. Ni siquiera se sabe bien qué es exactamente lo que esos ojos ven.

¿Por qué entonces hablar de sustituciones del ojo? La razón principal, tal vez, es que estas esferas son el centro de relatos que narran, literalmente, la historia de una visión. Visión obsesiva de una moneda en el Zahir; contemplación de un prisma mágico en el Aleph; búsqueda de un disco entrevisto un segundo y perdido luego en la nieve en “El disco”; descripción de flores árticas que, dice Rimbaud en “Bárbaro”, no existen; visión de flores únicas como “la rosa de agua”, de tapices cubiertos de “plata, de ojos, de cabelleras”. Para ver todo esto, que es extraordinario, se requieren nuevas formas de percepción representadas por estos objetos morfológicamente similares al ojo. Confiesa Rimbaud en la iluminación llamada “Guerra”: “De niño, algunos cielos afinaron mi óptica”. Los ojos desarticulados y sus avatares son así el signo de una vista más aguda y más ágil, ya que el espacio es percibido bajo todos los ángulos que las esferas suspendidas abrazan. Al permanecer dentro de la representación, los ojos átomos son además el símbolo de un narrador o de un sujeto poético que se asume en su rol de espectador casi externo a lo que está describiendo.

En Borges, algunos personajes ven entonces a través de esferas y en Rimbaud ven directamente, con más radicalidad tal vez, ojos o círculos que flotan en el espacio. La presencia externa del ojo o de sus simulacros, más allá de la originalidad de la figura estética, autentifica narrativamente el testimonio, le da verosimilitud. Lo visto no es un fantasma subjetivo, ya que es mediatizado por un objeto externo; lo visto existe al punto de producir los instrumentos necesarios a su propia percepción. Quizá sea éste el rol de los objetos que en las *Iluminaciones* ven (las flores que “Tras el Diluvio” miran; las pedrerías que en “Alba” miran) o, también, el sentido del Aleph que se refleja en el Aleph¹⁴, o el del Zahir que se encarna en cualquier objeto para acceder al estatuto de cosa visible.

El desarreglo de la vista supone así una cosificación del ojo, un refuerzo de su naturaleza material que se traduce paradójicamente en una opacidad progresiva que va satu-

¹⁴ “Fleurs”: “Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant” (OC, 499).

¹⁵ “Barbare”: “parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal [...] – je vois la digitale s’ouvrir sur un tapis de filigranes d’argent, d’yeux et de chevelures” (OC, 421).

rando los instrumentos necesarios a la visión. Esto me lleva al segundo desarreglo de la vista: a la conversión del ojo en algo parecido a un mineral.

Desarreglos de la vista: los ojos preciosos

El Disco de Odín relumbra como el Aleph, “[...] pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (OC I, 625), o como aquellos ojos de las *Iluminaciones* que llamean, brillan, que parecen joyas y no órganos oculares: así por ejemplo los ojos de Helena en “Fairy” o los del “gracioso hijo de Pan” en “Antiguo”: “sus ojos y su danza superiores aun a los destellos preciosos, a las influencias frías”, “tus ojos, bolas preciosas, se agitan”¹⁷.

Esta paulatina mineralización de los ojos los va aparentando con el azogue de un espejo: como en aquel cuadro de Magritte titulado “Falso espejo”, donde un ojo refleja el cielo, los ojos se convierten en pantalla sobre la que se desliza el mundo exterior:

Ojos atontados a la manera de la noche de estío, rojos y negros, tricolores, de acero picado con estrellas de oro [...]
Ah! los pulmones quemán, las sienas braman! La noche gira en mis ojos, con este sol!¹⁹
[...] vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo [...] (OC I, 625)

Los ojos son incluso a veces el reflejo de un reflejo: Bottom tiene “los ojos en los cristales y las platerías de las consolas”²⁰; el cielo y el mar componen en “Flores” un “dios de inmensos ojos azules”²¹.

El imaginario ocular del círculo y del espejo se proyecta asimismo sobre otras figuras. El espacio se llena de formas vagamente oculares, que tienen la densidad del mineral y la impenetrabilidad del espejo: en el Aleph aparece “[...] un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin [...]” (OC I, 625). En “Infancia V” el sujeto poético imagina por encima de su “salón subterráneo” el vuelo de “bolas de zafiros, de metal”²²; en “Nocturno Vulgar” giran sobre un espejo “pálidas figuras lunares, hojas, senos”²³; en “Flores”, los discos de cristal ennegrecen como bronce bajo el sol. La “post-data del 1^{er}o de marzo de 1943” enumera por su parte una serie de espejos de los cuales el Aleph no sería más que el reflejo; entre ellos, el espejo universal de Merlín, “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio [...]” (OC I, 627).

A pesar de esta multiplicación del artificio visual, o quizá debido a ella (si se piensa, con Max Milner (1997 : 87-96), que el exceso de detalles sobre el ojo-órgano tapa la proyección del ojo-mirada), a pesar de esta multiplicación del artificio visual, uno se queda finalmente del otro lado: el instrumento de visión es insondable y la visión especular es fragmentada. Vemos mal, “confusamente y como en un espejo”, para retomar la expresión

¹⁶ OC I, 626. “[...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]”

¹⁷ Y se agitan reemplaza en el autógrafo a *brillan [remuent / luisent]*, OC, 462.

paulina (Cor. XIII, 12). Esta dimensión mineral termina produciendo un vuelco en los signos porque el desarreglo de los ojos, que antes favorecía la visión, ahora la perjudica: si los ojos se vuelven opacos como los espejos de piedra exhumados en Tlön, es probable que la visión se esfume²⁴.

Parte de este silencioso proceso de negación de la vista son los ojos inútiles: en Rimbaud, por ejemplo, el héroe burlesco de “Nocturno Vulgar” aparece tapado por un mar de telas, “hundidos los ojos hasta la fuente de seda”²⁵; el “pobre hermano” de “Vagabundos”²⁶ se despierta de noche “con los ojos arrancados”. Inertes están los ojos del troglodita de “El Inmortal” que antes fue Homero; muertos, los ojos del bibliotecario del Clementinum en Praga, que usa anteojos negros, y que se ha vuelto ciego al no encontrar ni Dios ni visión en “El milagro secreto” (OC I, 511). El leñador de “El Disco”, cuyos “ojos ya no ven”, sigue no obstante buscando el círculo invisible en la blancura de la nieve. Inútiles, en fin, los ojos del narrador del “Zahir”, que reproducen grotescamente la moneda, que la perciben “como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro”²⁷. El dibujo que acompaña la primera publicación del cuento en *Los Anales de Buenos Aires* muestra de hecho al personaje principal, sentado sobre un banco, de traje y calvo, con los ojos conformados por tres círculos vacíos y superpuestos que miran fuera de campo la hipotética y circular moneda.

Todos estos simulacros y reflejos del ojo que el ojo del narrador mira provocan una especie de invalidación en la autorreflexividad: el ojo se anula en la contemplación de formas esféricas que le reiteran su propia forma, indefinidamente. Algunas representaciones de la vista producen de esta manera, con cierta extrañeza, la desaparición de los colores, de las formas, de las distancias.

Por otra parte, y con bastante frecuencia, hay esferas ubicuas que se interponen entre el ojo del narrador y el mundo, según la analogía morfológica que une el globo terrestre con el globo ocular y que Borges (1957, 67) anota en *El libro de los seres imaginarios*:

Quienes no desdeñan la conjetura de que la Tierra, nuestra madre, es un organismo [...] pueden examinar las piadosas páginas de[] Zend-Avesta. Ahí leerán, por ejemplo, que la figura esférica de la tierra es la del ojo humano, que es la parte más noble de nuestro

¹⁸ Rimbaud, “Parade”, OC, 461: “Des yeux hébétés à la façon de la nuit d’été, rouges et noirs, tricolores, d’acier piqué d’étoiles d’or [...]”

¹⁹ Rimbaud, “Mauvais sang”, OC, 419: “Ah! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil!”

²⁰ Rimbaud, “Bottom”, OC, 502: “les yeux aux cristaux et aux argents des consoles”.

²¹ Rimbaud, “Fleurs”, OC, 483: “un dieu aux énormes yeux bleus”.

²² OC, 459 : “A une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s’implantent, les brumes s’assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin! Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l’épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d’azur, des puits de feu.”

²³ OC, 484: “[...] dans un défaut en haut de la glace de droite tournaient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins”.

²⁴ Es de notar, por demás, que esta ambivalencia prepara narrativamente a la desaparición de la visión extraordinaria. En este sentido, el desarreglo de la vista es parte de la teoría de la videncia y es, sobre todo, funcional a la economía narrativa.

cuerpo.

Verlaine por su parte dibuja un ojo inmenso en lugar del sol, un ojo que flota sobre la cabeza de Rimbaud caminante, en un dibujo llamado “El sueño y la vida”²⁹. En Borges, por supuesto, las esferas que se alinean entre el ojo y el mundo se llaman Zahir, Aleph, Disco de Odin. Bajo forma de rueda, es decir, de círculo, se aparece al narrador la visión absoluta en “La Escritura del Dios”:

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. [...] (OC I, 598)³⁰

El acto de ver, entonces, puede producir la reducción del espacio externo a la forma del círculo. Pero ese círculo logra expresar el mundo de forma sintética, absoluta, inefable. Como “el mundo visible se da entero en cada representación”, arriesga el protagonista del Zahir, tal vez sea posible agotar su percepción con sólo una de sus imágenes. La desaparición gradual de las cosas se inscribe así, paradójicamente, en un proceso de reafirmación del universo.

Pero estas visiones por demasiado visibles agotan la vista al llevarla a su eficacia más extrema: se ve y no se ve, porque la simultaneidad postulada trasciende la experiencia visual y su traducción en palabras. De ahí frases como: “ocurrió lo que no puedo comunicar”; “la música sabía falta a nuestro deseo”; “empieza aquí, mi desesperación de escritor”, porque se ha llegado a un callejón donde se dice que la imagen más absoluta de lo visible se da fuera de toda realización material y se diluye en la figura perfecta del círculo. Y ese círculo donde el mundo se agota se pierde a su vez en el ojo que ve. Solo queda entonces, como escribe Rimbaud en una de las “Frasas”, “el mundo reducido a un solo bosque negro para nuestros ojos asombrados”.

Se trata, siempre, de ver en la oscuridad.

La vuelta de tuerca es, en este sentido, casi previsible: la visión empieza en la penumbra y termina en la penumbra, en un proceso donde la oscuridad y el desarreglo de los ojos son formas ambiguas que a un tiempo producen la visión y vulneran la visión. Se repite así una dualidad que está en el centro de la experiencia de la ceguera: por un lado, signo de distinción, halo que cubre al vidente ciego, al adivino, al mago; por el otro: la ceguera como símbolo estéril de la no-visión. Hay por cierto numerosos y desahuciados

²⁹ OC, 484: “[...] m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie.”

²⁸ OC, 476: “[...] Et, presque chaque nuit, aussitôt endormi, le pauvre frère se levait, la bouche pourrie, les yeux arrachés [...]”

²⁷ OC I, 594: “El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro.”

²⁸ *Los Anales de Buenos Aires*, II, n°17, juillet 1947, p. 35. Firmado Orus (por María Luisa Laguna Orus, luego Luisa Laguna Hermitte).

²⁹ “Le rêve et la vie” de Paul Verlaine, 1875. Catálogo Maggs Bros, 1937, reproducido por Claude Jeancolas en Rimbaud. *L'œuvre intégrale manuscrite. Vers Nouveaux. Illuminations. 1872-1875*, p.141.

poemas donde Borges se entrega a esa otra corriente: en “Un ciego”, por ejemplo, un poema con ecos lorquianos: “Pienso que si pudiera ver mi cara / sabría quién soy en esta tarde rara”³¹.

¿Y Rimbaud? Rimbaud no era ciego, pensarán. Podría sin embargo alegarse lo que ya notaron los poetas Yves Bonnefoy y Cintio Vitier: Rimbaud presenta en todas sus fotos — en las de la primera comunión, en el célebre daguerrotipo de Carnat, en las fotos borrosas de Abisinia — Rimbaud presenta en todas ellas los ojos vacíos del ciego, la mirada azul traslúcida que tanto impresionaba a sus contemporáneos, como ida. Aunque este, claramente, es un argumento de mala fe: Rimbaud no era ciego, decía ver en lo oscuro y admiraba al animal “que corre y ve en la noche”, como escribe en la “Comedia de la sed”. La visión nocturna, puede ser invadida, siempre, por la oscuridad total. Hablar de poética de la ceguera en alguien que se dice vidente sólo se justifica, entonces, en el doble movimiento que va en sus textos de la oscuridad a la luz y de nuevo a la oscuridad, y también (para volver a la metáfora inicial del sordo) en el espacio que une la experiencia sonora de la escritura con el silencio final del tiempo en África. En este sentido, el silencio de Rimbaud se equipara con la ceguera estéril que tanto desesperaba a Borges.

Para terminar, entonces, quisiera repetir esto: que las fantasías de ceguera y de videnicia no se reducen en nuestros autores a la constatación de un estado. Se dan estas temáticas, de manera indirecta, en el juego mucho más rico de la oscilación entre la luz y la oscuridad o del desarreglo sistemático de los ojos, circunstancias éstas que son siempre necesarias a la percepción estética, incluso en la simple y pura experiencia del vidente más normal.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges, 1993, *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, (1937).
- BIVORT, Olivier, 1988, “Notes sur le dérèglement d'un sens: la vue”, *Parade Sauvage*, 5, p. 11-19.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas (OC I à IV)*, 4 vol., ed. de C. V. Frías. Buenos Aires, Emécé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero, 1957, *Manual de zoología fantástica*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- BRUNEL, Pierre, 1983, “La poétique du récit mythique dans les *Illuminations* de Rimbaud”, *Versants*, 4, p. 99-118.
- , 2004, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti.

³⁰ También en “El Zahir”: OC I, 594.

³¹ “Un ciego”, *La rosa profunda*, 1975. [Cf. “De otro modo”, de F. García Lorca: “Entre los juncos y la baja tarde, / ¡qué raro que me llame Federico!]. También: “El ciego”, *El Oro de los Tigres*, 1972: “El espejo que miro / es una cosa gris. [...] / Ahora sólo perduran formas amarillas / Y sólo puedo ver para ver pesadillas”.

- DAVIES, Margaret, 1972, “Le thème de la voyance dans «Après le Déluge», «Métropolitain» et «Barbare»”, *Arthur Rimbaud 1. Images et témoins*, 323-326, p. 19-39.
- DERRIDA, Jacques, 1990, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- DE SOUZA, Eneida Maria, 1998, “La poétique de la cécité chez Borges”, *Variaciones Borges*, 6, p. 189-197.
- EGBY, Jacques-David, 1998, “«Le récit comme vision»: Balzac voyant dans “Facino Canes””, *L'Année balzacienne 1998*, Presses Universitaires de France, p. 261-283.
- EIGELDINGER, Marc, 1975, “La voyance avant Rimbaud”, dans *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Genève, Droz, p. 9-107.
- GUYAUX, André, 1985, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière.
- JEANCOLAS, Claude, 1996, *Rimbaud. L'œuvre intégrale manuscrite. Vers Nouveaux. Illuminations. 1872-1875*, Paris, Textuel.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, 1988-1989, “Los Borges del Fervor”, *Letras XIX-XX*, p. 51-68.
- MILNER, Max, 1997, “Portraits d'yeux”, *Iris. L'œil fertile*, Grenoble, p. 87-96.
- PLESSEN, Jacques, 1986, “Ut pictura poesis. *Voix et vue dans les Illuminations*”, *Parade Sauvage*, Actes du Colloque «Rimbaud ou “La liberté libre”», p. 85-96.
- RICHARD, Jean-Pierre, 2002, *Poésie et Profondeur*, Paris, éd. du Seuil, (1955).
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes (OC)*, ed. de Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, “La Pochothèque”, 1999.

Giovanni Papini, un escritor olvidado

Daniel Alejandro CAPANO

Universidad Católica Argentina

...Ma quando, al finire del giorno
ritrovo, stracco e freddo, la fossa della strada
nella mezzombra lilla del ritorno,
sono il povero triste a cui nessuno bada.¹
(*Giovanni Papini*, Opera prima. Ottava poesia)

Resumen: *La figura de Giovanni Papini, a cincuenta años de su muerte, ha sido injustamente olvidada. El artículo indaga las causas de este olvido y construye un retrato físico e intelectual del escritor a través de su obra, fundamentalmente de Un uomo finito. Se presentan también algunas particularidades léxicas y se comentan aspectos de su poética. Asimismo se encara el análisis, desde una perspectiva comparativa, de algunos cuentos de Il tragico quotidiano y de Il pilota cieco en relación con Las ruinas circulares, Funes el memorioso y El Otro de Jorge Luis Borges.*

Abstract: *The figure of Giovanni Papini, fifty years after his death, seems to be unfairly forgotten. This article inquires into the causes of this oversight and depicts a physical and intellectual portrait of the writer through his work, regarding mainly Un uomo finito. It also reveals some lexical particularities and comments on some aspects of his poetics. Furthermore, it contains an analysis, from a comparative point of view, of some short stories in Il tragico quotidiano and Il pilota cieco in contrast to Las ruinas circulares, Funes el memorioso and El Otro by Jorge Luis Borges.*

Key-words: *Giovanni Papini - Jorge Luis Borges - Literatura comparada - cuentos comparados*

La figura de Giovanni Papini ha sufrido desde su muerte, acaecida el 8 de julio de 1956, un contundente silencio que lo condenó al olvido por parte de teóricos de la literatura y críticos especializados. Pocos años después de su deceso, Jorge Luis Borges sentenciaba

¹ ... Pero, cuando al terminar la jornada / vuelvo a encontrar fatigado y aterido la fosa de la calle / en la semipenumbra lila del regreso / soy el triste pobre a quien nadie cuida.

con sentido premonitorio: “Sospecho que Papini ha sido inmerecidamente olvidado” (*apud* Quarracino, 1995: 6).

Tal actitud de indiferencia no deja de sorprender por el hecho de que Papini fue un pensador muy destacado durante la primera mitad del siglo XX y uno de los escritores más relevantes de su época: brillante periodista, agudo ideólogo, valioso referente cultural para los intelectuales de su tiempo y polígrafo calificado. Junto con el rigor en la investigación y en la especulación teórica, desarrolló en su obra de ficción una imaginación fecunda, la resonancia de una palabra sorpresiva y un estilo armonioso.

Umberto Eco, en un artículo aparecido en el diario *La Nación* (Eco, 1995:1), apunta que para muchos de su generación fue un volcán de ideas, un provocador, ya sea a través de los escritos publicados en la mítica revista de inspiración futurista *Lacerba* (1913-1915), que fundó con Ardengo Soffici, como cuando publicó la *Storia di Cristo* (1921), y más aún cuando antes de su conversión escribía *Un uomo finito* (1913).

Papini atravesó casi todas las gamas del pensamiento y de la escritura. Su camino intelectual parte de un racional positivismo y de una vaga concepción idealista y neorromántica para incursionar luego en el superhombre dannunziano, consolidarse en la afirmación del yo y anclar finalmente en el sosiego del catolicismo. En este último sentido, transitará del nihilismo al catolicismo, de los estudios de religión a la teosofía. Fue estudioso de la filosofía —*Il crepuscolo dei filosofi* (1906); *Pragmatismo* (1913)—, historiador de la literatura y del arte —piénsese, por citar algunos ejemplos, en su *Dante Vivo* (1933), en la *Grandezza di Carducci* (1933) y en la *Vita di Michelangiolo* (1949)—, crítico de fuste —*Stroncature* (1916) y *Testimonianze* (1918)—, poeta —*Cento pagine di poesia* (1915); *Opera prima* (1917) y *Giorni di festa* (1918)— y narrador de profusa fantasía —*Il tragico quotidiano* (1904) e *Il pilota cieco* (1906)—; en síntesis, un verdadero intelectual que abrazó el eclecticismo a lo largo de su vida.

Ahora bien, conviene dirigir la atención sobre las probables causas del injusto olvido comentado. La primera que surge, de acuerdo con lo ya expresado, apuntaría a su actitud cambiante, provocativa, jactanciosa, de inteligencia sofisticada, interesada por lo paradójico, inclinada a la polémica en sí y por sí, al deseo de asombrar y de afirmar su propia superioridad. Por ello, quizá, la crítica desdeña esa postura del escritor porque presenta la dificultad de precisar significados concretos y abarcadores en su producción y la exigencia de una visión prismática de la obra, si se quiere caleidoscópica, ecléctica, que no siempre el estudioso está dispuesto a adoptar. Además, el hecho de su inesperada conversión a la fe y ferviente militancia católica no fueron del todo asimiladas y sentidas como sinceras por ciertos sectores intelectuales. También, y esta causa gravitará de manera particular en el futuro, su adhesión al régimen de Mussolini. Entre 1919 y 1921, año en que publica la *Storia di Cristo*, Papini se convierte al catolicismo. Dedicó luego el primer volumen de la *Storia della letteratura italiana* “al Duce, amico della poesia e dei poeti”, e integra la Academia Italiana. En 1939 aparece *Italia Mia*, texto que posee una marcada retórica nacionalista y mussoliniana. Como se advertirá, tales hechos de fuerte compro-

miso político con el fascismo, resultarán difíciles de olvidar para las generaciones posteriores.

Pero, ¿quién fue Giovanni Papini? ¿cuál fue su perfil existencial? El mismo escritor nos presenta rasgos de su personalidad en uno de sus libros de mayor éxito, una especie de autobiografía intelectual, armada sobre hechos externos y procesos anímicos: *Un uomo finito*, publicado en 1913, cuando tenía algo más de 30 años. *Un uomo finito* más que una autobiografía es la biografía de una generación. De acuerdo con la opinión de Benedetto Croce, en el libro “si sentiva più accaloramento che calore, più impeto iniziale che costanza, più mobilità che movimento, più curiosità e diletantismo che interessamento e serietà” (*apud* Guglielmino, 1985:122).

Las ambiciones del protagonista se hallan siempre más allá de la verdadera dimensión humana, por eso *Un uomo finito* deja la impresión de frialdad.

En el texto no es fácil distinguir entre lo que resulta sincero y el artificio retórico. No obstante, el narrador expresa la desolada impotencia de su desazón espiritual, el derrumbamiento de la soberbia del hombre, la disolución de las ilusiones y la propia pena.

Penetremos, pues, en la controvertida personalidad del escritor a través de su propia voz:

Desde niño me he sentido tremendamente solo y distinto [...]. ¿Tal vez porque los míos eran pobres, o porque no nací como los demás? No lo sé. Sólo recuerdo que una joven tía mía me apodó “el Viejo”, a los seis o siete años y que toda la familia lo aceptó [...]. Prefería la soledad de los rincones más apartados de nuestra casa, pequeña, pobre y oscura (Papini, 1977:13).

Estas primeras impresiones vitales lo muestran como un niño huraño, pensativo, sumergido en su propio mundo, inclinado a lo fantasioso y con la postura del que mira el mundo a través del yo. Más adelante señala que lo salvó de esa soledad su obsesión por saber y el consuelo seguro de la lectura. Así, la realidad circundante no existía para él, sino sólo aquella que construía por medio de la imaginación gracias a los libros.

Próximo a su adolescencia se manifiesta lector voraz y pasa de la historia universal a la crítica de la religión y de ésta a la literatura comparada universal. Quería saberlo todo y enseñarlo todo. Dice: “Toda mi vida en lo sucesivo ha sido así: un eterno ímpetu hacia el todo, hacia el universo, para luego caer en la nada o tras el seto de un huerto” (Papini, 1977:34).

Sus innumerables lecturas pueden sintetizarse en libros clásicos y modernos, literarios, científicos, filosóficos, artísticos: *Las mil y una noches*, la poesía de Dante, Petrarca y Carducci, *Los novios* de Manzoni, del que dice que odiaba por la imposición escolar, textos de Schopenhauer, Berkeley y Bergson.

Las páginas más patéticas, más desoladoras de este libro, son las finales, cuando habla del fin del cuerpo (Cap. XLII):

No sólo el alma decae, también el cuerpo está agotado y se acaba. Demasiado tiempo fui cantando “¡Espíritu!”, “¡Espíritu!”, sin pensar en él [...]. Siento que el fin se acerca,

y que este amasijo de huesos largos recubierto con una pizca de carne anuncia su derrumbamiento, su regreso al barro, como barro que es.

En primer lugar los ojos. Me los he arruinado desde pequeño leyendo a la luz de la bujía, o a la claridad, más quieta y débil de un velón, que casi siempre, hacia media noche, se extinguía poco a poco, dejándome a oscuras y con el hedor horrible de la torcida humeante por alguna hebra aún rojiza. Los he sacrificado en las jornadas de invierno, en los crepúsculos perezosos —¡qué lástima dejar a medio leer, una página interesante y levantarse de la silla calentita para ir a buscar fósforos! —, en las salas sombrías de las bibliotecas antiguas —¡emperrado en leer mientras podía adivinar las letras, mientras podía escribir palpando el papel no lineado!— Y al amanecer, apenas las primeras claridades asomaban por el horizonte, cogía de nuevo el libro, dejado a la fuerza la noche anterior y leía y leía sin descanso (Papini, 1977:210-211).

Más adelante declara que no ve más que de cerca y con ayuda de lentes de vidrio gruesos, y comenta: “Temo que acabaré por convertirme en un ciego [...]. Carezco de amigos, salvo entre los muertos. Los libros constituyen mi única diversión. ¡Y no podría leer más! [...]. Ante mis ojos caerá sobre el magnífico mundo del sol y del color el telón negro y definitivo de la ceguera. Y todo habrá acabado”. (Papini, 1977: 211-212).

Papini sufrió una ceguera incipiente que, con el correr de los años, se fue agravando. El ojo izquierdo estaba casi perdido y con el otro veía muy poco. Cuando salía a pasear, decía que veía sombras y manchas que pasaban delante de él. Bien podemos recordar aquí el *Poema de las dones* de Borges:

Nadie rebaje a lágrimas o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche (Borges, 1974: 809).

En uno de los capítulos finales de *Un uomo finito* (XLVII) se pregunta ¿quién es? Y se responde:

Yo soy para decirlo en dos palabras, un poeta y un destructor, un fantasioso y un escéptico, un lírico y un cínico. Cómo puedan estar juntos estas dos almas mías y encontrarse a gusto sería prolijo describir. Pero verdaderamente éste es el fondo de mi espíritu [...]. Yo soy uno de esos hombres que aceptan el más ingrato deber y la parte más peligrosa” (Papini, 1977: 232-234).

Además de este retrato espiritual y psicológico que el mismo escritor nos muestra en su libro, por medio de relatos de testigos presenciales y de las numerosas fotografías y esculturas que existen sobre él, podemos reconstruir su apariencia física.

Papini decía de sí mismo: “Yo y Sócrates somos los hombres más feos del mundo”, y en efecto, si se compara físicamente a ambos pensadores no es difícil descubrir rasgos comunes. Sin embargo, los cánones estéticos, es sabido, varían de acuerdo con las épocas y con quienes los perciben. En este sentido, André Gide expresó una opinión con-

traría al conocer al escritor florentino. Confiesa: “más joven de lo que creía, con rostro expresivo y casi bello” (*apud* Franchini, 1959: 142).

Físicamente era alto, ancho de espaldas, de apariencia señorial y distinguida. Sus manos, de largos y finos dedos, tenían un aspecto muy delicado y suave. Caminaba con elegancia. Tenía abundante cabellera de color castaño oscuro que llevaba con frecuencia despeinada, lo cual le daba un aire de rebeldía. Su rostro era pálido. Poseía una voz clara, de timbre vibrante y acento marcadamente florentino. Su habla fluida se teñía a menudo de humor e ironía. (Cf. Franchini, 1959: 200).

Una de las cuestiones más relevantes de su personalidad fue, sin duda, su conversión al catolicismo. Tal conversión no fue creída totalmente por muchos personajes de su tiempo, que la juzgaron poco sincera y conveniente a sus fines literarios. En rigor, existe todo un recorrido espiritual en la obra de Papini. Ya en uno de sus primeros libros, *Il crepuscolo dei filosofi*, pone al descubierto el fracaso de la filosofía para resolver el problema del ser, que sólo puede encararse a la luz de la fe cristiana y católica. En este libro el escritor-filósofo defiende abiertamente el cristianismo contra las tentativas demoledoras de Nietzsche, autor del *Anticristo*. Papini argumenta: “Cristo vino al mundo no sólo para dar la paz del alma y anunciar el Reino de los Cielos, sino también como un portador de salud y fuerza” (*apud* Franchini, 1959: 163).

Sin duda fue un creyente sincero, no servil, sino libre. En la religión católica veía la suprema exigencia del espíritu humano, la grandeza moral.

En la vida de ciertos conversos famosos hubo un hecho determinante que los llevó a cambiar su rumbo espiritual, en la del escritor no existió ninguna circunstancia particular. Se dice que Manzoni, estando en París, el 2 de abril de 1810, se había separado de su mujer por causa de la multitud. Desesperado, sin poder encontrarla, entró en la Iglesia de San Roque, se arrodilló y exclamó: “Dios, si existes, revélate”. Y tuvo la revelación. El abate Zanella señala, atendiendo a este milagro, que “Manzoni se levantó creyente”.

Algo similar le sucedió a Paul Claudel en la Nochebuena de 1886, al entrar en Notre Dame. Allí escuchó una voz que lo hizo arrodillarse y rezar.

Tras sufrir la prisión y el deshonor, Verlaine se convirtió y este cambio espiritual lo expresó en su famoso poemario *Sagesse*.

Tales manifestaciones fueron ajenas al espíritu de Papini. En él se produce un lento y progresivo proceso espiritual desde la juventud hasta su madurez.

Pero, ¿qué año se puede señalar como el del comienzo de la evolución del estado de incredulidad al de fe?

Algunos estudiosos de su obra dicen que a partir de 1919,² la mayoría señala el año 1921, cuando publicó la *Storia di Cristo*; otros anticipan la fecha a 1907, año de su primera comunión con motivo de su casamiento, a los veintiséis años. Pensamos que la conversión del escritor debe verse a lo largo de casi toda su vida y que como todo creyente atravesó períodos de duda y otros de reafirmación de la fe.

Cuando publica la *Storia di Cristo*, expresa en uno de sus párrafos: “El autor de este libro

escribió otro, años atrás, —refiriéndose a *Un uomo finito*— en que contaba la vida melancólica de un hombre que quiso en un momento dado hacerse Dios. Ahora, en la madurez de los años y de la conciencia, ha tentado escribir la vida de un Dios que se hizo hombre” (*apud* Quarracino, 1995: 6).

La *Storia di Cristo*, a la que siguieron otros textos de carácter religioso, fue traducida a treinta y cuatro idiomas y marcó el apogeo de su fama. El escritor tenía entonces alrededor de cuarenta años.

Su pensamiento religioso estaba especialmente orientado hacia Dios y sentía devoción por cuatro santos: san Pablo, de quien admiraba su capacidad poética y su sublime teología; san Juan Evangelista, que estuvo más próximo que otros al corazón de Jesús; san Agustín y san Francisco.

Como Georges Bernanos, afirmaba que “el deseo de la oración es ya una oración, y Dios no pide más” (*apud* Franchini, 1959: 167).

Conozcamos ahora otro aspecto de su múltiple producción, quizá uno de los más interesantes de este “polígrafo inclasificable”, como fue denominado por los críticos por su múltiple y variada actividad: su labor como escritor.

Papini acostumbraba escribir por la mañana, mientras que dedicaba las tardes a la lectura y a recibir a sus colegas. Ello se debió en parte a su problema ocular; la luz eléctrica dañaba su vista.

El escritor tenía conciencia de que el estilo debía acompañar el argumento de cada libro; esto es que no podía adoptar un estilo uniforme para todos los temas que trataba.

El trabajo de corrección lo realizaba sobre hojas mecanografiadas y, según el caso, añadía, quitaba o sustituía palabras y frases. Lo que más lo molestaba eran las repeticiones, las rimas no deseadas y las consonancias y disonancias. Pero una vez que daba la versión definitiva, rara vez retocaba sus páginas.

De acuerdo con lo señalado por los estudiosos de su obra, la plasticidad de su expresión estaba siempre unida al entusiasmo de su espíritu. Su prosa es viril y se ciñe, incluso en los momentos de abandono lírico, al tema que trata. Espiritualmente se siente próximo a Carducci. La adjetivación acompaña la realidad inmediata de las cosas: “azul cristiano”; “verde infantil”; “sol de vidrio”; “luna de latón”, “cielo color de suero”, entre otras, y respecto de los ojos: “ojos color de uva madura”, “ojos de medusa muerta”, “ojos color de ron”. Sin duda en muchas de estas construcciones quedan resabios de su etapa futurista.

Cada palabra es para el escritor un instante de vida, una experiencia sufrida, y en consecuencia tiene que reproducir esa realidad. Desde el punto de vista léxico, renueva un gran número de voces mediante el empleo de prefijos y sufijos; entre los más usados en sus escritos se encuentra el sufijo “—oso” (limonoso, ronoso —que huele a ron, en sentido

² En este año, su amigo, el escritor Domenico Giuliotti, que se había convertido a la fe cristiana, le escribe una carta en la que le habla de su nueva condición espiritual y lo insta a seguir su ejemplo.

negativo—, torturoso, entre otros.) (Cf. Franchini, 1959: 49-59).

Por otra parte tenía una concepción romántica de la inspiración, pensaba como Musset (*les plus désespérés son les chants les plus beaux*) que los más bellos cantos de los poetas y los pensamientos más profundos de los escritores están inspirados por el dolor y dictados por el sufrimiento.

Para ilustrar su poética tomemos tres cuentos de dos de sus primeros libros: *Lo trágico cotidiano* y *El piloto ciego*. En el prólogo a la segunda edición de *Lo trágico cotidiano*, Papini nos informa:

Este volumen ha sido escrito —a excepción de los últimos cuatro capítulos— entre 1904 y 1906, es decir, en los tiempos más felices y agitados de *Leonardo*, cuando estaba ansiosamente interrogando a mí mismo, a los problemas del pensamiento y a los misterios de las cosas [...]. Lo quiero más que a otros libros míos porque veo en él reflejados las aventuras, los temores y las esperanzas de aquella alma mía, tan alejada ya en el recuerdo, si no en el tiempo (Papini, 1985: 12).

De este volumen, seleccionamos los cuentos “La última visita del caballero enfermo” y “Ya no quiero ser lo que soy”. El primer relato se abre con la voz de un narrador integrado a la diégesis como personaje en tercera persona, quien introduce una incógnita: “Nadie supo nunca el verdadero nombre de aquel que todos llamaban el Caballero Enfermo” (Papini, 1985: 56). Este Caballero enfermo hablaba de cosas atroces, era un sembrador de miedo. “Sus ojos no reflejaban las cosas presentes, sino las desconocidas y lejanas, aquellas que quienes estaban próximo a él no veían” (Papini, 1985: 57). Como otros personajes de la literatura, el Licenciado Vidriera, por ejemplo, se encontraba enfermo de un mal extraño, desconocido. Vagaba siempre, no reposaba jamás. Nadie conocía a su familia. Así como un día había aparecido en la ciudad, al cabo de unos años desapareció de improviso. En la víspera de su alejamiento, visita al narrador y le confiesa que no es un hombre real, que es simplemente la figura de un sueño. Le explica: “Yo soy del mismo tejido con que están hechos vuestros sueños. Existo porque hay uno que me sueña, hay uno que duerme y sueña, y me ve actuar y vivir y mover, y en este momento sueña que yo cuento todo esto. Cuando este uno empezó a soñarme empecé a existir.” (Papini, 1985: 58). Y en clara alusión a Calderón, aclara: “Hay poetas que han dicho que la vida de los hombres es la vida de los sueños, y hay filósofos que han sugerido que toda la realidad es una alucinación. A mí en cambio me persigue otra idea *¿Quién me sueña? ¿Quién es ese uno, ese ser ignoto que yo no conozco y del que soy propiedad?*” (Papini, 1985: 59).

Piensa que ese ser que lo sueña es grande y poderoso, que habita una dimensión diferente de la aparente realidad y que para él los años de los hombres resultan minutos. Se pregunta quién podrá cambiar su apariencia, su ser un mero simulacro de la realidad. Como el Asterión borgesiano espera ser liberado de su laberinto onírico cuando un estímulo (una campana, un gallo, una voz) despierte a su soñador y lo vuelva a la vigilia. Pero, también piensa que quizá forme parte de un sueño inacabable, de un eterno durmiente,

de un continuo soñador.

El cuento de factura “fantástico-metafísica” se nutre de las ideas sobre realidad, percepción y sueño, analizadas por Schopenhauer y Berkeley . Para el primero la esencia de la vida es onírica; el segundo considera que toda la historia universal es un largo sueño de Dios que la crea y percibe infinitamente.

El otro cuento, “Ya no quiero ser lo que soy” posee un paratexto epigráfico en español de Santa Teresa: *Y tan alta vida espero, / que muero porque no muero*, que funciona como umbral que permite al lector penetrar en el drama del personaje: un hombre que tiene la conciencia de ser un “doctor en terribilidad”, esto es un ser cuya esencia es el haber probado, pensado, imaginado, soñado, todo lo que hay, que habrá y que podrá haber de más pavoroso, atormentado, estremecedor y monstruoso en el mundo, por lo tanto desea ferientemente modificar su condición, quiere ser otro. El suplicio mayor para él es el tener conciencia de lo absurdo de este cambio. Se da cuenta de que nunca podrá dejar de ser él mismo. Con desesperación quiere ser otro, totalmente alejado de su ser actual, alguien que no tenga la más mínima semejanza con él. Para lograr su propósito lleva a cabo distintas acciones triviales, como variar de ropa, viajar, habitar otras ciudades, sin éxito. A los veinticuatro años se siente hastiado, profundamente disgustado con su vida y anhela liberarse de su cuerpo y de su alma. Se pregunta qué hombre o diablo podrá ayudarlo a lograr su objetivo. Piensa entonces, por sugerencia de un viejo demonio, en el suicidio. Pero desconfía de este consejo porque dice, no sin ironía, que el diablo está de acuerdo con los sepultureros y marmolistas, pues lo ha visto varias veces deambular por los cementerios, y además se pregunta de qué le serviría morir si lo que el quiere es vivir en el cuerpo y en el alma de otro. Recuerda con humor a “aquel pobre diablo de Werther que se mató por no haber encontrado una segunda muñeca rubia” (Papini, 1985: 71). Se plantea filosóficamente que no tiene ningún deseo de no ser, sino de ser de otra manera, aunque conoce la imposibilidad del propósito.

Así, el escritor lleva su narración a una situación límite, construyendo una paradoja absurda. La cuestión no se resuelve en forma absoluta, pero se desliza la idea de la muerte liberadora a través de la presencia de un ser extraño, de cara roja con un casco de piel de lobo y ojos astutísimos. El misterioso personaje le ofrece la posibilidad de abandonar su alma, “si no lo aterroriza la oscuridad que reina fuera de ella” (Papini, 1985: 72). Es decir, que lo enfrenta con la muerte. Al retirarse, el diablo, ya que de él se trata, deja en la habitación un vago olor a incienso.

“Dos imágenes en un estanque”, pertenece a *El piloto ciego*. La narración, que motivó no hace mucho tiempo un controvertido dictamen en un concurso literario, es uno de los relatos más conocidos de Giovanni Papini. El texto desarrolla el tema tradicional del *Doppelgänger*, del doble.³

Narrado en primera persona por un narrador autodiegético, se cuenta la historia de un hombre que ya adulto vuelve al lugar donde vivió en su juventud. En el jardín de su casa hay un estanque en el que al inclinarse ve reflejada en el agua, junto con su propio ros-

tro, una imagen idéntica a la suya cuando era joven, siete años antes de ese momento, una imagen que ha sido atrapada por el tiempo. Tal imagen le exige que lo lleve consigo cuando retorne a la ciudad. Pretende que ambas almas, la antigua y la nueva, se unan en un solo ser. En sucesivos encuentros en el estanque, el yo maduro ve con desagrado a su yo joven. Entre uno y otro se ha producido un cambio profundo. El tiempo ha congelado a uno mientras ha modificado al otro. Ese sentimiento de rechazo comienza a transformarse en odio, a perfilarse como siniestro, a verse como una “otredad” amenazante. Poco antes de abandonar el lugar, ambos “yoes” se encuentran en el jardín, sus rostros se reflejan en el estanque, pero el yo adulto intenta ahogar a su yo pasado y destruirlo para siempre.

El cuento finaliza con la reflexión paradójica del protagonista, quien piensa que es “el único hombre que se ha matado a sí mismo y sigue viviendo” (Papini, 1985: 88).

Sin duda, la referencia de los tres cuentos comentados evocó en el lector la omnipresencia de nuestro Jorge Luis Borges. El escritor argentino admiraba a Papini. En uno de sus “Prólogos”, en el dedicado al autor italiano, comenta que tendría diez años cuando leyó *Lo trágico cotidiano* y *El piloto ciego* en una mala traducción española, y que otras lecturas lo borraron [...]. El olvido —dice— bien puede ser una forma profunda de la memoria. Agrega que hacia 1969, compuso en Cambridge una historia fantástica: “El Otro” (*El libro de arena*). Atónito y agradecido, comprobó luego que esa historia repetía el argumento de “Dos imágenes de un estanque” (Cf. Borges, 1996: 472-473).

Borges lo explica muy bien. Cuando se es lector ávido, tal el caso de los dos escritores, se llega a un punto en el que no se sabe qué es lo propio y qué es lo ajeno, claro que eso “ajeno” siempre pasa por la criba de lo auténticamente personal, de un estilo irrepetible, aunque la materia literaria con la que se elaboró un texto pueda evocar en el inconsciente del lector otras voces que se creían olvidadas.

La lectura de “La última visita del caballero enfermo” de Papini nos lleva directamente al cuento borgesiano “Las ruinas circulares” (*Ficciones*), en el que alguien, en forma especular, sueña que otro lo está soñando. Pero, también es cierto que otros escritores han tomado la misma temática. Un ejemplo flagrante de ello es el mismo paratexto epigráfico de Lewis Carroll que Borges coloca al comienzo del cuento: “*And if he left off dreaming about you...*”.

Si bien la estructura profunda de la narración es muy similar en ambos textos: la historia de alguien que es soñado por otro, el tratamiento que se da a cada relato es distinto. El mago de Borges sólo advierte que es soñado cuando, al final del cuento, en forma sorpresiva se da cuenta de que los jirones de fuego no lo queman, que no muerden sus carnes, que lo acarician y lo inundan sin calor y sin combustión. En cambio en Papini, lo sorpresivo se suprime, pues el caballero enfermo conoce desde el comienzo que no es otra cosa que una apariencia, un sueño fantasmático de otro.

³ Para este tema véase nuestro “Buzzati dos en uno”, en *Letras* N° 25-26, septiembre 1991 - diciembre 1992: 51-56.

Con “Las ruinas circulares” Borges se propuso crear una cosmogonía metafísica, mientras que el relato del autor italiano traza la historia dramática de un personaje que teme dejar de ser, aunque su condición sea etérea, aunque sea una mera apariencia de la realidad, situación que el escritor trasvasa a un plano fantástico-metafísico y gnoseológico, ya que el caballero quiere conocer quién lo sueña..

El segundo cuento de Papini, “Yo no quiero ser lo que soy” puede ser relacionado en algunos aspectos con “Funes el memorioso” (*Ficciones*). Se trata en ambas narraciones de personajes que poseen una condición sobrenatural, numinosa respecto del resto de los mortales, y que denominamos “personajes de condición absoluta o suprema”, si bien esa condición paranormal se vuelve siempre en su contra y es la que desate el drama de los protagonistas. En el cuento de Borges, Funes está condenado a recordar todo con una fidelidad asombrosa, a no poder olvidar; en el de Papini, a conocer todos los horrores del mundo, los producidos y los por venir. Se trata de dos personajes agónicos que con distinta intensidad luchan por superar su condición. Son individuos que transitan situaciones límites. La única salida para ellos parece ser la muerte, el dejar de ser. Además, los dos son muy jóvenes. Irineo Funes muere a los veintiún años —el narrador dice que había nacido en 1868 y había muerto de congestión pulmonar en 1889—; el innominado personaje de Papini tiene veinticuatro años.

Dentro de la lógica narrativa se puede pensar que quizá ello se deba a la imposibilidad material de seguir almacenando recuerdos, en el caso de Funes, y a la intensidad de la desesperación que enajena la existencia, en el de Papini.

Por otra parte, ambos personajes son seres condenados, que padecen sus propias suertes: Funes no puede pensar ideas generales, platónicas, porque “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer y en su mente sólo había detalles, casi inmediatos. Era un solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme [...]. El menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento” (Borges, 1974: 490); por su parte, el personaje de Papini no logra escapar de un destino ineluctable.

Sin embargo, en el tejido narrativo de los dos relatos se advierten diferencias. En Borges, el momento del prodigio se centra en la caída de Funes del caballo. El accidente hace que “el Zarathustra cimarrón y vernáculo”, como lo llama el narrador, adquiriera una memoria prodigiosa que le permite aprender latín con una facilidad ajena a la capacidad humana y recordar detalles fútiles como las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos, mientras que en Papini el instante del cambio queda oculto bajo una elipsis y el lector ignora cuándo y cómo se produjo. En cuanto al *constructo* de la narración, ambos cuentos están narrados en primera persona, con la diferencia que en el escritor argentino el relato de los acontecimientos vividos por Funes está mediatizado a través de la voz de un narrador que cuenta su historia, en tanto que en Papini se trata de una primera persona absoluta, de un “yo” biográfico que cuenta su propia historia, de un narrador autodiegético, de acuerdo con la terminología de Gérard

Genette.

Veamos ahora “Dos imágenes en un estanque”. El tópico del *Doppelgänger* reconoce en la historia de la literatura un dilatado campo que se inicia en los albores de la escritura de ficción y puede rastrearse hasta la actualidad. “Dos imágenes en un estanque” se une, como el mismo autor de “El Aleph” lo ha señalado, con su cuento “El Otro”, que desarrolla junto con el tema del doble, el del sueño. Es cierto que el tratamiento que Borges da a este tópico, la escisión entre un Borges anciano y un Borges joven, al igual que la imagen heraclitiana del agua, del tiempo que fluye, por medio de la visión de dos ríos, el Charles en EE.UU. y el Ródano en Ginebra, lo aproximan a Papini. Aunque en esta última situación, en el relato del escritor italiano, el hecho de que el agua se encuentre contenida en un estanque y que el personaje al inclinarse sobre él vea reflejado su rostro siete años más joven, cuando hacía su noviciado científico, agrega un *plus* semántico al discurrir del tiempo, pues trae reminiscencias del mito de Narciso.

Por otra parte, en “El Otro” ambos personajes están en espacios distintos: “Usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge” (Borges,1994:11), dice Borges anciano, a lo que Borges joven replica. “No [...]. Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris” (Borges, 1994:12).

La maestría del escritor argentino ubica a los dobles en planos geográficos y en tiempos existenciales diferentes (Cambridge / Ginebra; Borges anciano / Borges joven), que se yuxtaponen en la presencia de los dos Borges.

Tras repasar ciertos datos familiares —Borges anciano le informa que su madre está sana y buena en su casa de Charcas y Maipú— y profetizarle que escribirá muchos libros de índole fantástica y poesía que le darán un agrado no compartido, se plantea un enigma relacionado con un número de un billete de banco y una moneda, elemento frecuente en la poética borgesiana. Finalmente el narrador concluye en que “el encuentro fue real, pero el otro conversó [con él] en un sueño [...], [“prospectivamente”], en cambio él conversó con el otro en la vigilia” (Borges, 1994:16). Pero, de algún modo volvemos aquí a la cuestión circular, laberíntica e intrincada, por cierto, del sonador que es soñado, con una variante cuya clave no resulta fácil de decodificar. El soñador, Borges joven, sueña que encontró a Borges anciano, pero a su vez el Borges anciano de la actualidad soñó en el pasado, cuando era joven, que se encontraba con su doble ya envejecido. El escritor presenta así un tema recurrente en su narrativa al jugar con el tiempo, con el sueño y con los puntos de vista del soñador y del soñado.

La originalidad del relato se halla, entre otros elementos de interés, en que Borges destruye la unidad cronotópica, característica de la narración, al crear dos espacios y dos tiempos que se fusionan en un tiempo circular, ucrónico, y en una dimensión espacial, que a pesar de presentarse como referencial, resulta en el “mundo posible” imaginado por el escritor, irreal, utópica.

Borges ha reconocido respecto de este cuento, a través de las líneas comentadas del

prólogo dedicado a Papini, la deuda contraída con la tradición literaria anterior y con el escritor italiano. Pero, como señalara Giovanni Papini en *Un uomo finito*: “El pensamiento no se detiene. El final de la última página no es sino el exordio de una nueva página, y cada cumbre alcanzada es un trampolín para otros vuelos” (Papini, 1977: 69).

Hemos llegado así, al final de nuestro recorrido por la vida y la obra de Giovanni Papini y su relación con Borges. Somos conscientes de que en este pequeño homenaje con que hemos querido recordarlo, poco fue lo que se dijo y mucho lo que quedó en silencio, pero Papini es un escritor inmenso, un “polígrafo”, cuya obra resulta imposible de apresar de modo medianamente abarcador en pocas páginas.

Una vez más, a pesar del olvido al que se lo ha condenado, queremos rescatar la idea de Umberto Eco, expresada en el artículo citado al comienzo, sobre la vigencia del escritor. La *Storia di Cristo* finaliza con una súplica a Nuestro Señor, que a pesar de haber sido escrita en la década del 20, posee rigurosa actualidad:

Todavía estás, cada día, entre nosotros. Y estarás con nosotros por siempre. Vives con nosotros, junto con nosotros, sobre la tierra que es tuya y nuestra, sobre esta tierra que te acogió, niño entre los niños y, acusado entre los ladrones vives [...] invisible, acaso, para aquellos que te buscan, puede que bajo la figura de un pobre que compra personalmente su pan y nadie repara en él.

Las drogas alucinadoras y afrodisíacas, la voluptuosidades que destronan y no salvan, el alcohol, el juego, las armas, terminan diariamente con millones [...], la ostentación de los ricos ha esculpido en todos los cerebros la idea de que en la tierra, libre finalmente del fantasma del cielo, nada pesa, nada vale sin el oro y lo que se pueda comprar y usar, hasta abusar, con el oro [...]. Te suplicamos que vuelvas una vez más entre los hombres que te mataron, entre los hombres que siguen matándote, para devolvernos a nosotros, asesinos en las tinieblas, la luz de la verdadera vida (*apud* Quarracino, 1995: 6).

Sic transit gloria mundi para un hombre de voluntad férrea, honda vocación humanística y fina imaginación, que quiso dar testimonio de su época, llamado Giovanni Papini, maestro de una generación acuciada por tenebrosos problemas históricos y por angustiantes traumas existenciales.

Bibliografía de referencia y consulta

ASOR ROSA, Alberto, 1992, *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*. Torino, Einaudi.

- BORGES, Jorge, 1974-1996, *Obras Completas*. (T. I, 1974; T. III, 1994; T. IV, 1996) Buenos Aires, Emecé.
- FRANCHINI, Victorio, 1959, *Papini íntimo*, (tr. Josefina Martínez Alinari), Buenos Aires, Nova.
- ECO, Umberto, 1995, “La facilidad visionaria de Papini”, (tr. Antonio Alibertí), *La Nación*, 13 de agosto, Sección 7, 1.
- GUGLIEMINO, Salvatore, 1985, *Guida al Novecento*, Milano, Principato.
- MANACORDA, Giuliano, 1978, *Novecento*, Bologna, Roma, Milano, Calderini.
- PAPINI, Giovanni, 1921, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi.
- _____ 1976, *Retratos*, (tr. José M. Velloso), Barcelona, BUC.
- _____ 1977, *Un hombre acabado*, (tr. Vicente Santiago), Barcelona, Vergara.
- _____ 1985, *Lo trágico cotidiano, El piloto ciego, Palabras y sangre*, (tr. José M. Velloso) Buenos Aires, Hyspamérica, Biblioteca Personal Jorge L. Borges.
- QUARRACINO, Antonio, 1995, “Papini en el recuerdo”. *La Nación*, 24 de diciembre, Sección 6, 6.

Recreación del laberinto Kafkiano en *El Proceso*, de Orson Welles

Adriana C. CID
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador

Resumen: *A pesar de que rara vez se halla en Kafka una remisión explícita al laberinto, su universo ficcional parece evocar de modo ineludible este motivo.*

También el mundo icónico de Welles asume formas laberínticas cuando se propone recrear al escritor checo, aunque cada artista conserva sus peculiaridades y coloca sus acentos.

El laberinto que ambos artistas plasman en sus obras es complejo y radicalmente distinto del antiguo clásico. Se trata en realidad de un incommensurable laberinto de redes infinitas, más cercano al panóptico que al espacio iniciático.

*Para contextualizar esta modalidad laberíntica, el presente artículo traza en primer lugar un breve panorama de la historia de este motivo desde sus orígenes hasta el siglo XX. Luego se detiene en la particular configuración del laberinto que lleva a cabo Welles en *The Trial* apelando a los recursos propios del discurso cinematográfico.*

Palabras claves: *Literatura Comparada - Cine y Literatura - laberinto - Kafka - Welles*

Summary: *A Recreation of the Kafkaian labyrinth in *The Trial*, by Orson Welles*

Although very rarely does one come upon an explicit remission to the labyrinth in Kafka's work, it is unavoidable to evoke this motif in his fictional universe.

Similarly, the iconic world of Welles' shares those labyrinthine forms when he intends to recreate the Czech writer's work, although each artist obviously retains his own peculiarities and lays emphasis upon his own focus.

The labyrinth traced by both artists in their work is both complex and radically different from that of the classic antiquity. Theirs is, indeed, an immeasurable labyrinth of infinite webs, closer to a panoptic view rather than to the initial journey of the hero.

*In order to contextualize this labyrinthine mode, the present article will begin with a brief panorama of the history of this motif, from its origins up to the 20th century. Then the focus will shift to the particular configuration of the labyrinth carried out by Welles in *The Trial*, appealing to the resources pertaining to the language of the film industry.*

Key Words: *Comparative Literature - Film and Literature - Labyrinth - Kafka - Welles*

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.*

Jorge Luis BORGES
Fervor de Buenos Aires

Dos modulaciones para un laberinto: Kafka y Welles

A diferencia de la obra de Borges, en la que el relato mítico del laberinto aparece de modo recurrente, reelaborado tanto en cuentos como en poesías, en el corpus kafkiano rara vez se halla una remisión explícita a dicho motivo. Y sin embargo el universo ficcional del escritor checo parece evocar de modo ineludible el laberinto, al menos en la modalidad en que este mitologema ha sido revisitado por el siglo XX.

También el mundo icónico de Welles asume formas laberínticas cuando se propone recrear a Kafka, aunque cada artista conserva sus peculiaridades y coloca sus acentos. Mientras una característica esencial del laberinto kafkiano la constituyen los diferentes niveles de significación, que abarcan desde lo sociológico hasta lo metafísico y aun lo teológico, el laberinto de Orson Welles adopta una forma más secularizada y unívoca. En su personal relectura de la novela de Kafka, el cineasta establece el anclaje de las potenciales interpretaciones que ofrece el hipotexto, al subrayar con énfasis el peso del aparato burocrático-legal.

Y sin embargo por sobre las diferencias, prevalecen los puntos de encuentro entre ambos artistas, y acaso el más significativo resida en las peculiaridades del laberinto que cada uno a su manera, plasma en sus respectivas obras. Se trata de un laberinto complejo y radicalmente distinto del antiguo clásico: moderno, en el caso del novelista, postmoderno, en el del cineasta, y en este sentido, más cercano al panóptico que al espacio iniciático.

Kafka y Welles delinean un laberinto heredero del Barroco, que corresponde al hom-

bre atormentado, sin guía. Advierte Paolo Santarcangeli: “desde el Barroco en adelante, podemos [...] no sólo errar, sino también equivocarnos, viéndonos a veces forzados a hacer de nuevo el camino para salir de un callejón sin salida, a desandararlo hasta la entrada o a deambular sin interrupción por la maraña de pasillos” (Santarcangeli: 2002, 336).

Extraviado entonces, en un inconmensurable laberinto de redes infinitas, el marginal anti-héroe Josef K. sucumbe, sin haber alcanzado su meta, tanto en el relato literario como en el filmico.

Historia de una metáfora absoluta

El laberinto ha ejercido tal fascinación en la historia de Occidente que no ha existido época que no haya brindado su particular versión. También en las culturas de Oriente es un símbolo poderoso. Asume significados diversos en variadas tradiciones y aparece en muchas de ellas como *imago mundi* o imagen de la vida del hombre, tanto de su búsqueda como de su interioridad. Estudios arqueológicos y antropológicos recientes testimonian asimismo su presencia en las culturas originarias de América.

Podría encuadrárselo entonces, siguiendo la línea de interpretación junguiana, como propone Erich Neumann, dentro de los arquetipos universales. Más contemporáneamente, Hans Blumenberg y Corrado Bologna se preguntan por su recurrencia obsesiva en la iconografía y la literatura de Oriente y Occidente y lo califican de “metáfora absoluta”, dado que es “figura del buscarse y extraviarse [...], de la búsqueda infinita del sentido de la vida y de su irremediable inconclusión” (Bologna: 2006, 37).

Pero aun cuando estas reflexiones conserven vigencia y sigan siendo aplicables a la cultura moderna y postmoderna, es preciso distinguir la valoración que se ha hecho de este símbolo a lo largo de las diferentes épocas. No creo que sea arriesgado sostener que podría trazarse un esbozo de la historia antropológico-cultural occidental a partir de la evolución del significado atribuido a esta metáfora absoluta.

Karl Kerényi por ejemplo, que ha dedicado valiosos estudios a la historia y la esencia del laberinto, atribuye a éste una doble condición, de problema y misterio (Kerényi: 2006, 51).¹ Sin embargo a medida que nos acercamos a la modernidad, va palideciendo lo misterioso y paralelamente, se va acentuando lo problemático, que crece en razón inversamente proporcional. Asistimos por tanto a la degradación del símbolo, desacralizado y reducido a uno solo de sus aspectos al perder la condición misteriosa.

De esta degradación resulta la abolición misma de su esencia. Tenido en sus orígenes por “radical instancia misterioso-iniciática”, cuyo recorrido representa emblemáticamente el camino del héroe en su “viaje a los infiernos y regreso a la luz” (Bologna: 2006, 39; 44), en numerosas manifestaciones artísticas del siglo XX, acaba convertido en instancia infernal sin más.

La tradición europea del laberinto se remonta a la antigua Grecia y hunde presumiblemente sus raíces en Egipto. Ambas civilizaciones documentan desde tiempos tempranos

formas embrionarias, como la espiral y el meandro, que luego desembocarán en el laberinto genuino (Santarcangeli: 2002, 334-335).²

En Grecia este espacio —como advierten los especialistas— posee carácter sagrado e iniciático y se identifica con el centro. Se halla por lo tanto, indisolublemente vinculado al mitologema del héroe: Teseo y su victoria sobre el Minotauro constituyen el punto culminante del relato mítico. De modo unánime entonces, los estudiosos identifican el laberinto con un *iter mysticum* en el que se opera un ritual de muerte y regeneración, al final del cual, el héroe emerge triunfante y transmutado.³

No obstante, su diagrama es de tal sencillez que la voz autorizada de Santarcangeli lo califica, por su condición univaria, de pseudolaberinto, aunque sin atribuir al prefijo sentido peyorativo. Umberto Eco describe así este modelo laberíntico libre de artificiosidad:

No es otra cosa que un ovillo con dos cabos, de modo que quien entre por un lado sólo podrá salir por el opuesto. [...] Un laberinto que no tendría necesidad de hilo de Ariadna porque es el hilo de Ariadna en sí mismo. [...] El problema que plantea este laberinto no es “¿Por dónde voy a salir?”, sino “¿Saldré?”, o bien “¿Saldré vivo?” (Eco: 2002, 15)

El otro gran hito en la historia del laberinto occidental está constituido por la Edad Media, época en la que se reformula la tradición originaria del *iter mysticum* volviéndolo imagen y símbolo de la peregrinación a Tierra Santa. En la concepción alegórica medieval, Teseo es asimilado a la figura de Cristo, la amenaza del Minotauro, parangonada con la del infierno, en tanto que el viaje del héroe conduce idealmente a la *civitas Dei* (Santarcangeli: 2002, 67-69; 223-247). Son numerosas las catedrales góticas que ostentan en su interior un laberinto, no tanto como elemento decorativo, cuanto como lugar de devoción, según lo testimonia el nombre que se le daba al mismo, *chemin de Jhérusalem*, y a su centro, *Ciel o Jhérusalem* (Santarcangeli: 2002, 230; 240).⁴

Santarcangeli sintetiza de este modo la concepción alegórica medieval:

El laberinto venía a simbolizar los enredos, las dudas, las tribulaciones y los engaños que siembran el camino del hombre que busca la bienaventuranza celestial; o servía para advertir a los fieles de los peligros que corrían al alejarse de la recta vía de los deberes cristianos (Santarcangeli: 2002, 230).

El tercer momento de la historia europea que reconoce un apogeo del motivo laberíntico es el Barroco, época en la que el gusto por la complejidad y la concepción trágica de la existencia y del ser humano marcan una natural afinidad con él. En este periodo el laberinto se erige en imagen del mundo.

A su vez el Barroco, en algunas de sus vertientes, representa un punto de inflexión, ya

¹ Karl Kerényi, uno de los más relevantes especialistas en mitología e historia de las religiones, ha escrito numerosos ensayos sobre el laberinto, que han sido traducidos recientemente al español y reunidos en un interesante volumen.

² Fundamentalmente en todo lo que se refiere a la historia y transfiguración del motivo laberíntico en la cultura occidental, este artículo es deudor del enjundioso trabajo de Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*.

³ Para profundizar el alcance del símbolo laberíntico en su sentido clásico pueden consultarse Mircea Eliade, Karl Kerényi, Corrado Bologna, Paolo Santarcangeli y René Guénon entre otros.

que es entonces cuando el dédalo comienza a emanciparse de su dimensión religioso-iniciática hasta alcanzar finalmente en nuestros días, una instancia de desacralización total. A medida que el laberinto se va alejando de sus orígenes, su esencia se va opacando; se conserva entonces lo arquitectónico, lo lúdico, lo ornamental, pero desaparece la sustancia. Santarcangeli describe el contexto inicial de esta transformación:

Corren los años en que el Barroco triunfante aumenta la suntuosidad de todas sus manifestaciones. El gusto escenográfico se impone por doquier. [...] A tenor de ese gusto, prevalece también en la planificación de laberintos la tendencia a romper la tradicional sencillez y la lineal geometría del trazado. [...] En el centro —cuyo carácter místico se va reduciendo bastante, al menos en la superficie de la conciencia— hallan espacio los motivos más extraños y dispares: un templete, un cenador de flores, una pequeña cúpula sobre columnas, un confidente; o bien figuras alegóricas como un genicillo alado.

Al summum de las extravagancias se llega hacia finales del siglo XVII, cuando Mansart proyectó y construyó para Luis XIV, en el pequeño parque de Versalles, un laberinto abocado a la celebridad (Santarcangeli: 2002, 287).

La mayor parte de los laberintos del Barroco, construidos ya fuera del espacio sagrado, en medio de grandes parques, sólo como elemento ornamental y motivo de recreación y juego, son pseudolaberintos univiaris sin centro o sin comunicación con el centro. Esta desconexión del centro lleva a Santarcangeli a concluir que se trata de la señal más elocuente de su desacralización (Santarcangeli: 2002, 292-293).

Otra modalidad laberíntica que persiste durante este periodo y convive con la barroca univiaris es la manierista. Durante el manierismo, estilo que representa la transición del Renacimiento al Barroco, el dédalo comienza a complejizarse. El laberinto manierista presenta una estructura en forma de árbol con innumerables ramificaciones, que, en muchos casos, se cierran sobre sí mismas transformándose en callejones sin salida. Sin embargo —como observa con razón Umberto Eco— “por muy complejo que sea su interior, tiene un adentro y un afuera” (Eco: 2002, 15), peculiaridad que perderá en el siglo XX.

Después del Barroco el motivo laberíntico se silencia notoriamente, ya que los tiempos no le son propicios,⁵ pero continúa como río subterráneo hasta resurgir, aunque fuertemente metamorfoseado, en el siglo pasado.⁶ Es entonces cuando la complejidad adquiere dimensiones monstruosas y ya no es posible identificar un tronco o vía central. Como

⁴ El más famoso es el de planta circular que se halla en la catedral de Chartres, realizado en piedras azules y blancas y con un diámetro de aproximadamente 9 metros y un desarrollo total de unos 250 metros. Pero también Santa María di Trastevere, en Roma, conserva su propio laberinto, con incrustaciones de mármol de diferentes colores, y la iglesia de San Vitale, en Ravena, se enorgullece del suyo, uno de los más espléndidos de la época. Asimismo se tiene noticia de otros diseños laberintiformes, lamentablemente destruidos por un clero que les era hostil y que acabó expulsándolos a los jardines de villas y palacios. Algunos de ellos se hallaban en iglesias de la zona renana de Colonia, como la de Sankt-Severin, por ejemplo, y en la catedral de Reims; este último era de gran originalidad, ya que poseía planta octogonal. También de planta octogonal era el laberinto de la catedral de Amiens, destruido, pero restaurado a fines del siglo XIX. La obra de Santarcangeli ofrece detallada información sobre el tema e incluye imágenes y diagramas de planta.

se ha intentado mostrar a través de hitos relevantes, el laberinto univiario con hilo de Ariadna se va poblando gradualmente de ramificaciones hasta asumir la forma de rizoma caótico. Nuestro tiempo engendró el laberinto de redes infinitas. Eco caracteriza así a este modelo:

En el rizoma o red infinita, cada punto puede conectarse con todos los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un exterior o un interior: en otras palabras, el rizoma puede extenderse al infinito. [...] Lo que equivale a decir que en el rizoma también las elecciones erradas dan lugar a soluciones, que sin embargo contribuyen a complicar el problema (Eco: 2002, 15-16).

Por otra parte el siglo XX profundiza lo que ya estaba en germen en el Barroco. Si esta época concebía al mundo como laberinto, en la postmodernidad se acentúan el desasosiego y la percepción de imposibilidad del ser humano, y entonces el mundo todo deviene laberinto (Santarcangeli: 2002, 337). No se trata sólo de una cuestión de acentos, sino de un giro copernicano en la cosmovisión.

Formas de una forma

A lo largo de la historia de la humanidad el laberinto se ha manifestado en variedad de formas que permiten establecer diversas tipologías, de acuerdo con la perspectiva que se adopte. Aquí sólo serán consignadas algunas de ellas, en función de su pertinencia.⁷

Siguiendo un criterio de organización arquitectónica, Eco reduce a tres modelos básicos la diversidad de tipos que presenta Santarcangeli: el univiario, el manierista y el rizoma (Eco: 2002, 15).

Un componente esencial del laberinto es el centro. En relación con la ausencia o presencia de uno o más centros, es posible distinguir laberintos acéntricos, monocéntricos y policéntricos (Santarcangeli: 2002, 54-55).

Si se observan los planos en los que se despliega, el laberinto puede ser bidimensional —en caso de que lo haga en longitud y anchura— o tridimensional en caso de que se proyecte además hacia arriba o hacia abajo (Santarcangeli: 2002, 55).

Asimismo resultaría útil la distinción entre laberinto de ramificaciones simples y complejas. El primer tipo posee nudos obligatorios, denominados así porque es inevitable pasar por ellos, pero a la vez, revisten un carácter positivo ya que acercan a la meta. El laberinto de ramificaciones complejas por el contrario, está configurado por nudos oprimentes, los cuales presentan falsos caminos que devuelven al punto de partida o a un punto por el que ya se ha pasado antes (Santarcangeli: 2002, 55).

⁵ Cada uno por motivos distintos, el Neoclasicismo, conocido en Alemania como Clasicismo de Weimar, el *Biedermeier* y el Romanticismo no presentan afinidad con lo laberintiforme (Santarcangeli: 2002, 303-306).

⁶ No coincido con Santarcangeli cuando sostiene que vivimos una época y una realidad laberínticas, pero en las que paradójicamente este motivo no encuentra su plasmación en las diversas manifestaciones artísticas o la halla sólo de modo esporádico (Santarcangeli: 2002, 49). Considero que este estudioso realiza sus investigaciones basándose sobre todo en la arquitectura y la pintura, pero si el foco de atención se desplazara a la literatura, probablemente se arribaría a otras conclusiones.

Por último de acuerdo con el itinerario del “héroe”, el dédalo puede ser centrífugo o centrípeto. En el centrífugo, la intencionalidad del “héroe” es recuperar la libertad, en tanto que en el centrípeto, su meta reside en alcanzar el centro o reducto secreto.

Orson Welles y su configuración del laberinto: concepción y plasmación

Concepción del laberinto

Indudablemente los espacios diseñados por Welles para *El proceso* reflejan de manera paradigmática al laberinto del siglo XX. Siguiendo una lógica de pesadilla —como advierte la voz *over* de un relator casi al inicio de la película⁸—, todo el mundo de Josef K. se transforma repentina e inexplicablemente en laberinto, al cual él es lanzado. La pensión de la señora Grubach y el lugar de trabajo, la casa del abogado y el atelier del pintor, la catedral y los espacios abiertos, la intimidante sala del tribunal, son algunas de las infinitas redes del rizoma que acabará fagocitando a Josef K.

El hecho de que una estación de ferrocarril abandonada y galpones de fábrica se hayan constituido casi por azar en improvisado set de filmación favorece notablemente el aspecto de no lugar de los espacios.⁹ Ninguno adquiere el carácter de ambiente acogedor, capaz de brindar amparo al perseguido K., sino que todos ellos son meros espacios de circulación, nudos oprimentes, propios del laberinto de ramificaciones complejas, que reciben al personaje para luego expulsarlo y devolverlo a algún otro lugar por el que ya pasó.

Acaso en un intento de acentuar la desmesura de este espacio laberíntico, Welles lo expande hacia arriba tanto con escaleras rectas como en espiral, las cuales le confieren tridimensionalidad y lo complejizan aun más.

Otra nota distintiva de este laberinto es su inquietante ambigüedad. Si bien el itinerario errático de K. y su ejecución final permiten inferir un laberinto acéntrico que se agota en sus meandros, la inserción de la parábola *Ante la ley* como puesta en abismo sugiere desde la secuencia inicial la existencia de un centro. Ese centro resulta ciertamente inexpugnable, pero estaba reservado —al igual que al hombre de la parábola— a Josef K.

A la ambivalencia se suman los interrogantes acerca de la naturaleza del centro. Si en el dédalo clásico el centro alberga al monstruo, pero también al tesoro, ¿qué se esconde aquí? ¿Qué instancia es ocupada por el centro?

La novela de Kafka admite entre sus posibles lecturas la de un centro que oculta un tesoro, pero esta interpretación aparece sesgada en el relato fílmico de Welles.

Ahora bien, si el centro no esconde el tesoro, ¿qué oculta el centro? ¿Es sólo el lugar donde habita el Minotauro? ¿Se identifica el centro con el Minotauro y el Minotauro a su

⁷ Para las distinciones aquí consignadas sigo a Santarcangeli. Remito para mayores detalles a su apartado “Formas y tipos”, pp. 50-55.

⁸ Se trata de la voz de Welles mismo, a quien le fascinaba intervenir de diversas maneras en sus películas. Aquí, además de prestar la voz para la narración de la parábola y la lectura de los créditos finales, encarna también al abogado.

vez con el tribunal que acusa, persigue y acaba ejecutando a Josef K.?

A lo largo de toda la película, se asiste más bien a la descripción de un “centro de poder” no localizable ni identificable, algo así como una entidad abstracta que se ubica en todas partes y en ninguna.

Admitiendo que la sala del tribunal fuera equiparable al centro, resta aún la pregunta por los miembros del tribunal y por el juez supremo, instancias ausentes tanto en Welles como en Kafka. Y de hecho Josef K. halla la muerte en un espacio totalmente periférico, lejos del “centro”, a manos de empleados subalternos del tribunal, en una situación que prefigura la sentencia con la que Friedrich Dürrenmatt caracterizara al siglo XX: “hoy el caso de Antígona lo resuelven los secretarios de Creonte”.

Parecería entonces que Welles postula un espacio laberíntico absolutamente desacralizado, en el que centro y periferia se confunden a tal punto que significa en última instancia, la abolición del centro.

La misma lógica paradójica surge ante la pregunta por la condición centrífuga o centrípeta de este laberinto. El decurrir de la acción induce a pensar que la meta de K. consiste en aclarar su situación frente al tribunal, demostrar su inocencia y recuperar finalmente la libertad. También en este caso es la parábola que casi cierra el film la que arroja una luz ambigua sobre la situación del protagonista. Efectivamente las diapositivas que el abogado proyecta y la manera en que las glosa sugieren un laberinto centrípeta: existía una puerta destinada a K. que debía ser transpuesta, pero el tiempo expiró.

Se abren entonces nuevos interrogantes. ¿Detrás de esa puerta estaba el “tesoro”? ¿El tesoro eran la vida y la libertad? ¿El anti-héroe K. estaba llamado a ser héroe y simplemente fracasó por falta de coraje y osadía?

Parecería que no. Parecería que este espacio laberintiforme se ubica en las antípodas del primitivo griego. Consiste en un haz de hilos complejos y enmarañados que no suponen desafío alguno, sino la muerte absurda y sin sentido de quien se interne, desprevenido, por sus inescrutables meandros.

Dentro de esta particular concepción del laberinto de Welles, cuyo sustento se halla en Kafka, resulta inexcusable la referencia a las semejanzas con el panóptico de Bentham. Según analiza Michel Foucault, hacia fines del siglo XVIII se operó en la sociedad europea una generalización disciplinaria que desembocó en el esquema panóptico como planta arquitectónica igualmente aplicable a prisiones, hospitales y escuelas, entre otras instituciones (Foucault: 1999, 212). Como su nombre lo indica, se trata de un sistema de visibilidad total, que deja absolutamente expuesto a quien se encuentra allí adentro y permi-

⁹ A causa de deudas contraídas por el productor con una película anterior, Welles no pudo disponer del set de filmación que habían contratado en Yugoslavia. Él mismo cuenta que tomó conocimiento telefónicamente de la situación cuando faltaban apenas quince días para partir a Zagreb. En ese mismo instante, contemplaba desde su ventana de un hotel parisino la *Gare d'Orsay* y entonces le surgió la idea de ambientar su film en esa vieja estación de ferrocarril abandonada. No quiso renunciar sin embargo al viaje a Yugoslavia porque tenía la intención de filmar en espacios de Europa Central, semejantes a los que podría haber recorrido el Josef K. de Kafka. Como debido a las circunstancias socio-políticas, era imposible realizar un rodaje en Checoslovaquia, Yugoslavia le parecía una alternativa válida. Para la etapa de Zagreb halló el correlato ideal de la *Gare d'Orsay* en galpones de una fábrica (Braun: 2006, 28-29).

te por tanto ser utilizado como dispositivo disciplinario. Esta arquitectura nueva para vigilar y ver alberga asimismo nuevos mecanismos de poder, mientras éste se vuelve múltiple, automático, anónimo, homogéneo y continuo (Foucault: 1999, 177-182).

Foucault describe así este modelo:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado y examinado — todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario. (Foucault: 1999, 201).

Mediante este sistema de control omnipresente, se induce en el vigilado un estado de alerta constante, de conciencia inquieta de ser observado, de autovigilancia, que consigue que “la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (Foucault: 1999, 204).

Se podrá alegar que el panóptico no tiene aparentemente puntos de contacto con la concepción originaria del laberinto y es una objeción legítima, pero si se focaliza la mirada en las versiones laberintiformes que propone el siglo XX, las semejanzas con esta figura arquitectónica resultan estremecedoras.

Plasmación del laberinto

Sin duda una de las mayores virtudes de Orson Welles ha sido la intuición para captar las diversas posibilidades expresivas propias del lenguaje cinematográfico. Consciente de los efectos que produce la articulación fluida entre banda visual y banda sonora, el director de *El proceso* no pierde ocasión de integrarlas y logra así que se subrayen mutuamente en un diálogo por momentos redundante, por momentos contrapuntístico.

Si el laberinto es en primera instancia imagen visual, transpuesto al cine, adquiere las peculiaridades del relato fílmico y no puede prescindir de lo sonoro ni de lo kinético, trabados en armónica interrelación. A todos estos elementos apela Welles para configurar el laberinto en donde habrá de sucumbir su Josef K.

Compositivamente cabría distinguir en este film, en magnífica integración, un laberinto visual arquitectónico o de los espacios, un laberinto visual lumínico, un laberinto kinético y un laberinto sonoro.

Laberinto visual arquitectónico o de los espacios

Según indica Cristina Grau, un principio arquitectónico básico de organización del laberinto es la yuxtaposición. Con esta observación brinda indirectamente una magnífica clave de lectura para la película de Welles.

Si se realiza un visionado atento de *El proceso*, se observará notable homogeneidad en

los espacios, conferida en gran medida por las estructuras metálicas de la estación de ferrocarril y de los galpones que Welles no ha intentado disimular. Tanto la casa del abogado como las oficinas de K., las dependencias del tribunal y aun la catedral están ambientadas en esos enormes galpones de metal y cemento. El espectador tiene entonces la impresión de que se trata de módulos yuxtapuestos. El protagonista realiza su tránsito por diversas salas, pero pertenecientes todas ellas al mismo laberinto.

Si seguimos analizando el film de Welles a la luz del concepto de yuxtaposición, se podría concluir que una constante es que existe contigüidad en espacios en los que debería haber disyunción. Lugares tan dispares como el teatro, la oficina de Josef K. o el atelier de Titorelli —por mencionar sólo algunos— lindan con el tribunal. Esta yuxtaposición construye un laberinto inquietante que permite visualizar la omnipresencia de la instancia que dirige su brazo acusador contra Josef K.

Un interesante recurso compositivo para la mostración de los nudos oprimentes propios del laberinto de ramificaciones complejas lo constituye la binariedad de escenas. La narración de la parábola está desdoblada en dos partes, al inicio y al final del film; dos veces pasa Josef K. por el cuarto de Mrs. Bürstner en su ausencia, y otras dos, cuando ella está ya de regreso; dos veces va a casa de su abogado; dos veces visita al señor Block en su minúscula habitación; dos veces se introduce en el pequeño cuarto donde se administran los castigos.

Mediante estas duplicaciones, que —como lo advirtiera Freud— están ligadas a la sensación de lo siniestro, Welles logra materializar los nudos oprimentes y presentar a un Josef K. que, lejos de avanzar, da vueltas en círculo, siempre sobre el mismo lugar.

Como una forma de conferir más densidad al laberinto, el cineasta norteamericano recurre en ocasiones a una suerte de laberintos en anillo o —formulado en otros términos— de laberinto dentro del laberinto. Se produce entonces también aquí el efecto de duplicación. En la oficina por ejemplo, innumerables escritorios alineados uno junto al otro en líneas sucesivas configuran el anillo interior del laberinto. Al terminar el horario de trabajo incluso, la marea humana replica el dédalo de los escritorios en ominosa uniformidad.¹⁰

Del mismo modo, cuando el protagonista deambula por las antesalas del tribunal, los ficheros y archivos generan el mismo efecto de laberinto dentro del laberinto.

Además del número ya de por sí ingente de puestos de trabajo, ficheros y archivos, todo ello aparece magnificado por el trabajo en profundidad de campo de la cámara de Welles.¹¹

Pero así como existen estos anillados laberintiformes articulados con muebles u objetos, algunas escenas los presentan directamente con seres humanos, en un gesto elocuente de cosificación.

Apartándose del hipotexto, Welles introduce en un espacio abierto, una masa de hombres semidesnudos que llevan una tablilla con un número atada al cuello. En el contexto del film la escena podría aludir al hecho de que la burocracia administrativo-legal reduce

al ser humano a la condición de número. Sin embargo, tratándose de una obra posterior al Holocausto, resulta inevitable establecer la asociación entre esa masa anónima y los prisioneros de campos de concentración nazis.¹² Por entre ese laberinto humano se desliza también Josef K.

Una figura semejante la conforman los acusados que esperan en la antesala del tribunal. También entre ellos se desplaza zigzagueante el protagonista, mientras sufre vahídos y se va descomponiendo de manera creciente y ostensible. Esta escena está magníficamente elaborada mediante la fijación de la ocularización y auricularización en Josef K.¹³ Las imágenes se van desenfocando, distorsionando y perdiendo nitidez, a la vez que paralelamente las voces de la banda sonora disminuyen de volumen y se asordinan.

Si bien toda película en su dinámica va constituyendo al espectador, en el caso de realizadores como Welles, que se destacan por el manejo subjetivo de la cámara, este proceso resulta más evidente. Al establecerse el anclaje de la cámara en la mirada de K. — como sucede en esta escena —, se produce un desplazamiento a la ocularización intradiegetica desde el grado cero de enunciación — que prevalece, aunque alternado con otras modalidades —. De esta manera el trabajo de la enunciación logra regular el sentimiento de identificación del espectador con el protagonista del film, ya que uno y otro resultan incluidos en la misma línea espiral vertiginosa.

Especialistas en estética del cine otorgan una función relevante a las miradas:

En estos microcircuitos de la identificación en el cine, las miradas han sido siempre un vector eminentemente privilegiado. [...] El cine comprendió muy pronto que las miradas constituían una pieza indispensable, específica de sus medios de expresión, en el arte de implicar al espectador en estas relaciones. (Aumont, Bergalá: 2002, 282)

También las isotopías de pasillos, puertas y escaleras contribuyen a la plasmación del espacio laberintiforme.

Los pasillos dominan espacialmente *El proceso*, trabajados todos ellos en larguísima profundidad de campo y tensados por lo tanto, hasta el infinito. Pequeñas cámaras alternan con enormes salas, conectadas por delgados corredores, meros lugares de paso de los que no se vislumbra la salida o el fin.

Del decorado cinematográfico de la escalera me he ocupado ya en otra ocasión.¹⁴ Sin embargo convendría recordar aquí lo que advierte Jordi Balló cuando se refiere al “impacto emotivo que producen los planos cenitales de las escaleras vacías, porque aluden a un momento de misterioso silencio en el interior de un drama cuando el sentido de la espera se hace más visible, cuando el laberinto de la escena resulta más impenetra-

¹⁰ Las escenas de la oficina fueron ambientadas en los galpones fabriles de Zagreb, donde Welles dispuso colocar 1.500 escritorios (Braun: 2006, 29).

¹¹ La profundidad de campo, que es un rasgo de estilo en Welles, se logra utilizando lentes de focal corta o diafragma menos abierto. De esta manera se obtiene profundidad en la zona de nitidez (Aumont, Bergalá y otros: 2002, 33).

¹² Como indica Michael Braun, Welles concibe a Kafka como un visionario, que pinta en su novela imágenes del horror que anticipan las que luego habrían de cobrar forma en Auschwitz e Hiroshima (Braun: 2006, 29).

ble” (Balló: 2001. 106).

Por otra parte también en aquel artículo, avalada por las opiniones de Jordi Balló y Lotte Eisner, he trazado paralelos entre la escalera espiral y el laberinto. Precisamente al promediar la película, Josef K. visita al pintor Titorelli en su atelier, al que se accede por una escalera caracol. La banda sonora, integrando lo diegético y lo extradiegético, subraya con risas y gritos histéricos de muchachas y música de *jazz* la marcha vertiginosa y crispada de Josef K. en su ascenso.

También Cristina Grau, desde su condición de arquitecta, equipara al laberinto la experiencia espacial que suscita el ascenso de una escalera caracol, ya que —según la especialista— ambos elementos arquitectónicos confieren “la ilusión de visualizar el espacio infinito” (Grau: 1997, 111). Grau describe casi fenomenológicamente esta experiencia:

[Tenemos] la impresión de que los peldaños nacen bajo nuestros pies a medida que ascendemos. Al desarrollarse alrededor de un eje central, al no poder ver más allá de la propia rosca de la escalera, el espacio se reproduce y se vuelve a reproducir igual a sí mismo ante nuestros ojos. Sin descansillos ni mesetas que sirvan para orientarse, no sabemos cuántas vueltas hemos dado y nada permite suponer que puedan acabar en algún momento. Estamos atrapados en un camino en donde resulta imposible detenerse y solamente queda la alternativa de seguir ascendiendo como en el vértigo de una pesadilla (Grau: 1997, 11).

Pero acaso sean las puertas el decorado cinematográfico que asuma mayor protagonismo en este film. Michael Braun considera que probablemente no exista otra película en donde haya tantas puertas que se abran y se cierren como aquí (Braun: 2006, 33). Las puertas no sólo constituyen un motivo recurrente, sino que con frecuencia son utilizadas magistralmente por Welles como marcas de puntuación. Al realizar una y otra vez, fundidos sobre enormes puertas cerradas o en proceso de cerrarse, instauro en el espectador la sensación de que a Josef K. se le van agotando las posibles salidas.

Por otra parte con esta articulación del fundido, el director logra una elipsis, pero al abrir la siguiente secuencia de manera asombrosamente similar a la anterior, provoca un choque ya que permite inferir al espectador que durante el tiempo elidido se volvió a repetir el mismo episodio y que se seguirá repitiendo de modo absurdo y *ad infinitum*.

Observa con agudeza Braun:

Generalmente las puertas conducen a mujeres de las cuales K. espera ayuda, y son mujeres las que abren puertas para K. Sin embargo las puertas son desproporcionadamente grandes, como por ejemplo la puerta de la sala del tribunal; ellas conducen a espacios claustrofóbicos, laberínticos, y su apertura termina a menudo en una sorpresa desagradable (Braun: 2006, 33).¹⁵

¹³ Tomo de François Jost los términos ocularización y auricularización, precisión más sutil del concepto de focalización de Genette. Jost reserva el término focalización para el plano cognitivo.

¹⁴ Se trata de un artículo actualmente en prensa que se publicará en el próximo número del *Anuario Argentino de Germanística* y lleva por título “La pesadilla de Josef K.; convergencias y divergencias en Kafka y Orson Welles”.

Sin embargo Welles, al igual que Kafka, trabajan simultáneamente la circularidad y la progresión. De ahí que al promediar el relato, se halle ubicada una de las más logradas plasmaciones de espacios laberintiformes de todo el film. Cuando Josef K. sale del atelier de Titorelli por una puerta lateral, para eludir a las muchachas que lo esperaban frente a la puerta principal, comprende que se encuentra nuevamente en las dependencias del tribunal y cree enloquecer. Se lanza entonces en una carrera desenfrenada, descrita con un espléndido seguimiento de cámara con iluminación subrayada. Atraviesa en primer lugar un túnel de carácter lumínico, con sombras en forma de barrotes proyectadas sobre su estructura como para acentuar aun más la sensación de prisión. Luego el túnel va cobrando materialidad y, con muros de piedra y cemento, cerca de manera más clara al protagonista, que no cesa de correr. Finalmente ese túnel desemboca en la catedral, espacio que también se evidencia —en el punto culminante de la ominosidad— como parte del tribunal.

Arquitectónicamente por tanto, *El proceso*, de Welles, propone un espacio de desmesura y despojamiento, dominado por la yuxtaposición, la desproporción, el fragmento, la falta de jerarquía y la amalgama heterogénea. Incluidos en este espacio, Josef K. y el eventual espectador del film reaccionan con igual perplejidad, porque como advierte Cristina Grau: “La desproporción, la inadecuación, lo absurdo, nos disgusta y nos deja perplejos. [...] Somos incapaces de encontrar una relación de pertinencia o de escala entre los fragmentos y nosotros mismos” (Grau: 1997, 139).¹⁶

Laberinto visual lumínico

Si bien el laberinto visual más obvio es el configurado a partir de los espacios, es decir el arquitectónico, el lumínico contribuye a realzarlo de manera sutil y artística a la vez.

Por otra parte, como se observa en la secuencia del túnel recién descrita, existe en ocasiones tan íntima trabazón entre la configuración espacial y el tratamiento lumínico, que resulta imposible deslindarlos.

Particularmente identificado con la estética barroca, Welles se apoya en el efecto del claroscuro, tanto más en un film en blanco y negro como es éste. Logra así interesantes contrastes entre luces irritantes, que hostigan a Josef K., y la oscuridad o semi-oscuridad, que domina casi toda la película.

A medida que avanza el film, se proyectan de tanto en tanto sobre estos lugares en penumbra o semi-penumbra, sombras que semejan rejas y producen la sensación de espacio opresivo por el que deambula, desconcertado, el protagonista, —o la sombra de él mismo— a quien vemos así correr, en ominosa duplicación, en busca de la salida que nunca habrá de hallar.

¹⁶ La traducción es mía. Consigno aquí el original: “Meist führen Türen zu Frauen, von denen K. Hilfe erwartet, und es sind Frauen, die für K. Türen öffnen. Doch die Türen sind überdimensional groß wie zum Beispiel die Tür zum Gerichtssaal; sie führen ins klaustrophobische, labyrinthische Räume, und ihr Öffnen endet oft mit einer bösen Überraschung.”

De este modo el laberinto abandona su función original de espacio de tránsito y se genera un efecto que podría denominarse de minotaurización. El espacio en cuyo centro habita el Minotauro deviene Minotauro.

Laberinto kinético

Tratándose de lenguaje cinematográfico, resulta insoslayable echar una mirada al tratamiento de lo kinético.

Algunos han criticado los movimientos espasmódicos de Anthony Perkins, actor que encarna a Josef K. Sin intentar aquí la defensa de su trabajo actoral, quiero expresar sin embargo la convicción de que el ritmo frenético que se observa en los movimientos de Perkins tiene seguramente su origen en la explícita marcación de Welles. La vertiginosidad, que el director imprime también al movimiento de cámara, no sólo es propia de su estilo, sino que está aquí además, al servicio de lo laberíntico.

El ritmo frenético y espasmódico pone de relieve la desesperación y el grado de desorientación de Josef K., que se precipita de un espacio a otro sin vislumbrar la salida y atravesando una y otra vez los mismos lugares en un circuito reticular y circular a la vez.

Girando así sin pausa en torno a un ente abstracto e inaccesible, a un tribunal anónimo que está en todas partes y en ninguna, Josef K. construye la maraña de un dédalo siniestro y contagia su angustia al espectador.

La morosidad del relato kafkiano, que traduce así la imposibilidad de salida del héroe, encuentra su correlato filmico en el vértigo exasperante de Welles.

También los movimientos y la angulación de la cámara, desde los *travellings* hasta los picados y contrapicados¹⁷ que se subrayan en hábil alternancia de plano y contraplano e inconfundible estilo Welles, ofrecen una vista cenital de la pequeña silueta de K., cautivo en su laberinto, a merced del poder arbitrario del tribunal.¹⁸

Desde lo kinético se va delineando así un entramado laberintiforme difuso e inasible, pero no por ello menos real. El laberinto todo se erige en Minotauro desacralizado, que asedia al protagonista llevándolo al límite del vértigo y generando de este modo una atmósfera sofocante y opresiva, que es la que percibe el espectador.

Laberinto sonoro

Tres son los elementos a considerar en el análisis de toda banda sonora: la voz humana, articulada generalmente en diálogos y eventualmente en monólogos, la música, diegética o extradiegética, y los ruidos. Todos ellos se amalgaman en el film de Welles para configurar la imagen laberíntica.

No sólo los diálogos diegéticos, sino también la voz *over* del relator coinciden en dar testimonio de la situación desesperada y sin salida de Josef K.

¹⁶ Grau traza paralelos entre los grabados de Piranesi y algunos laberintos borgianos. Considero que también podría extenderse la comparación a la obra de Kafka —a la que ella también alude— y a esta recreación concreta de Welles.

La película se inicia con la proyección de fotogramas de estética expresionista que recrean la parábola *Ante la ley* incluida en la novela de Kafka. A medida que se van sucediendo los fotogramas, la voz *over* del Welles relator, profunda y pausada, esboza la leyenda, a la vez que anuncia el inicio de un relato con lógica de pesadilla. La secuencia siguiente se abre con un primer plano en picado de la cabeza del actor que encarna a Josef K. en el instante del despertar.

Sobre el final del film, en la penúltima secuencia, se retoman los fotogramas del inicio, aunque ahora bajo la forma de diapositivas y ya con fuerza marcadamente diegética. Las imágenes son proyectadas sobre la pared por el abogado, mientras éste va narrando a K. la parábola, como si se tratara de la sentencia de un juicio. La siguiente secuencia pone a K. en manos de sus verdugos y cierra con la gran explosión final. De esta manera el doble relato visual y sonoro de la parábola sirve de preludeo a la muerte del protagonista.¹⁹

Queda así trazado desde lo estructural mismo un laberinto claramente circular de indudables reminiscencias kafkianas.²⁰

Se impone aquí una referencia al hipotexto. Si bien en ambas obras el relato *Ante la ley* funciona como puesta en abismo de la totalidad de la acción, la diferencia de la voz narradora es determinante. En la novela, la parábola está inserta sobre el final, en el capítulo denominado “En la catedral”, y es narrada por un sacerdote, a modo de sermón dirigido sólo a Josef K. desde el púlpito. En el film en cambio es el mismo abogado quien sale al encuentro de K. en la catedral y proyecta luego las diapositivas mientras ilustra el cuento. La cámara de Welles, diestra en sobreencuadres, logra aquí uno de los más sobrecogedores. Anthony Perkins queda ubicado delante del foco del proyector sobre el rectángulo de luz dibujado en la pared, como si estuviera clavado a ella. La fusión entre Josef K. y el hombre de la parábola es así total.

En la película por tanto, la catedral pierde su carácter esencial de templo y espacio sagrado, que, aunque pálidamente, aún conserva en Kafka, y se transforma en otro de los lugares que cae bajo la órbita de influencia del aparato burocrático-legal. Acaso sea este pasaje en donde se pongan de manifiesto con mayor claridad las divergencias entre Kafka y Welles en sus respectivas concepciones del laberinto. Mientras para el escritor checo el laberinto mantiene aún su condición bifronte de problema y misterio, en la reelaboración fílmica de Welles lo misterioso ha quedado ya pulverizado.

Sería pertinente destacar por otra parte el valor que en este doble relato reviste lo acusmático.²¹ Si bien inicialmente los fotogramas también están acompañados por la voz de un narrador, éste no es visible ni parece pertenecer a la diégesis, de manera que el espectador se enfrenta a los efectos que ejerce lo acusmático. Según explica Michel Chion: “Un sonido o una voz conservados como acusmáticos crean en efecto un misterio sobre el aspecto

¹⁷ Se denomina picado a la angulación de la cámara de arriba hacia abajo, y contrapicado, a la angulación inversa, es decir de abajo hacia arriba.

¹⁸ En el artículo mío de próxima aparición profundizo más estos aspectos del manejo de cámara y su intencionalidad y resultado estéticos.

de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente” (Chion: 1998, 75). Se genera de este modo un aura de irrealidad que contribuye a ir tejiendo el entramado laberíntico también desde lo acústico.²²

Igualmente sutil y de gran complejidad es el trabajo que realiza el cineasta con la música y los ruidos.

En aparente contrapunto con la acción, el *Adagio* de Tommaso Albinoni, con su ritmo lento y volumen suave, recorre en carácter de música extradiegética casi todo el film, desde la apertura misma con los fotogramas. Conviene recordar aquí el valor que otro gran cineasta, Sergei Eisenstein, atribuía al juego contrapuntístico entre banda visual y sonora. Precisamente él aconsejaba su empleo porque en su opinión se lograba así potenciar al máximo la capacidad expresiva. Desapareciendo por momentos y resurgiendo en largas y numerosas secuencias, la música de órgano del *Adagio* va diseñando alrededor de Josef K. una espiral sinuosa y envolvente que confiere homogeneidad a los distintos espacios y los asimila así al rizoma de redes infinitas postmoderno.

De tanto en tanto se intercala música de *jazz*, que —como observa Michael Braun— acompaña con su ritmo a algunos momentos de mayor vértigo y crispación (Braun: 2006, 29). Con esta articulación del doble relato visual y sonoro se obtiene un juego redundante de gran efectividad y dramatismo.

Por otra parte, en ocasiones Welles apela al franco contraste existente entre ambas melodías básicas de la banda sonora, utilizándolo como elemento de exasperación.

Valen por último para la música las mismas notas distintivas de los decorados: despojamiento y uniformidad. Un efecto similar al que se logra con las estructuras metálicas y el concepto de galpón, se obtiene musicalmente con el trabajo de la banda sonora sobre la base de dos melodías.

En cuanto a los ruidos sobresalen dos, que corresponden tanto al ámbito de la diégesis propiamente dicha como al de la parábola: el de puertas que se cierran pesada y bruscamente y el del gong. La recurrencia obsesiva de puertas que se cierran mientras dejan afuera a Josef K. devolviéndolo a otra cámara del laberinto, y el sonido del gong, como indicador de que el tiempo ha expirado, construyen acústicamente un espacio laberintiforme que enfatiza al que se ha ido trazando desde la banda visual.

Laberinto para tiempos crepusculares

En el negro crepúsculo del siglo XX, ése que ve asomar Kafka y en el que se adentra

¹⁹ Tomo el concepto de doble relato, visual y sonoro, de Gaudreault.

²⁰ Si bien es cierto que la ubicación de la parábola desdoblada, al comienzo y al final del film, obedeció en primer lugar a razones de orden técnico, ello no invalida los efectos estéticos ni alguna otra intencionalidad de Welles, afecto por otra parte a las estructuras cíclicas. Con la genial intuición que lo caracteriza, el realizador comprende rápidamente que si respetara el orden narrativo de la novela de Kafka, provocaría tedio en el espectador. Decide entonces contar la parábola al comienzo y evocarla al final, como lo explica en una entrevista: “El efecto es equivalente a contar la historia en aquel momento,” —concluye— “y así pude contarla en cinco segundos” (Cobos/Rubio/Pruneda, 1965). También he desarrollado más extensamente este aspecto en el artículo actualmente en prensa.

Welles, el laberinto multiplica sus meandros, pero pierde la sacralidad de su esencia.

Asistimos al repliegue del centro en la novela de Kafka o a su abolición en la transposición del realizador norteamericano.

El Minotauro, reducido a entelequia burocrático-legal anónima, ha sido degradado, y el laberinto con él. Ya no es más la metáfora absoluta que sirve de matriz al héroe, sino la confesión de una más de las imposibilidades del siglo XX.

Como lo advierten los versos de Borges que hacen las veces de epígrafe: “No existe. Nada esperes. Ni siquiera / en el negro crepúsculo la fiera.”

Referencias bibliográficas

Sobre el motivo del laberinto

BLUMENBERG, Hans, 1996, “Paradigmen zu einer Metaphorologie”. In : Havenkamp, Anselm (Hg.) *Theorie der Metapher*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 285-314.

BOLOGNA, Corrado, 2006, “Kerényi en el laberinto; un hilo de Ariadna para el lector español”. En: Kerényi, Karl. *En el laberinto*. Ed. de Corrado Bologna; trad. Brigitte Kiemann y María Condor. Madrid, Siruela.

ECO, Umberto, 2002, “Prólogo al *Libro de los laberintos*”. En: Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos*. Madrid, Siruela.

ELIADE, Mircea, 1981, *Lo sagrado y lo profano*. 4ª ed. Barcelona, Guadarrama.

FOUCAULT, Michel, 1999, *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*. 29ª ed. México, Siglo XXI.

GRAU, Cristina, 1997, *Borges y la arquitectura*. 3ª ed. Madrid, Cátedra.

GUÉNON, René, 1976, *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas*. 2ª ed. Buenos Aires, Eudeba.

KERÉNYI, Karl, 2006, *En el laberinto*. Ed. de Corrado Bologna; trad. Brigitte Kiemann y María Condor.

²¹ Según explica Ángel Rodríguez: “El concepto acusmatización tiene su origen en una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para incrementar la efectividad de las enseñanzas que impartía a sus discípulos. El ilustre sabio griego hizo que sus alumnos le escucharan tras una cortina mientras hablaba, para que así el contenido de sus discursos adquiriera toda la fuerza posible al desvincularse de su propia imagen. A los discípulos [...] se los denominó acusmáticos. [...] La consecuencia de este origen ha sido que el término acusmático haya pasado a ser utilizado para denominar aquello que se oye sin ver la fuente de donde proviene.” (Rodríguez: 1998, 35). Es Pierre Schaeffer, creador de música concreta, quien en 1966 retoma el término para aplicarlo de un modo más amplio (Aumont/Marie: 2006, 17).

²² El carácter de irrealidad puede asumir incluso connotaciones surrealistas. Precisamente Michael Braun hace una lectura de este film como *Surreale Parabel*, “parábola surreal” (Braun, 2006: 28).

Madrid, Siruela.

SANTARCANGELI, Paolo, 2002, *El libro de los laberintos*. Pról. de Umberto Eco. Madrid, Siruela.

Sobre discurso cinematográfico

AUMONT, Jacques/Marie, Michel, 2006, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.

AUMONT, Jacques; BERGALÁ, Alain y otros, 2002, *Estética del cine; espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. ed. rev. y aum. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

BALLÓ, Jordi, 2000, *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama.

CHION, Michel, 1993, *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

EISENSTEIN, Sergei, 2003, *La forma del cine*. México, Siglo XXI.

EISNER, Lotte, 1996, *La pantalla demoníaca; las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. 2ª ed. Madrid, Cátedra.

GAUDREAU, André y JOST, François, 1995, *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

JOST, François, 2002, *El ojo-cámara; entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos.

RODRÍGUEZ, Ángel, 1998, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

Sobre Kafka y Welles

BRAUN, Michael, 2006, "Kafka im Film; die Prozeß-Adaptionen". En: Braun, Michael und Kamp, Werner (Hg.). *Kontext Film; Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin, Erich Schmidt, 27-44.

CID, Adriana. "La pesadilla de Josef K.; convergencias y divergencias en Kafka y Orson Welles". (*Anuario Argentino de Germanistas*; en prensa)

COBOS, Juan; RUBIO, Miguel y PRUNEDA, José Antonio. "Conversaciones con Orson Welles". En: *Cahiers du Cinema*, 165, (abril 1965) <http://www.film.tierranet.com/directors/o.wells/>

**Amistades paralelas:
Miguel Cané-Martín García Mérou
/ Jorge Luis Borges-Adolfo Bioy Casares.¹**

Jorge CRUZ
Academia Argentina de Letras

Resumen: *Miguel Cané y Martín García Mérou, escritores argentinos que vivieron en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, coincidieron en la pasión por la literatura. Cané era mayor y en su relación con el amigo asumió el papel del maestro. En cambio, ya en pleno siglo XX, Jorge Luis Borges, en su célebre amistad con Adolfo Bioy Casares, se resistió a oficiar de maestro, y a pesar de tener más años que su amigo, prefirió ponerse a su altura y hasta tomar el lugar del discípulo. Las diferentes actitudes de estos notables escritores obedecieron no sólo a la idiosincrasia de los personajes sino también a los hábitos intelectuales de su tiempo.*

Palabras clave: *Miguel Cané - Martín García Mérou - Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares - amistad*

Abstract: *Miguel Cané and Martín García Mérou, Argentine writers of the second half of XIX Century, met in their passion for literature. Cané was older, and acted as a teacher in his relationship with his friend. On the contrary, already in the XX Century, Jorge Luis Borges, in his well-known friendship with Adolfo Bioy Casares, refused to pose as a teacher, and although he was older than his friend, he chose being at the same level and even taking the place of a disciple. The different attitudes of these remarkable writers were due not only to their idiosyncrasy, but also to the intellectual habits of their times.*

Key words: *Miguel Cané - Martín García Mérou - Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares - friendship*

La amistad desempeña en toda vida un papel cardinal. En el ámbito de los artistas, cobra un matiz especial, dada la hipersensibilidad del gremio. Hay amistades entre parien-

¹ Conferencia leída en la Universidad Católica Argentina, Centro de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana", 7 de noviembre de 2006.

tes, como “las hermanas tutelares” a las que Rafael Alberto Arrieta les dedicó bellas páginas. Hay esposas tutelares, como la mujer de Ibsen; hay hermanos también tutelares, como el que veló por Van Gogh. Son personajes recónditos que han alumbrado el camino de muchos artistas. Lo habitual es que esos lazos se estrechen entre coetáneos. La comunidad de visión estética y de posición ante la vida acercan mucho. No obstante, se dan también entre personalidades de distinta generación, como las parejas de escritores que me propongo aproximar: Miguel Cané (1851-1905) y Martín García Mérou (1862-1905), autores de la segunda mitad del siglo XIX; y Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999), del siglo pasado.

Ministro y secretario en la diplomacia

Cómo se relacionaron Cané y García Mérou. Cané había sido reelegido diputado nacional en 1880, pero renunció a la diputación y aspiró a un cargo diplomático. El presidente Roca lo designó ministro en Colombia y Venezuela. Tenía pensado llevarse de secretario a Roque Sáenz Peña, pero partió finalmente con García Mérou, un joven de diecinueve años que se había iniciado en el diario *La Nación* como corrector. En esa Redacción recibió el aliento del General Mitre, cuyo respaldo se sumó al de figuras como Pedro Goyena, renombrado legislador, crítico y profesor universitario; y Nicolás Avellaneda, quien, precisamente en 1880 había concluido su mandato como presidente de la República. Constituían todos ellos una pléyade ilustrada que promovió, desde la función pública y el periodismo, uno de los períodos más constructivos de la historia nacional.

Fue Manuel Láinez, descollante periodista, fundador de *El Diario*, quien ofició de mediador. Le preguntó al joven Martín si tenía ganas de hacer un viaje “largo e interesante” y obtuvo la respuesta naturalmente afirmativa del muchacho que se hallaba en el umbral de una promisoriosa carrera. Al día siguiente, Cané lo invitó a su casa, donde le propuso que lo acompañara como secretario a Venezuela y a Colombia. Era para el ministro el asistente ideal: aplicado, distinguido, más bien tímido, apasionado de la literatura y ya dotado de una notable cultura. La travesía se presentaba como un estimulante contraste con su sedentaria vida de lector y escritor. Durante el viaje, todo fue novedoso para él. Como lo había anunciado Manuel Láinez, el trayecto resultó para García Mérou largo e interesante. A Cané, en cambio, que había navegado en más de una oportunidad, las incomodidades de a bordo y la fauna humana que lo rodeaba, el olor a brea, a aceite, a cocina, le alteraban los nervios, nunca aplacados del todo. Sobre el mar sentía abatimiento o fastidio.

Antes de llegar a los países señalados para la misión, los viajeros visitaron ciudades europeas: Lisboa, Burdeos; París y Londres. Ya en la América del Sud, en abril de 1881, ministro y secretario se enfrentaron con un panorama y un estado de cosas muy distin-

tos. En la Martinica los acechó la fiebre amarilla. Luego de recalar en el puerto de La Guayra con el propósito de dirigirse a Bogotá, tuvieron que modificar el plan y encaminarse a Caracas, debido al exiguo caudal del río Magdalena. En la capital venezolana se establecieron en medio del lujuriente paisaje. A duras penas fueron adaptándose a la vida forzosamente calma, alterada a veces por las alarmas que provocaba una tierra proclive a los terremotos. Las comunicaciones eran lentas y sólo la lectura animaba las horas de los dos funcionarios. El que menos se adecuaba a las nuevas circunstancias era el disconforme Cané. Extrañaba Buenos Aires, las comodidades, la vida cultural y, en particular, las veladas musicales; extrañaba, sobre todo, el cariz europeo de la “gran aldea”, tan grato a los porteños. En sus *Recuerdos literarios* García Mérou evocó aquellos días. En los cuatro meses que permanecieron en Venezuela vivieron en la misma casa, embellecida por un jardín lleno de plantas y árboles tropicales.

Cuando comíamos solos, abatidos por aquella existencia sin atractivos, por la soledad y el alejamiento de la patria, absorbidos en pensamientos que en ninguno de nosotros tenían color de rosa, después de la frase obligada de saludo amistoso, nos sentábamos a la mesa cada uno con un libro por delante. Después, a los trabajos de la Legación y sobre todo a la lectura tenaz y a la producción literaria. Cané era en aquel tiempo uno de los lectores más formidables e incansables que conozco. (García Mérou, *Recuerdos*, 412)

El joven secretario, once años menor que su jefe, había llevado una buena provisión de libros, entre los que figuraban obras de Shakespeare, Dickens, Taine, Balzac, Schiller, Goethe y Heine, además de obras científicas. García Mérou comenta que todas ellas fueron leídas o releídas por Cané y que alguno de esos libros que lo habían acompañado en sus numerosos viajes conservaban aún las anotaciones del ministro. Entre esos insignes nombres, el joven secretario no condescendió a incluir a ningún español, ni clásico ni contemporáneo. Obedecía a prejuicios que algunos hombres del 80 no acertaban a desarraigar. En medio del tedio y las nostalgias atemperadas por la lectura y por las tareas diplomáticas, no demasiado abrumadoras, se gestó y nació un libro memorable: nada menos que *Juvenilia*, la obra más célebre aunque no la mejor de Cané. La añoranza de la patria avivaba los recuerdos de la adolescencia porteña, opuestos a “las negras horas pasadas”, como las calificó Cané, con exageración, en la dedicatoria a García Mérou. El secretario poseía una habilidad especial para fabricar unos cuadernillos en los que el ministro escribía diariamente, como charlando, sus “deliciosas reminiscencias de la vida estudiantil”. El libro que habría de ser leído por varias generaciones de argentinos, bien valía el tedio padecido en aquellas zonas tórridas.

En la capital venezolana tuvieron ocasión de conocer a un ejemplar paradigmático del autócrata sudamericano, espécimen de una fauna que se ha reproducido sin cesar hasta nuestros días. Se trataba del general Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), el dictador que se hacía llamar “ilustre americano” y presidió Venezuela durante tres períodos. En *Prosa ligera*, Cané trazó la semblanza del personaje, en quien, aparte de “cierta cultura nati-

va” y un “barniz de una sola capa de ilustración general”, predominaba “una colosal opinión de sí mismo”. Lo demuestran las palabras del “ilustre americano” en un encuentro con el Ministro argentino ante la estatua del propio gobernante en la plaza principal de Caracas. “¿No le hace a usted, señor ministro, [...] un curioso efecto pasearse con un hombre, al pie de su propia estatua?”. Como Cané respondiera afirmativamente, Guzmán Blanco añadió:

Sí...sí, es anómalo y admira al extranjero. No he podido evitarlo o mejor dicho, no me he sentido ni con fuerzas ni con derecho para impedir que el pueblo glorifique su propia acción, que la Providencia ha personificado en mí. Por lo demás, yo he entrado ya a la posteridad y ese homenaje es ya un juicio póstumo. (Cané, *Prosa ligera*, 145)

Cané quedó mudo ante tan ciega vanagloria, y al recordar los hechos, los contrapuso a la caída inexorable del arrogante militar y de sus efímeras estatuas. De Caracas, el ministro argentino y su secretario pasaron a Bogotá. Las molestias de la travesía por el Magdalena resultaron insoportables para el malhumorado y quejoso Cané. Calor sofocante, mosquitos voraces, el coche medio desvencijado bamboleándose por las sendas montañosas; el barco en condiciones no mejores, por el río; luego el trayecto a lomo de mula hasta Bogotá. Llegaron en enero de 1882 y en sus primeros pasos por la ciudad asistieron a múltiples agasajos ofrecidos en su honor por entidades oficiales, instituciones culturales, clubes y acogedoras casas particulares, donde los cortejaban la hospitalidad y la gentileza de los bogotanos. De ellos dice Cané, en carta al presidente Roca, que “son instruidos, elocuentes, poetas, entusiastas”. Gobernaba Colombia (y lo hizo en cuatro períodos) el político y poeta Rafael Núñez, natural de Cartagena de Indias, donde se conserva su preciosa casa, aireada y penumbrosa, perfectamente adecuada a las calurosas jornadas de la zona. Los miembros de la sociedad bogotana, a quienes el habla argentina caía simpática, identificaban al ministro y a su secretario como “Che Cané” y “Che García”. Recordando los días de Caracas y Bogotá, escribió García Mérou en el prólogo de *Impresiones*:

Las veinticuatro horas del día parecían cortas. Evacuados los trabajos diplomáticos, nos engolfábamos en la lectura. [...] De cuando en cuando tomábamos la pluma, y las cuartillas se amontonaban sin sentirlo. [...] Allí nos sometíamos mutuamente los resultados del trabajo diario, llevando siempre yo la peor parte, como era natural, pues mis informes ensayos eran flagelados sin piedad por la *verve* sarcástica de mi crítico. Pasado el primer momento de insurrección, volvía de nuevo a la tarea con fe inquebrantable, puliendo, limando, apuntalando los versos débiles con algún adjetivo chillón. [...] Hoy recuerdo con gratitud y encanto aquella vida tranquila y mis amigos benévolos e ilustrados que tanto han hecho por mi desarrollo intelectual. [...] Tengo fe en el porvenir y en los frutos de la labor constante: tengo el anhelo del perfeccionamiento y el valor de la persistencia, y todas mis aspiraciones, todos los sueños de mi vida se resumen en este ideal grande y sagrado que me da fuerzas para vivir y para luchar. (García Mérou, *Impresiones*, 7-12)

Amistad por correspondencia

La permanente inquietud de Cané lo incitaba a partir, y cuando logró que el general Roca le asignase otro destino, en 1882, ministro y secretario se separaron. La vida en común había sido breve. García Mérou permaneció en Colombia y Cané se hizo cargo de la legación en Alemania y Austria. Pensaba con frecuencia en su joven amigo y extrañaba el gusto de darle consejos, pedirle libros, ofrecerle otros, leerle un capítulo, propio o ajeno, censurarle los versos, irritarlo con sus severas críticas, enmendarle la prosa, más serena e impersonal que la suya, nerviosa y personalísima. Eran entrañables amigos y, sin embargo, tenían diferencias fundamentales. Coincidían en la común pasión literaria, pero también en esta materia discrepaban a menudo. El discípulo reconoció lealmente la deuda con el maestro:

Debo a Cané, por otra parte, la más viva gratitud por la franqueza ruda y varonil con que cuando andábamos juntos, apreciaba mis estudios literarios. Ella es tal vez la que ha mantenido en mí la pasión del trabajo intelectual incesante, tenaz, infatigable, sin el cual es imposible la producción. (García Mérou, *Recuerdos*, 419)

Al trazar un paralelo entre ambos, Ricardo Sáenz Hayes, en su biografía de Cané, escribe:

Cané es absoluto, autoritario, agresivo. Cuando juzga es unilateral y se vale de adjetivos hirientes. [...] García Mérou es suave, mesurado, dulce, modesto y laborioso, inclinado a la tolerancia, propicio a las admiraciones repentinas, entusiastas, bien sea debido a la juventud excesiva o a la falta de agudo sentido crítico que le permita analizar las obras en su justo valor. [...] Dijérase que Miguel Cané es el padre que vive con la obsesión del hijo al que supone descarriado o en inminente peligro de caer para siempre entre gentes de malas costumbres. De ahí las admoniciones, los gritos de alarma: ¡cuidado! ¡no haga eso! ¡aléjese de ese amigo! ¡olvídense de esa mujer! Otras veces se asemeja a un hermano mayor que alardea con la experiencia adquirida en los entreveros del mundo, para economizarle infortunios y remordimientos, los feos remordimientos que le hurtan al espíritu armoniosa tranquilidad. Otras veces le habla como si fuese un amigo íntimo de la misma edad... (Sáenz Hayes, *Miguel Cané*, 263)

Llegado a París, la primera carta fue para ese hijo adoptivo que permanecía en Bogotá rodeado de poetas prolíficos y de mujeres peligrosas. Martín le había hablado de una tal Alicia, que lo atraía, y Cané, invocando su experiencia en amores, le había respondido: “No me gusta el asunto de Alicia, *entre nous deux*; usted es demasiado joven para ensayar mi juego, y no tendría nada de particular, pero sí mucho de deplorable, que se fuera a enamorar como una bestia”. (Carta de Cané a García Mérou del 10-VII-1882. Sáenz Hayes, 1955, 264)

Y añadía:

No tiene usted idea de la cantidad de cuentos que me traían sobre usted en Bogotá; que una noche en lo de Silvia había usted hablado mal de mí, que yo lo trataba con dureza, ¡qué sé yo! ¿Le dije a usted una palabra? No, porque la elevación de mi carácter y mi afecto por usted me impedían recoger esas miasmas [sic] que siempre flotan sobre las sociedades pequeñas y *potinières*. (1955, 265)

Cané lo extrañaba y hubiese querido que su amigo se hubiera instalado en Europa, en un ambiente más propicio para su desarrollo intelectual. Mientras tanto, le aconsejaba que se habituara “a mirar esta vida diplomática tal cual es: mucho fastidio, mucha independencia, mucha soledad. El arte está en pasarlo lo mejor posible en cualquier rincón, sin nervios en la tensión de espíritu de las expectativas constantes” (Sáenz Hayes, 1955, 265). Desde Viena, le escribió:

La vida aquí es agradable y sería deliciosa si supiera este maldito alemán que no me entra... Este pedazo de tierra austríaca que se llama Viena es la feria de las mujeres lindas. ¡Qué cuerpos, qué carnaciones! Sin embargo, la imagen de Chiú [una bella colombiana] no se me borra. ¿Sabe que esa mujer es muy linda? Mírela bien la próxima vez que la vea y verá, ¡qué delirio! También yo desearía tenerla a mi lado; daría unos años de vida... pero nada más. (Carta de Cané a García Mérou del 26-X-1882, Sáenz Hayes, 1955, 274)

A la espera de su traslado, García Mérou leía, escribía y se había animado a publicar algunos trabajos sin el consentimiento del “magister”. Desde su mirador europeo, éste los calificó de pavadas y hasta los consideró indecentes. Le molestaba que hubieran aparecido sin su *nihil obstat*. Las reprimendas del amigo lejano lo hacían poner pálido de cólera al ex secretario, pero, por respeto, no llegaba a estallar. Luego, al reflexionar, agradecía las reconveniones. Poco después, Cané le dio la noticia anhelada del nuevo destino, en España, como Secretario de la Legación. En Madrid, en febrero de 1884, García Mérou recibió *Juvenilia* y le escribió al autor una carta de alborozado elogio.

Las letras españolas existen

Martín descubrió la literatura española e hizo partícipe del hallazgo a su amigo. Ponderó a Juan Valera y se preció de ser íntimo amigo de Marcelino Menéndez Pelayo, a quien consideraba “verdadero prodigio de genio y de erudición”. “Está muy lejos de ser el espíritu retrógrado y fanático que uno supone. Conoce admirablemente las literaturas extranjeras y tiene en todas las materias ideas originales y propias, nacidas por la observación personal y llenas de novedad y franqueza”. (Carta de García Mérou a Cané. Sáenz Hayes, 1955, 292).

El insigne crítico y erudito contaba entonces veintisiete años y había publicado sólo los dos primeros volúmenes de su *Historia de los heterodoxos españoles*. Cané reaccionaba con malhumor ante los elogios destinados a personajes que él apenas conocía, y juzgaba exagerado el entusiasmo del joven amigo. “Pero, hombre, ¿qué ha escrito ese señor Pelayo?”

[...] ¿Sabe lo que conozco de todos ellos? *Pepita Jiménez*, de Valera (deliciosa) y tres o cuatro novelas abominables. *Traductores de La Eneida*, de M. Pelayo... y pare usted de contar” (Sáenz Hayes, 1955, 293-294). Por su parte, García Mérou le reprochaba la condena de autores cuyas obras Cané confesaba no haber leído.

Al ex secretario iban a nombrarlo miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Real Academia de la Historia. Esas noticias le indicaban al maestro que su discípulo se abría paso con creciente independencia. No era envidia lo que sentía — sentimiento ajeno a su noble índole— sino la sensación penosa de que el hijo adoptivo se le escapaba de las manos. Iban y venían las cartas entre Viena y Madrid. Cané se prodigaba en expresiones subidas de tono; quería leer en español y le pedía a García Mérou que le remitiera obras en ese idioma. Recibió *Sotileza*, de José María de Pereda, cuya lectura tuvo efecto arrebatador, al punto que, capaz de ir del menosprecio al entusiasmo con el mismo ardor, la calificó de “libro shakespeariano” y situó a su autor por encima de Zola, escritor que entonces gozaba de fama internacional. En una carta que García Mérou transcribe en sus *Recuerdos literarios*, Cané estalla de entusiasmo.

Usted que plumea, como yo, sabe, menos que yo, porque yo cepillo más, lo que cuesta vestir una idea que se ve, desnuda, pasearse esbelta por el espíritu. Eso es maravilloso en Pereda. [...] No, mire, váyase a lo de Pereda y dígame que, día más, día menos, un hombre va a entrar como una bomba en su cuarto, lo va a apretar contra el pecho hasta hacerlo crujir y se va a largar sin decirle esta boca es mía. Que no busque largo: seré yo. (García Mérou, 1891, 424-426)

El afrancesado va a volverse más cuidadoso del lenguaje, reclamará casticismo y tratará de evitar las voces galicadas. Al cabo del tiempo, el discípulo había terminado por ser su guía en el campo de las letras españolas.

La singular amistad se interrumpió con la muerte de García Mérou, ocurrida en Berlín, el 18 de mayo de 1905. Sus restos llegaron a Buenos Aires a fines de ese mes. Cané experimentó el dolor de saber que el amigo a quien había tratado paternalmente prodigándole alientos y reconvenciones, ya no podría hablarle ni escribirle. Iba a despedirlo en el sepelio, pero no puede leer el discurso porque, la tarde anterior, cayó enfermo sin que se precisara la causa. Menos de cuatro meses después, el 5 de septiembre, también él dejó el mundo de modo inesperado. La muerte fue otro acercamiento para estos dos hombres unidos por la pasión de los libros.

Borges-Bioy Casares

En ese 1905 infausto para una amistad que se había iniciado un cuarto de siglo antes, Jorge Luis Borges vivía con sus padres en la calle Serrano al dos mil cien, y con su hermana Norah comenzaba a recibir las enseñanzas de una institutriz inglesa. Muy pronto, el niño de seis años dio pruebas seguras de un destino de lector y de escritor del cual ni

él ni los demás dudaron nunca. Este fuerte apego iba a acercarlo, tres décadas después, al casi adolescente Adolfo Bioy Casares. De Borges habían aparecido los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, y los ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego* y *Discusión*. Bioy Casares había publicado sólo una miscelánea titulada *Prólogo*, de la cual abjuró más tarde. También Borges iba a retractarse de algunos de sus primeros libros.

Lectores animados por una compartida pasión por la literatura y de gustos literarios similares, durante cuatro décadas se vieron con frecuencia, generalmente a la hora de la cena, en el vasto piso de la calle Posadas, colmado de libros, donde Bioy y su mujer, Silvina Ocampo, recibían a sus amigos e incluso a personalidades famosas, de paso por Buenos Aires. Bioy conoció a Borges en 1932 en casa de Victoria Ocampo, en San Isidro. Pocos días después, caminando por el barrio de la Recoleta, le refirió un primer esbozo del argumento de *El perjurio de la nieve*. En 1934, intentó estudiar Derecho y Letras, pero Borges le aconsejó que, si quería ser escritor, no fuera abogado, ni profesor, ni director de revistas literarias. Sin embargo, en 1936, con Borges y un tal Ernesto Pissavini, Bioy figuró entre los fundadores de la revista *Destiempo*, de la que aparecieron tres números.

El título indicaba nuestro anhelo de sustraernos a supersticiones de la época. Objetábamos particularmente la tendencia de algunos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folclóricos, telúricos vinculados a la historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas. (Bioy Casares, 1994, 78-79)

La revista no superó los tres números. Con el mismo nombre fundaron también una editorial, en la cual aparecieron *Luis Greve, muerto*, de Bioy (cuya reseña escribió Borges para la revista *Sur*) y libros de Ulyses Petit de Murat, Alfonso Reyes y Nicolás Olivari. En el invierno de 1937, convertido en administrador de la estancia familiar, Bioy invitó a Borges a pasar con él una semana de campo. Allí un prospecto sobre la leche cuajada resultó ser la primera colaboración entre ambos. Acerca de esta experiencia Bioy confesó: “Aquel folleto significó para mí un valioso aprendizaje; después de su redacción yo fui un escritor más experimentado y avezado. Toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo” (Bioy, 1994, 76). Asimismo planearon un cuento que nunca llegaron a escribir pero fue el origen de *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

En 1940, la relación con Silvina Ocampo se resolvió en matrimonio, con Borges entre los testigos. Fue el año de la publicación de *La invención de Morel*, el primer libro maduro de Bioy. Llevaba un prólogo de Borges. Con éste y Silvina seleccionó la *Antología de la literatura fantástica*, y al año siguiente, *Antología poética argentina*. Sólo con Borges y con el seudónimo de H. Bustos Domecq, en 1942, publicaron *Seis problemas para don Isidro Parodi*, al que siguieron, en 1943, *Los mejores cuentos policiales*, I serie, una antología; y en 1946, *Un modelo para la muerte* y *Dos fantasías memorables*, con los seudónimos de Suárez Lynch y Bustos Domecq, respectivamente. En 1948 prepararon otra antología: *Prosa y verso de Francisco de*

Quevedo.

La cooperación entre los dos amigos se hizo más estrecha a partir de 1943, cuando comenzaron a dirigir la colección “El séptimo círculo”, de Emecé, exitosa serie de novelas policiales, que contribuyó a conferirle a la especie literaria una jerarquía hasta entonces escatimada entre nosotros. Así lo demuestra buena parte de la narrativa argentina de las últimas décadas. En 1951, dieron a conocer *Los mejores cuentos policiales*, II serie. En 1955 aparecieron *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, guiones cinematográficos; *Cuentos breves y extraordinarios*, antología, y *Poesía gauchesca*, edición, notas y glosario. En 1960, *Libro del cielo y del infierno*, antología, e *Hilario Ascasubi, Aniceto el Gallo y Santos Vega*, selección y notas. En 1967 publicaron *Crónicas de Bustos Domecq*, y en 1977, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Para consagrar la asidua colaboración, en 1979, los libros escritos con Bioy fueron reunidos en un tomo de las *Obras Completas* de Borges editadas por Emecé. En suma, un conjunto importante de títulos incorporados indisolublemente a la bibliografía de cada autor, y suficientes para dar la medida del perfecto entendimiento intelectual que originó un vínculo único en nuestras letras.

Reconocimientos de Bioy

En el capítulo final de *La otra aventura*, titulado “Libros y amistad”, Bioy dejó registradas la historia y las cualidades de ese vínculo. Veamos algunos fragmentos significativos de esas entrañables páginas:

De aquella época me queda un vago recuerdo de caminatas entre casitas de barrios de Buenos Aires o entre quintas de Adrogué, y de interminables, exaltadas conversaciones sobre libros y argumentos de libros [...]. Comentados por Borges, los versos, las observaciones críticas, los episodios novelescos de los libros que yo había leído, aparecían con una verdad nueva, y todo lo que no había leído, como un mundo de aventuras, como el sueño deslumbrante que por momentos la vida misma llega a ser [...] En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo (con poca fortuna), artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas. Entre los mejores recuerdos de mi vida están las noches en que anotamos *Urn Burial* [*Urna sepulcra*], *Christian Morals* [*Moral cristiana*] y *Religio Medici* de Sir Thomas Browne, y la *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, y aquellas otras, de algún invierno anterior, en que elegimos textos para la *Antología fantástica* y traducimos a Swedenborg, a Poe, a Villiers de l'Isle-Adam, a Kipling, a Wells, a Beerbohm. Por su mente despierta, que no cede a las convenciones, ni a las costumbres, ni a la haraganería, ni al snobismo, por el caudal de su memoria, por la aptitud para descubrir correspondencias recónditas, pero significativas y auténticas, por su imaginación feliz, por la inagotable energía de invención, Borges descuella en la serie completa de tareas literarias. Con claridad, por cierto, distingue las actividades laterales y el verdadero trabajo. (Bioy Casares, 1968, 172, 174, 175, 176)

Bioy calificó como los momentos “más lindos” de su vida aquellos en que, con Borges, traducía o seleccionaba textos. “Era un trabajo muy intenso, que recuerdo como momentos culminantes de la vida”, le confesó a Noemí Ulla (1990, 142). En sus *Memorias*, escribe sobre la privilegiada amistad:

Yo sentía que para mí Borges era la literatura viviente y, de algún modo, él habrá sentido que yo compartía esa actitud ante las letras, que para mí era lo principal en la vida. Para los dos, lo más importante era comprender. Sentíamos un gran placer cuando, sobre cualquier asunto que ocurría en la realidad, uno de nosotros explicaba al otro lo que sucedía. Tanto Borges como yo, creíamos en la inteligencia como instrumento de comprensión. [...] Para mí la amistad con Borges fue un regalo de la suerte. Fue la primera persona que conocí para quien nada era más importante que la literatura. Para él la literatura era lo más real. Me hablaba de lo que había leído como si fuera una noticia de actualidad, así se tratara de un presocrático. (Bioy Casares, 1994, 109)

Cortesías de Borges

Las referencias a Bioy formuladas por Borges fueron menos frecuentes, pero siempre corteses y elogiosas. Se sentía cómodo con Bioy. “[...] me siento tan cómodo, que me olvido de que estoy trabajando con Bioy Casares: el que está trabajando realmente es ese tercer hombre que a veces hemos llamado Bustos Domeq y otras Suárez Lynch” (Sorrentino, 1996, 100). Se suele creer que en una amistad entre escritores de edad muy despareja, el mayor es el maestro y el menor el discípulo, pero, para Borges la idea es totalmente falsa, y en cuanto a su vínculo con Bioy, el maestro es el joven, y el mayor, el discípulo. Para él, *El sueño de los héroes* “es una novela realmente extraordinaria. [...] Creo que es uno de los grandes libros de Bioy, y me parece más complejo que *La invención de Morel*, que tuve el honor de prologar cuando se publicó” (Sorrentino, 1996, 102-103).

Acaso uno de los mayores homenajes al amigo menor fue incluirlo entre los personajes de uno de sus cuentos. En efecto, en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, el Bioy de la ficción secunda al narrador en la busca de noticias sobre Uqbar, un país de difícil ubicación. En el cuento menciona también, entre los contemporáneos, a Carlos Mastronardi, Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar y Enrique Amorim, pero la participación de Bioy excede la mera cita.

¿Discípulo o condiscípulo?

Borges jamás entró en competencia con Bioy —ni con ningún otro escritor— y estaba dispuesto a cederle la delantera a su amigo. En cambio, éste tuvo que defenderse de quienes lo juzgaban hechura de Borges. Bioy aludió a una deuda de Borges para con él:

Yo creaba una historia y se la contaba a Borges, y Borges creaba una historia y me la contaba a mí. Y yo creo que eso de estar contándonos argumentos y argumentos influ-

yó en él para llevarlo a escribir los cuentos de la *Historia universal de la infamia*, que fueron los primeros cuentos —un poquito disfrazados de ensayos— de Borges. Creo que encontró en mí un interlocutor que completó un poco su personalidad. (Sorrentino, 1996, 33)

Asimismo, en una de esas conversaciones, aclaró cuál había sido su participación en los cuentos de Bustos Domecq. Los primeros tienen mucho más de Borges, pues éste urdía los argumentos y Bioy aportaba frases, detalles. “En los libros posteriores, la colaboración fue prácticamente por mitades”. (Sorrentino, 1996, 98)

Bioy se defendió de la maliciosa creencia de que *La invención de Morel* hubiera sido fruto de la amistad con Borges. Se comentaba que Bioy habría actuado como una especie de muñeco de ventríloco a quien aquel habría dictado la novela. El damnificado calificó de disparate esta especie. Recordaba perfectamente cómo se le había ocurrido la trama y cómo Borges, a quien se la había contado en las Barrancas de San Isidro, la había estimado “la mejor historia del mundo”. Repitió la frase en tres o cuatro oportunidades más y la reiteró respecto de *El perjurio de la nieve* y *El sueño de los héroes*. El argumento de *La invención de Morel* le gustó mucho a Borges y le aconsejó al autor: “No escribas un cuento; escribí una novela porque ahí tenés muchas ideas para desarrollar” (Sorrentino, 1996, 125). Bioy iba colocándose a la altura de su amigo y colaborador.

Borges tenía ese tacto secreto para hacerme sentir que yo era su par. Nunca me hizo sentir de otra manera. En alguna medida porque debía considerar que yo era suficientemente inteligente. No es altanería de mi parte, pero creo que se encontraba a gusto con mi inteligencia. Además, cuando dos personas son amigas, cada una enseña algo a la otra; en caso contrario, se trataría de una relación entre maestro y discípulo, no entre amigos. (Bioy, 1994, 109-110)

Yo me sentía como un hermano de Borges, y hemos pasado la vida discutiendo sobre una cantidad de cosas. Borges era más eminentemente épico que yo y tenía cierto rechazo por la parte intimista, rechazo que yo no tengo. Hay cosas así. A Borges no le gustaba mucho expresar sentimientos, y en la vida era tal vez más sentimental que yo. De las mujeres se enamoraba con todo, y sufría mucho y les dejaba ver que estaba tal vez demasiado locamente enamorado...Y solía tener mala puntería para elegir las, y las mujeres muchas veces lo maltrataban precisamente por esa entrega excesiva. La suya fue una vida muy sentimental. (Sorrentino, 1996, 120)

Al tratar el tema en “Una amistad literaria” (*La Nación*, 17 de agosto de 2005), Daniel Martino, albacea literario de Bioy y autor de varios trabajos sobre su obra, lo protege de tales acusaciones y contribuye a ponerlo a la altura del amigo mayor:

Uno de los lugares comunes de la crítica sostiene que, a lo largo de más de cincuenta años, Borges, por edad y experiencia, nunca dejó de ser el generoso maestro; Bioy, el aplicado discípulo.[...] Una rápida lectura es suficiente para responder a este prejuicio y señalar, en el conjunto de los textos de Bioy, los rasgos que constituyen, en última ins-

tancia, las diferencias más notorias con los de la obra de Borges —la preocupación, propia del novelista, por la psicología de sus personajes; la atención por los registros del habla cotidiana; el énfasis en los límites de la percepción y el aislamiento del individuo. [...] Así como la lectura de toda la obra de Bioy descubre una evolución estética y retórica que excede los preceptos borgeanos, el atento examen de los pormenores de la amistad descubre igualmente que esa relación, aunque discipular hasta mediados de los 40, constituyó en todo momento una ‘comunidad intelectual’: si Bioy, en esas ‘conversaciones interminables’, recibía de Borges ‘auténticas lecciones de moral y de literatura’, la influencia de Bioy, a su vez, fue decisiva para inclinar a Borges hacia el abandono del barroquismo en su estilo y, sobre todo, para animarlo a la escritura de ficciones.

El diario de Bioy

En 1947, el autor de *Dormir al sol* comenzó a redactar un diario.

Durante muchísimos años yo llevé diarios; ahora ya no los llevo [...] Esos diarios tienen conversaciones con Borges, tienen conversaciones con escritores en Europa, tienen cosas bastante ricas... Pero, de pronto, en esos diarios descubro un Adolfo Bioy del que me había olvidado y que no me parece que sea yo. Y lo considero un estúpido extraordinario. Hay por ejemplo un momento en que digo que, cuando veo a una mujer que me gusta, quisiera hacerle un hijo, con absoluta prescindencia de lo que iba a ser el destino de ese hijo... Bueno, me asombra que yo haya sentido eso. Después me curé de esas estupideces, por cierto. Pero no deja de alarmarme que pueda tener ahora estupideces semejantes, y no advertirlas. (Sorrentino, 1996. 81- 82)

En sus *Memorias*, Bioy declara: “Yo tiendo a ver el lado cómico de la realidad. Esto ofende a mucha gente y suele crear malentendidos incómodos. [...] En lo que más quiero, en lo que más me gusta y también en lo que más me duele, veo el lado cómico” (1994, 68). En otro lugar del mismo libro, apunta: “Wilde dice que el hombre mata a lo que más quiere. Yo soy un escritor satírico. Me place reírme de lo que más quiero, quizá en un secreto afán de sentir que ese amor es desinteresado, puro” (1994, 67).

Después de la muerte de Borges, Bioy publicó fragmentos de esas conversaciones y en 1990 anunció su intención de reunirlos en libro, donde aquél aparecería riéndose de las cosas que él mismo respetaba. De lo oral y privado, esas charlas pasaban a lo escrito y público. El amigo dilecto se proponía registrar las frases ingeniosas y mordaces, casi siempre graciosas, que Borges, divertidamente, propinaba a diestro y siniestro, pero en la intimidad, posiblemente sin suponer que su amigo las trasladaría al libro, como ha insistido en hacerlo en *Borges*, abultado volumen de un millar y medio de páginas. Al ser arrastradas al ágora, las bromas sobre colegas y personas del círculo amistoso adquieren un peso que no poseían en las circunstancias en que fueron proferidas como impresiones burlescas, divertidas, sin el rigor del juicio.

La obra póstuma de Bioy puede considerarse un nuevo fruto de la colaboración de los

dos escritores, aunque sin la anuencia del protagonista. Trae a la memoria un ensayo incluido en *Historia de la eternidad*, titulado “El arte de injuriar”. En él, Borges investiga los métodos utilizados para escarnecer, desde el recurso mudo de sacar la lengua o hacer pito catalán, hasta cortantes expresiones, como “expeler, cocinar o gruñir un libro”. Se complace en la lectura de los escarnios de Swift, el Dr. Johnson y Voltaire, a los que añade “las buenas indignaciones de Paul Groussac”. El copioso repertorio de injurias seleccionadas por Bioy no dice nada nuevo ni trascendental sobre el autor de *Ficciones*. En cambio, dice mucho acerca del mismo Bioy, del Bioy ser humano. Su minucioso inventario de desaires y desdenes, muchos denigrantes, solicitan al psicoanalista más que al crítico literario. Al volcar en tantas y tantas páginas los dichos maliciosos del amigo, los designios de Bioy se tornan insondables y hasta la famosa amistad se vuelve sospechosa.

Binomios

La amistad entre ambos ha alcanzado categoría histórica en nuestras letras debido a la calidad de ambos autores, al refinado medio social y literario que los rodeaba, a la creciente fama del mayor, y, sobre todo a que se concretó en libros escritos en colaboración. Este hecho los distingue netamente de Cané y García Mérou. La colaboración ha sido frecuente en el teatro, en general para satisfacer la gran demanda de piezas, sobre todo de comedias, en tiempos en que la permanencia de obras en cartel era limitada y los empresarios se veían forzados a variar el repertorio de sus teatros. Dos autores, y a veces más, firmaban juntos y se constituían en binomios populares, como Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas; Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos, Camilo Darthés y Carlos Damel, entre muchos otros. Dos narradores de prestigio como Pilar de Lusarreta y Arturo Cancela escribieron en colaboración para el teatro.

Caso famoso en la escena española es el de los jocundos hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quinteros. También los hermanos Machado (Antonio y Manuel) escribieron juntos para el teatro. Más rara es la colaboración entre narradores. En las letras francesas, consagraron esa cooperación literaria los célebres Hermanos Goncourt (Edmond y Jules). Por su parte, Erkmann-Chatrían fue el seudónimo conjunto de Emile Erkmann y de Alexandre Chatrián, autores de novelas históricas. En la literatura alemana, los hermanos Grimm (Wilhelm y Jacob) se unieron para recrear cuentos populares que han ganado fama mundial.

La colaboración era imposible entre Cané y su discípulo, porque el mayor se empinaba frente al discípulo, mientras que en la amistad Borges-Bioy Casares, como se ha visto, el primero, nada afecto a asumir posturas magistrales, se igualaba con el amigo menor y hasta, a veces, le cedía la delantera. Borges asumía una actitud aquiescente, siempre dispuesto a intervenir en cualquier empresa literaria que le interesara, grande o chica. Eran juegos de la inteligencia que lo divertían y parecían no fatigarlo nunca. Una tarde, en *La*

Nación, propuso al Secretario General y a otra persona, urdir juntos un poema, aventura que puso muy orgullosos a los sorprendidos y deslumbrados coautores. Amigas escritoras cooperaron con él en varias ocasiones, aplicadas a completar la parte histórica y bibliográfica de algunos de sus libros. Pero ninguna colaboración alcanzó la magnitud del trabajo junto a Bioy. Evitaron el binomio y adoptaron los dos seudónimos ya mencionados. El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal en su “biografía literaria” de Borges, propuso otra vuelta de tuerca. Los falsos nombres —H. Bustos Domecq y Suárez Lynch— habían terminado por dominar a la pareja de escritores. “Borges y Bioy quedaban desplazados por sus propias creaciones. Había nacido un nuevo escritor, un escritor que debía ser llamado *Borges*, porque no era ni Borges ni Bioy ni se mantenía fijo bajo un seudónimo estable” (1987, 334).

Notas disonantes

A Cané, nacido en 1852, se lo reconoce como el representante típico de la generación del 80 por el brillo personal, la desenvoltura mundana, la vasta cultura y la múltiple actividad en la política, la diplomacia, la docencia universitaria, la literatura y el periodismo. Martín García Mérou, nacido en 1862, fue uno de sus exponentes finales, menos múltiple, menos fragmentario, según la denominación que propuso Ricardo Rojas. La diplomacia fue su medio de vida, pero se concentró fundamentalmente en sus estudios literarios. En los libros dedicados a Esteban Echeverría y a Juan Bautista Alberdi (que debían ser seguidos por otros) reemplazó el ensayo breve e impresionista por el estudio metódico y abarcador.

Los hombres de letras del 80 solían vivir de la política, de la diplomacia y de la enseñanza. En el siglo XX, la política, confiada a políticos profesionales, dejó de atraerlos. La diplomacia siguió siendo un destino apetecible, así como la enseñanza y el periodismo, más algunas profesiones como la abogacía. Borges fue empleado de una biblioteca, en ocasiones periodista cultural, conferenciante, hasta que su prestigio lo llevó a la dirección de la Biblioteca Nacional y a la docencia universitaria, aun cuando no poseyera títulos ni diplomas. En cambio, Adolfo Bioy Casares, salvo un fallido desempeño de administrador de la estancia familiar, nunca tuvo necesidad de ganarse la vida. Se dedicó a leer, a escribir, a viajar, a sostener deleitosas conversaciones con amigos y sobre todo con el amigo mayor, hasta que sus libros le permitieron, como a Borges, ganar dinero por una vía casi desconocida entre sus colegas.

La predisposición amistosa se ha considerado tradicionalmente una virtud característica de los argentinos. El mismo Borges lo ha reconocido. La ejercida por las dos parejas de escritores que he tratado de aproximar, constituye un buen ejemplo de ese atributo. Pero si ahondamos en los entresijos de esos lazos, descubriremos notas disonantes en cada uno de los dos pares. En el primero, Cané, el mayor, se manifiesta convencido de la

propia superioridad y revela su propensión posesiva frente al menor, dócil y deferente. En la segunda pareja de amigos, el menor, Bioy, reconoce la valía del mayor, pero le inquieta que ese ascendiente convierta el beneficio en daño. Busca dejar bien clara su peculiaridad y tiende a ponerse a la altura del colega insigne.

No creo que Bioy Casares pueda considerarse discípulo de Borges. Es diferente, pero menor. Ni en la narración ni el ensayo se acerca al amigo. Es certero en el manejo de la sátira lingüística, dueño de una prosa precisa y elegante, pero está lejos de la maestría borgeana en la poesía, el ensayo y el cuento; en la destreza clásica del verso, en la prodigiosa sutileza de la prosa y en la urdimbre no menos prodigiosa de sus cuentos (un tanto forzada en Bioy). Desaparecidos ambos, el libro póstumo de Bioy Casares, cuyo título es el simple y suficiente apellido del amigo, tendría que haber sido el monumento a una gran relación, y, sin embargo, deja muchas dudas e insufla en la amistad célebre inesperadas gotas de perfidia.

Referencias bibliográficas

- BIOY CASARES, Adolfo, 1968, *La otra aventura*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, Adolfo, 1994, *Memorias*, Barcelona, Tusquets.
- BIOY CASARES, Adolfo, 2007, *Borges*, Buenos Aires, Ediciones Destino.
- CANÉ, Miguel, 2004, *Prosa ligera*, Buenos Aires, Biblioteca Jockey Club.
- GARCÍA MÉROU, Martín, 1891, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- GARCÍA MÉROU, Martín, 1884, *Impresiones*, Madrid, Librería de M. Murillo.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1987, *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁENZ HAYES, Ricardo, 1955, *Miguel Cané y su tiempo*, Guillermo Kraft, Buenos Aires.
- SORRENTINO, Fernando, 1996, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires Sudamericana.
- SORRENTINO, Fernando, 1996, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, (Nueva edición, con notas revisadas y actualizadas) Buenos Aires, El Ateneo.
- ULLA, Noemí, 1990, *Aventuras de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor.

Crítica literaria y literatura comparada. Entre selectores y comediantes.

Biagio D'ANGELO

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

Resumen: *Esta comunicación pretende discutir sobre la importancia del papel del crítico como comparatista. La interrelación entre crítica literaria y método comparativo bien se armoniza y ambas disciplinas disfrutan un intercambio de experiencias indicador de la hipótesis de una seria aplicación del vocablo "crítica". De esta forma, la literatura comparada se enriquecería con los aportes de críticos valiosos y sensibles; por su lado, en cambio, la crítica literaria se abriría a un panorama de perspectivas y referencias culturales, lingüísticas y metodológicas que la comparada debería poseer como almacén propio y singular.*

Palabras clave: *literatura comparada - crítica literaria - estética - juicio sobre la obra de arte.*

Abstract: *This paper discusses the importance of the role of the critic as a comparatist. The interrelation between literary criticism and comparative method results to be harmonic. Both disciplines "experience" a fundamental cultural interchange concerning the profound significance of the word "criticism". In this way, comparative literature enriches its own methodology by the contribution of relevant and sensitive critics; moreover, literary criticism opens itself to a panorama of cultural, linguistic and methodological perspectives and references that comparative literature owns as a singular and natural depository.*

Key words: *comparative literature - literary criticism - aesthetics - judgement on the artistic work.*

*"No se juzga a partir de criterios, pero,
al juzgar, se crean criterios"*

(Leyla PERRONE-MOISÉS, *Altas Literaturas*)

Esta frase de la destacada estudiosa brasileña permite adentrarse en el terreno espinoso de las relaciones entre crítica literaria y literatura comparada, concebidas, un tiempo, como metodologías en constante oposición o con objetivos de estudio paralelos. Es necesario que crítica y comparación se revistan de “sentido”, como se expresa en su último libro Wladimir Kryszynski (Kryszynski, 2006, 19-33). La palabra “sentido” es aquí utilizada en su acepción de “criterio”, ya que ambas disciplinas (la crítica literaria, así como la comparación literaria) representan significativamente métodos y, por lo tanto, criterios.

No cabe duda de que una de las disciplinas que mayormente ha sufrido diversos cambios y transformaciones en el transcurso de las últimas décadas es la literatura comparada. Terminado el afán positivista de encasillar toda experiencia literaria en un estéril esquema definitorio y superadas las disputas entre escuela francesa y norteamericana, la metodología comparativa se ha colocado como baluarte de nuevos rumbos y discursos: los estudios culturales han defendido la de-jerarquización de la cultura, utilizando la comparación como herramienta “cumulativa”, caja de Pandora, que involucra cualquier producción escrita; el debate, además, sobre la superación de una literatura, definitivamente, ha abandonado su aristocrática *turris eburnea*. De una comparación entendida solamente como lectura de dos o tres textos acomodados por temas o motivos, se ha pasado a una contemplación del comparativismo como campo privilegiado de la estética literaria, donde se unen cuestiones y contextos que, a partir del fenómeno literario, discuten la validez del proyecto militante de la comparada.

La crítica literaria, desde el aporte de René Wellek, con su monumental *History of Modern Criticism*, ha cuestionado factores y nociones básicas de la literatura comparada, como el progreso y la linealidad histórica, la recepción y el contexto.

Hoy sería significativo discutir sobre la importancia del papel del crítico como comparatista. La interrelación entre crítica literaria y método comparativo bien se armonizaría y ambas disciplinas disfrutarían un intercambio de experiencias indicador de la hipótesis de una seria aplicación del vocablo “crítica”. De esta forma, la literatura comparada se enriquecería de los aportes de críticos valiosos y sensibles; por su lado, la crítica literaria se abriría a un panorama de perspectivas y referencias culturales, lingüísticas y metodológicas que la comparada debería poseer como almacén propio y singular.

El proyecto de la crítica literaria es desde siempre, y retomando su raíz griega originaria, juzgar, opinar sobre la originalidad de la obra de arte, sobre su persistencia temporal, sobre su paradigma estético. Aunque no se proponga el estudio del gusto, y tampoco del juicio crítico, “con el fin de formarlo ni cultivarlo (porque esta cultura bien puede exceder de esta especie de especulaciones), sino que lo hago bajo un punto de vista trascendental”, Kant reconocía, en *Crítica del juicio*, que el juicio es una parte esencial de la crítica porque le permite completar la facultad del conocimiento. En síntesis, la crítica opera y se desprende de la pregunta capciosa sobre la “belleza” o la “fealdad” de un texto artístico, porque su teleología sería el conocimiento final de un dado objeto (*scopus*), que, según Kant, implica, a su vez, una relación con lo suprasensible.

Sin embargo, el juicio no empieza solamente por la observación empírica de objetos, que, fenomenológicamente, percibimos y aceptamos como propios, o próximos, o separados de nuestro juzgar. El juicio se forma a través de la mediación de artes (escritura, pintura, fotografía, música, etc.) que señalan, indican lo suprasensible (solamente para retomar un término kantiano) como grado último del conocimiento.

Criticar es, por lo tanto, también, leer. De ahí nuestra preocupación de que el problema consiste en una proximidad entre la crítica y la comparación en el fenómeno literario. La lectura se propone, en efecto, como una actividad privilegiada del análisis crítico, una actividad de “poder”, ya que la decisión del libro coincide con la posesión, diríamos, “antológica” de su específica elección. El crítico y el comparatista son acomunados por la sencilla (y no descontada) posición de lectores que sirve a establecer cánones artísticos y discursos político-culturales. Es inevitable, por lo tanto, no pensar en la validez de la reflexión sobre la crítica literaria en la actualidad.

Leyla Perrone-Moisés ha dedicado amplio espacio al problema de la crítica literaria, constituyendo un corpus de críticos-escritores (o como ella prefiere de escritores-críticos) que se presenta relativamente próximo a una aplicación comparativa de la crítica en literatura. Utilizando autores que poseen una actividad crítica extensa y diversificada (Ezra Pound, T.S. Eliot, Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos y Philippe Sollers), la estudiosa brasileña ofrece un excelente ejemplo “biunívoco” de críticos comprometidos con la literatura y la práctica de la traducción como actividad constante, no esporádica u ocasional, de críticos políglotas y cosmopolitas, preocupados por la naturaleza didáctica del fenómeno literario y, al mismo tiempo, en busca de un punto universal al que converger la producción literaria. La antología de autores, propuesta por Perrone-Moisés, nos interesa porque propone una aplicación de la poesía sincrónica, según la definición de Haroldo de Campos. La poesía sincrónica dejaría aquí el espacio por la crítica sincrónica, con resultados altamente poéticos. La sincronía representa, además, una de las modalidades posibles de análisis comparativo, quizás mucho más fructuosa que el simple devenir diacrónico, ya que “lo que lleva a la literatura a proseguir su historia no son las lecturas anónimas y tácitas (que tienen un efecto que no puede ser verificado y una influencia dudosa, en términos estéticos), sino las lecturas activas de aquellos que las prolongaron, por escrito, en nuevas obras” (Perrone-Moisés, 1998, 13). Principalmente, los críticos, entonces, son lectores; de forma extraordinaria, son también, en este caso, escritores, y los unos y los otros contribuyen a la valorización de la obra de arte en cuanto producto del devenir del espíritu de un pueblo, de una tradición. La convergencia con la metodología comparativa está clara. La literatura comparada necesita discutir aquellos ámbitos que precisan ser unidos o separados; para esta operación, que parece dicotómica, es esencial que el punto de síntesis esté en el crítico-lector-selector que es (o se vuelve, conscientemente o no) un comparatista. Podríamos añadir que este comparatista crítico es próximo de la concepción de Adorno sobre el sujeto en el arte. El comparatista-crítico es el sujeto de esta operación porque “está atado

a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto” (Adorno, 1973, 219). Es decir, es, en definitiva, un mediador de culturas. Lo que media es lo que juzga y lo que lee. Los críticos en la lectura de Adorno, “sirven al contenido de verdad de las obras al considerarlo como algo que las sobrepasa y separan este contenido [...] de los momentos de su falsedad”. La aceptación de esta “tarea” depende de la comprensión y de la formalización que se otorga al término “comparada” y está fuertemente relacionado con la *forma mentis* de cada sujeto crítico y comparativo.

Sería suficiente pensar en la siguiente frase de Borges para darse cuenta de cómo el crítico y el comparatista se asemejan y comparten —porque ‘parten de’— un mismo espacio de proveniencia y de juicio que es la lectura: “Creo que leer a Berkeley, o a Shaw, o a Emerson es una experiencia tan real como ver Londres” (Burgin, 1968, 43). No solamente la lectura es real como experiencia; sino que de ella, se desprende una nueva mirada (el “ver Londres” del aforisma borgiano), un nuevo juicio que involucra naciones y temporalidades, culturas y pasajes históricos indescifrables, postulados filosóficos y preocupaciones pedagógicas. Nunca es indoloro el trabajo del crítico y del comparatista. Su tarea podría definirse “profética”, si esta palabra no hiriese conciencias y pecara de pruritos apocalípticos. “La cuestión del juicio de valor, que emergía como problema central para Kant, se volvió crucial en el momento presente” (Perrone-Moisés, 1986, 206), sugiere justamente Perrone-Moisés. Se trata de una toma de conciencia del tiempo en el que vivimos donde la obra de arte permanece en condiciones de aporías. Es la misma obra de arte que dialoga principalmente, con el contexto que la generó, pero también con otros textos de derivación pasada, o de ámbitos geográficamente distantes. Por lo tanto, lo profético del crítico-comparatista estará en su criterio de juicio, en su lectura contextualizada de la obra de arte. Adorno afirma: “Las obras de arte pueden apropiarse lo que les es heterogéneo, su implicación con la sociedad, precisamente porque son siempre en sí mismas algo social” (Adorno, 1973, 311). Es inevitable la determinación del crítico en hacerse portador de juicios e interpretaciones. Es parte de su tarea “ontológica”, de su ser signo educativo y demostrativo del proceder estético, no como valor absoluto, mas en su renovada contextualización. Así la crítica se conforma como una disciplina que se “excede” hacia la escritura, englobando la posibilidad *comparativa* como una “nostalgia”, una “melancolía”, un “dionisismo” de la búsqueda feroz de la unidad: “La crítica, si algún día tiene que explicarse e intercambiarse con la escritura literaria, no ha de esperar que esta resistencia se organice primero en una “filosofía”, que ordenase una cierta metodología estética, de la cual aquella crítica obtendría sus principios” (Derrida, 1989, 44). La crítica y la metodología comparativa se configuran, así, como ciencias autónomas y suficientes que, en su relación con el método epistemológico de las filosofías, elaboran una lectura aproximativa de la realidad y compiten con la misma obra de arte: nunca dicen (nunca podrán decir) la verdad; crítica y comparativismo *fictionalizan* mediante las palabras, la escritura: solo el juicio estético es inagotable y, en su absolutización (en su intersección histórico-temporal entre texto y contexto productivo de ello), verdadero; aunque podría

ser (o ser leído como) falso o inadecuado, conforme su historicidad o sus cambios de perspectiva. “Flaubert, Proust, Stendhal —sostiene Roland Barthes— son comentados inagotablemente; la crítica dice, entonces, del texto tutor, la fruición vana, la fruición *pasada* o *futura*: *ustedes leerán*, o *leí*: la crítica es siempre histórica o prospectiva” (Barthes, 2004, 29).

No creemos que la crítica literaria ya no critique más, como quisieran algunos intelectuales-buitres. Me referiré a un ejemplo. Se trata de una pequeña novela de Henry James, *The Figure in the Carpet*, que ya Borges había elogiado como una de las más preciosas joyas del arte narrativo jamesiano.¹ El narrador de este texto es un mediador de culturas, que intenta una reseña sobre la última obra de otro novelista famoso, nunca mencionada (ni siquiera su título) en la novela de James. Al escritor norteamericano lo que le interesa es el fracaso, repetido a menudo, de no saber enfrentar los enigmas que inquietan la composición de una obra de arte, y por ello, “denuncia la incapacidad de los críticos “*to trace the figure in the carpet*”, de captar aquel detalle que para el autor constituye lo sustancial, la verdad de su ficción”. No obstante, esta imposibilidad (y, claro está, incapacidad) de parte del crítico, que solamente “tiende a”, puede apenas “aproximarse a” la sugerencia de una verdad: más que un profeta, el crítico que se pudiera jactar de resolver o intuir *ex cathedra* el *quid* que determina y domina una obra de arte aboliría la categoría de diálogo y la posibilidad de la obra abierta. Una vez más, el crítico y el comparatista visitan los mismos terrenos, encaran las mismas dificultades, padecen los mismos ideales: “comparar y conocer se asocian en una acción epistemológica común”, sugiere Lisa Block de Behar, cuyo resultado final es el juicio, el *krinein*, la discriminación de la verdad del error, del valor del no-valor, que otorga la especificidad estética a la obra de arte y le garantiza el perdurar temporal.

Sin embargo, una preocupación siempre creciente, que aniebla el panorama de convergencias y discusiones ya mencionadas, se resume en el poder de la actividad mediática, que transforma al comparatista y al crítico no tanto en mediadores sino en *co-mediantes*, una especie de colaboración traicionera, que otorga al medio su anti-esencia, su anti-medio: el medio se vuelve objeto y blanco, un espacio peligroso. La comparación y la crítica se dividen (sería mejor decir, son divididas) en sus intenciones por la asombrosa presión de la “hipnosis” mediática.

Si la existencia de la literatura, de los actos de cultura, depende de su circulación en los medios, de las menciones u ‘(o)misiones de la crítica’, el problema no tiene solución. El crítico se presenta, en el mejor de los casos, como un lector e-lector y quien elige no puede dejar de descartar, de la misma manera que quien dice no puede dejar de no decir. Aunque así se plantee un problema -el mayor- que como los dilemas, las aporías, las paradojas, los diferendos, no tienen solución, conviene, por lo menos, plantearlo (Block de Behar, 1990, 155).

¹ Me es particularmente grata la lectura propuesta por Lisa Block de Behar en el Congreso ABRALIC, que ha tenido lugar en Belo Horizonte, en agosto de 2002: “El discreto secreto de la crítica: de la palabra a la imagen en *The Golden Bowl*, de Henry James”. Véase <http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/discreto.htm>

Cierto, las aporías son irresolubles y menos aun se pueden resolver en el breve lapso de pocas páginas. Pero hay que declararlas para suscitar las atenciones y las polémicas necesarias a una comprensión más justa y objetiva de los acontecimientos. El adjetivo “objetivo” resulta aquí insuficiente. Se trata de una verdadera contradicción en términos. En efecto, si la comprensión llega a ser objetiva, acaba lo neutral, lo imparcial, lo ecuánime, que es la utopía de la investigación científica en las humanidades. El objetivo mismo no lo permite. No podemos permitir (valga la redundancia) que el crítico o el comparatista se travisten de Bouvard y Pécuchet, copiadore, no mediadores. Pero bien “utilizados”, bien “mediados”, o sea conscientes de sus propias tareas, quizás, la justificación de Flaubert sea, como Borges sugiere, de orden estético, y se mueve por caminos inesperados: “el arte opera necesariamente con símbolos; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton” (Borges, 2005, 276).

Si “la historia de los libros es la historia de la réplica” (Perrone-Moisés, 2005, 1), entonces, dos copistas pueden ser considerados, paradójicamente, como los críticos más fieles, porque, como ocurre en la experiencia de Pierre Menard, re-escriben exactamente el mismo texto de origen.

Sin embargo, la ecuación crítico = escritor no funciona, y como copista tampoco, ni en la paradoja borgiana, ni en el sentido peyorativo del término. La “tranquilidad” de esta similitud, idealmente sugerida por Barthes, es puesta en jaque por Leyla Perrone-Moisés, que recuerda que, lamentablemente, el crítico es, a menudo, un escribiente (53); más bien, situándose *du côté de chez Culture*, va perdiendo el gusto de la crítica estética (55-60). Entre crítica literaria y literatura comparada se manifiesta así un delicado equilibrio, en el que la “vigilancia” es obligatoria: vigilar sobre los ideales estéticos y defenderse diplomáticamente de las mediaciones comprometedoras.

La exigencia de la crítica literaria de juzgar y, por lo tanto, de clasificar y explicar la obra de arte, se asemeja de cerca a las estructuras taxonómicas que rigen la metodología comparativa. No operar así significaría, según las opiniones de Brunetière al respecto, mutilar y desnaturalizar el proceso crítico. Ella misma, la crítica, es tratada, en ciertos casos, por la literatura comparada, como un género literario por sí misma que oscila entre las orillas teóricas y las investigaciones metaliterarias. Tal vez tenía razón Brunetière que definía la crítica como “la contra-partida de todos los géneros” y más bien, “su conciencia estética”.² Como durante la revolución estudiantil era a la moda afirmar que *ils se posent pour s'opposer*, Brunetière también cree en la postura militante de la crítica literaria, que muchos años más tarde Adrian Marino, desde su exilio parisino, hubiera reiterado como exigencia de la comparación literaria: “¿signo de la confusión de las ideas?, ¿o de la pobreza de la lengua?”, se preguntaba casi proféticamente Brunetière.

Se trata de unas preguntas que, de una cierta manera, embarazan, porque encajan en nuestra reflexión. Nos preguntamos si no estamos retrazando un camino *à rebours* para encontrarnos nuevamente con el pertinente axioma de Friedrich Schlegel: “en el fondo

toda la filología no es más que crítica” (*Zur Philologie*, 55). Quizás, las actividades de la crítica literaria y de la literatura comparada, intersecándose en la actualidad, provean a subrayar la importancia de la historicidad de cualquier proceso cultural y de respetar la naturaleza de cambio, de devenir, de transformación constante que subyace a cada fenómeno natural.

Singularmente, la crítica literaria y la literatura comparada se han diversificado, pero el objeto de anhelo se mantiene siempre igual: es el texto en su integridad ontológica, con sus contradicciones, aporías, huecos, contrastes. No estamos aquí tratando de un texto fantasma, sino de un texto producto de un sujeto en un determinado periodo histórico. El desafío de ambas disciplinas es, por lo tanto, político: demostrar científicamente el valor presente del texto, su legibilidad, su fruición, como proceso hermenéutico que involucra una comprensión activa, a posteriori teleológica, de los acontecimientos humanos. “La literatura tiene como sinónimos explícitos o implícitos la totalidad de los actos críticos, con los cuales tiende a identificarse hasta el pleonasma” (Marino, 1994, 436). La crítica literaria y la literatura comparada operan según una circularidad provechosa: apenas dos ejemplos de esta “casi tautología” tan imprescindible en los procesos de pensamientos culturales hoy: Foucault critica y fundamenta con Borges la disociación surgida con la era moderna; Borges se permite hacer literatura con los ensayos sorprendentes sobre Herbert Quain.

El criterio que emerge de estas consideraciones es que ambas disciplinas, la crítica y la comparada, funcionan como estrategias didácticas: enseñan a leer; la lectura no se reduce a una comprensión o interpretación de líneas, páginas, glosas. Es un procedimiento de añadiduras como sostenía Heidegger, un acto de acumulación, no una operación de sustitución. El sujeto, *mon semblable, mon frère*, sale ganador, y conoce y juzga el mundo y a sí mismo, no con sospechoso moralismo, sino con pasión siempre renovada.

² Retomo estas consideraciones de F. BRUNETIÈRE, *La Grande Encyclopédie*, t. XIII, citado en epígrafe en el volumen de Leyea PERRONE-MOISÉS, *Texto, crítica, escritura*, 2005.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W., 1973, *Teoría estética*. Buenos Aires, Orbis.
- BARTHES, Roland, 2004, *O prazer do texto*, São Paulo, Perspectiva.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, 1990, *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. México-Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis, 2005, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BURGIN, Richard, 1968, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus.
- DERRIDA, Jacques, 1989, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- KRYSINSKI, Wladimir, 2006, *Comparación y sentido. Varias convergencias y focalizaciones literarias*. Lima, Fondo Editorial UCSS.
- MARINO, Adrián. *Teoria della letteratura*, 1994, Bologna, Il Mulino.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, 1998, *Altas Literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, 2005, *Texto, crítica, escritura*, São Paulo, Martins Fontes.

Lucía Miranda, un mito protonacional en varias lenguas: latín, castellano, francés e inglés.

Algunos antecedentes del *Siripo* de Lavardén y de las *Lucía Miranda* de 1860.

María Rosa LOJO¹

Universidad de Buenos Aires

Universidad del Salvador

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Resumen: En 1860 aparecen en Buenos Aires dos obras con casi el mismo título. *Lucía* y *Lucía Miranda* escritas, respectivamente, por Eduarda Mansilla (1834-1892) y Rosa Guerra (1804-1864). Son las primeras novelas de una verdadera saga que había comenzado con la crónica de Ruy Díaz de Guzmán —cuando de la Argentina sólo existía el nombre— y que concluirá con la *Lucía Miranda* (1929) de Hugo Wast. El episodio de *Lucía Miranda*, posiblemente inventado por el primer cronista, se instituye así en “mito de origen” que pretende explicar el comienzo de la discordia entre indios y conquistadores, transformando la guerra de conquista en un enfrentamiento por el amor de una dama española. Los historiadores jesuitas retomarán esta historia en tres idiomas: latín (*Del Techo*), castellano (*Lozano y Guevara*) y también francés (*Charlevoix*) y la moldearán según su personalidad, y los debates propios de su tiempo y su cultura. También reaparecerá la historia en lengua inglesa: un drama de Thomas Moore (1718) sobre “Mangora, rey de los timbúes”, la refleja explícitamente. “*La tempestad*” (1611) de Shakespeare sigue planteando un enigma a los estudios de literatura comparada.

Palabras clave: *Lucía Miranda*- crónica- historiadores jesuitas- dramas en inglés.

Abstract: Two works with nearly the same title, are published in Buenos Aires in the same year: 1860. They are *Lucía*, and *Lucía Miranda*, written, the first, by Eduarda Mansilla (1834-1892), and the second, by Rosa Guerra (1804-1864). These are also the first novels of a genuine

¹ Este trabajo es parte de una investigación mucho más extensa, dirigida por mí, y realizada para la edición académica de la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla (Lojo y equipo, 2007). Colaboraron en ella las investigadoras: Marina Guidotti (asistente de dirección), Hebe Molina, Claudia Pelossi, Laura Pérez Gras y Silvia Vallejo.

legend that had began with Ruy Díaz de Guzmán's chronicle —when the Argentine republic was only a literary name— and that will end with the *Lucía Miranda* (1929) by Hugo Wast. The episode of *Lucía Miranda*, probably made up by the first chronicler, turns so into a “myth of origins” that intends to explain the beginnings of enmity between conquerors and American natives by showing the conquest war as a struggle for a Spanish lady's love. The Jesuit historians will rewrite this story in three languages: Latin (*Del Techo*), Spanish (*Lozano, Guevara*), and French (*Charlevoix*); they will mould it according to their individual personalities and the main issues of their epoch and culture. The story will also reappear in English: a play by Thomas Moore (1718) about “*Mangora, King of the Timbusians*”, reflects it explicitly. Its relationship with “*The Tempest*” (1611) by William Shakespeare, is still enigmatic for those devoted to *Compared Literature Studies*.

Key words: *Lucía Miranda- chronicle- Jesuit historians- English dramas.*

En 1860 aparecen en Buenos Aires dos obras con casi el mismo título. *Lucía* y *Lucía Miranda* escritas, respectivamente, por Eduarda Mansilla (1834-1892) y Rosa Guerra (1804-1864). Son las primeras novelas de una verdadera saga que había comenzado con la crónica de Ruy Díaz de Guzmán —cuando de la Argentina sólo existía el nombre—, y que continuó en las Historias de los padres jesuitas y en algunos dramas. El episodio de *Lucía Miranda*, posiblemente inventado por el primer cronista, se instituye en verdadero “mito de origen” que pretende explicar el origen de la discordia entre indios y conquistadores, y que también fija, para las mujeres, un rol social tan difícil como por momentos peligroso: el de mediadoras entre culturas, o entre Naturaleza y Cultura, o entre Civilización y Barbarie.

Examinaremos aquí las relaciones entre la crónica, los textos historiográficos (en castellano, latín y francés), y dos obras en lengua inglesa: un olvidado drama de un también ignoto Thomas Moore, y la célebre *The Tempest* shakespeariana que no deja de plantear enigmas a la comparatística. Nos detendremos —por razones de espacio— a las puertas de la literatura nacional, antes de abordar el *Siripo* de Manuel de Lavardén.²

Primera aparición de “*Lucía Miranda*”. *La Argentina manuscrita*

Hacia 1612 se habían concluido los *Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata*, obra que se conoció luego —por su modo de circulación— como “*La Argentina manuscrita*”³. Desde el inicio, su autor, Ruy Díaz de Guzmán (Asunción, c. 1558-1629)⁴, asume la escritura de esta historia “en el nombre del padre”, como deber filial de hijo primogénito (“al cabo de cincuenta años falleció de esta vida, dejándome en ella con la misma obligación como a primogénito suyo...”, Díaz de

² Extensas consideraciones sobre esta obra pueden leerse en Lojo y equipo (2007, 50-54).

Guzmán, 1974, 29) y en esa calidad ofrece su “humilde y pequeño libro” a Don Alonso Pérez de Guzmán, el Bueno, duque de Medina Sidonia, cabeza viviente del linaje de los Guzmanes.

No es éste el único linaje del que Ruy Díaz se enorgullece: también es nieto, por parte de su madre, Úrsula, de Domingo de Irala, conquistador y gobernador del Paraguay, una de las figuras más exaltadas en sus *Anales*. Sin embargo, contaba con otros antepasados maternos a los que no menciona jamás. La madre de Úrsula, su abuela N. Coya Tupanambe, era una aborígen guaraní, bautizada como “Leonor” (Otálora, 1967, 34-35, y 1970, 126).

No sabemos qué memoria íntima pudo guardar Ruy Díaz de su sangre indígena. En sus páginas habla, aparentemente, un sujeto cultural español, que promete contar “aquel descubrimiento, población y conquista”, emprendido por “nuestros españoles” (*LAM*, 29). El hijo de Don Alonso Riquelme, el nieto de Irala, repitió las vidas azarosas y guerreras de su padre y de su abuelo: peleó contra los Siete Jefes Mestizos, fundó ciudades, fue funcionario de la Corona, trató —inútilmente— de colonizar a los belicosos aborígenes chiriguano. Sin embargo, en ese sujeto hispánico ya se adivinan las tensiones, las ambivalencias, los desdoblamientos, del sujeto colonial (Cros, 1997, 61). No sólo porque, por primera vez, Ruy Díaz habla de la “patria”, no como la “tierra de los padres” (la del suyo, él no la conocería nunca), sino como el suelo en donde se ha nacido (*LAM*, 32-33); además, son marcados los rasgos de “sobreactuación” de su escritura. Ruy Díaz, a fuer de mestizo, “sobreactúa” como narrador español frente a los “naturales” o los “bárbaros”. Y el relato de Lucía Miranda es, acaso, uno de los frutos más notables de esta sobreactuación, que implica, también, una omisión y una borradura parcial de la (de su) “verdadera historia”.

El episodio que cuenta Ruy Díaz se inserta en los Capítulos VI y VII del Libro I de *La Argentina manuscrita*, dentro de la expedición del marino veneciano Sebastián Caboto⁵. No hay prueba documental alguna en cuanto a la existencia de los hechos y personajes consignados aquí. La expedición de Caboto, primera en fundar un asentamiento en el Río de la Plata, tenía prohibido llevar mujeres, y no consta que se hubiese infringido esta prohibición. Muchos detalles del episodio narrado (desde la fecha de la partida, hasta el supuesto regreso de Caboto a Europa antes de la destrucción del Fuerte Sancti Spiritus)⁶ son inexactos. Pero la potencia de la fábula, su capacidad justificadora y legitimadora,

³ La publicó por primera vez en 1836 el erudito napolitano Pedro De Angelis en su memorable “Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata” (Díaz de Guzmán, 1969). Tomo las citas del texto de la edición de Gandía (Díaz de Guzmán, 1974). De aquí en adelante abrevio esta edición como *LAM*.

⁴ Hay antecedentes, en idioma español, a la crónica de Ruy Díaz, pero se trata de historias generales de las Indias, en las que se dedica algún capítulo al Río de la Plata, como la Segunda Parte de la *Historia general y natural de las Indias*, de Fernández de Oviedo (que se basa en las relaciones de Álvar Núñez Cabeza de Vaca), la *Historia general de las Indias* (1552), de López de Gómara, o la *Historia general* (1601-1615) de Antonio de Herrera (Madero 1902, “Prólogo”). El lansquenete Ulrich Schmidl, que llegó con la expedición de Mendoza y no se ocupó en su relato de sus predecesores, publicó en 1567 una crónica en alemán.

permitió sin duda que continuara viva en el imaginario literario y que por mucho tiempo se la creyera histórica.

Ruy Díaz entra en materia en el Capítulo VII, cuando la supuesta guarnición permanece en el fuerte, tras la partida de Caboto a España. La convivencia entre los españoles y los aborígenes de la zona (timbúes) se desarrolla sobre carriles pacíficos, aunque señalada por cierta asimetría. Los timbúes, “jente labradora”, proveen a los españoles de comida, sin que se especifique lo que los españoles dan a cambio, salvo el “amoroso tratamiento” brindado por “Lucía de Miranda” al cacique, lo que provoca en él “un desordenado amor” (que no debía serlo tanto de acuerdo con los códigos culturales de una sociedad poligámica, donde era común el intercambio de mujeres por dones de cualquier índole). Para la óptica cristiana, Mangoré⁸ malinterpreta el amor casto de Lucía y cae en el “defecto” típico del “bárbaro”: paradójicamente, el “exceso” que sobrepasa los límites⁹ del pudor y la conveniencia. Persuade a su hermano Siripó para invadir el fuerte (mediante el ardid del “presente griego”, esta vez, regalos de víveres). Siripó, después de poner algunos reparos, accede, y el ataque a traición se realiza durante la noche. Mangoré resulta muerto por don Nuño de Lara. Siripó vence finalmente, y se queda con Lucía y unos pocos prisioneros (mujeres y niños). Primero la toma como esclava, pero luego se enamora de ella, y le ofrece matrimonio con las más galantes razones, las cuales, sin embargo, “aflijieron sumamente a la triste cautiva” (1974, 84), que no quería verse “poseída de un bárbaro” (83). La situación empeora cuando reaparece Sebastián, que había salido del fuerte en busca de víveres. Siripó pretende matarlo, pero al interceder Lucía, le perdona la vida, le da otra mujer —timbú— y lo acepta dentro de la comunidad como

⁵ Según Enrique de Gandía (Díaz de Guzmán, 1974, 73, nota 95) el apellido verdadero, de origen genovés, es Caboto. En el siglo XVII se difundió la forma “Gaboto” que es errónea. Caboto (cr. 1476-1557) nació probablemente en Venecia. Se desempeñó como cartógrafo para el rey Enrique VIII de Inglaterra y para su entonces aliado contra los franceses, el rey católico Fernando II de Aragón. A partir de 1512 decidió prestar servicios para España, donde fue designado en 1518 como piloto mayor, y comisionado por el rey Carlos I como capitán general de la Armada, según la Real Cédula del 24 de noviembre de 1525, para realizar una expedición que fuera derechamente hacia las Malucas y se reuniese con el comendador Loaisa, que había partido de La Coruña en esa dirección, y lo favoreciese y ayudase “en lo que ambos viéredes que conviene á nuestro servicio y á la seguridad de las dichas nuestras armadas y contratación; y después que aquélla quede bien y en orden, demás de que, como sabéis, en las dichas islas podréis cargar de especiería y de cosas ricas y de valor”. Real Cédula del 24 de noviembre de 1525 (Medina 1908, 92).

⁶ Para una detallada comparación entre lo que Ruy Díaz cuenta y lo que se halla documentado y comprobado, ver Lojo y equipo (2007, 26-29).

⁷ En los autores que de aquí en adelante traten el personaje y el tema, encontraremos una continua fluctuación entre “Lucía Miranda” y “Lucía de Miranda”; en este segundo caso puede buscarse resaltar un supuesto origen noble de la mujer española. Por lo demás, Ruy Díaz no proporciona ningún dato en cuanto a la vida anterior de Sebastián y Lucía en España, salvo señalar que ambos son “naturales de Ecija”. La primera autora que expandirá enormemente el pasado ignoto de Lucía y la dotará de un espesor temporal inédito es Eduarda Mansilla. Por Ruy Díaz sólo sabemos que los esposos llegaron en la expedición de Caboto.

⁸ En los diversos relatos del episodio los nombres de los caciques sufren variantes: “Mangoré”, “Mangora”, “Marangoré”; “Siripo”, “Siripó”, “Siripa”, “Siripus”, “Siripio” sin que existan motivos específicos, fuera de la preferencia de cada autor, para determinarlas.

⁹ Así se define a la “barbarie” en tanto forma de la sensibilidad de los ‘excesos’, que luego la nueva sensibilidad “civilizada” se encargará de reprimir (Barrán, 1990, I, 15)

súbdito libre. La única condición es que los antiguos esposos no pueden volver a tener trato conyugal. Sin embargo, “para los amantes no hay leyes que los obliguen a dejar de seguir el rumbo donde los lleva la violencia del amor” (84). Violencia que en este caso no es sacrílega ni bárbara porque coincide con el primer (y único válido) matrimonio. La traición al nuevo marido es delatada, sin embargo, por una antigua esposa de Siripó. Éste, a pesar de su furia, aguarda a constatar por sí mismo el engaño. Pero cuando ello ocurre, el castigo es implacable: Lucía es quemada, y Sebastián asaeteado.

El episodio transforma la guerra por la conquista y dominio del territorio en una disputa por rivalidad amorosa, suscitada no ya del lado de los victimarios, sino de las víctimas de la ocupación. Las secuencias lógicas y cronológicas se invierten. No pudieron ser los aborígenes quienes tomaron al principio mujeres españolas; la historia debió de ocurrir exactamente al revés, ya que las primeras avanzadas estaban compuestas por hombres solos. La omisión y tergiversación es tanto más llamativa si se atiende a las circunstancias biográficas del autor, Ruy Díaz, nieto nada menos que de Domingo de Irala, gobernador del llamado “Paraíso de Mahoma” en la Asunción, que tenía él mismo un harén de mujeres indígenas, a las que llama en su testamento “criadas” (su religión le prohibía obviamente considerarlas “esposas” como Siripó hace con Lucía) pese a haber reconocido y legitimado a todos sus hijos, entre ellos, a la madre del mismo Ruy.

Bastante distinto del abuelo Irala era Alonso Riquelme de Guzmán, padre del historiador, sobrino político y defensor del “puritano” Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que fracasó en su intento de moralizar el “Paraíso de Mahoma”. La famosa carta de Riquelme a Ruy Díaz de Guzmán, que a veces se cita —fuera de contexto y mutilándola— para mostrar la lujuria de los conquistadores en las Indias, es profundamente irónica por parte de quien la escribe¹⁰; tampoco fue dirigida a Ruy Díaz de Guzmán hijo¹¹ (que aún no había nacido) sino a su padre, en España, cuyo nombre y apellido noble puso después Alonso Riquelme —según el uso frecuente en la época— a su hijo primogénito, el futuro cronista. Después de su inútil rebelión contra Irala, Riquelme debió casarse con la hija de aquél, Úrsula, apenas núbil, que le fue entregada como prenda de paz y alianza obligatoria.

Quizá el propio disgusto y la censura moral de Riquelme influyen para borrar, en el relato de su heredero, el exceso (la barbarie, la lujuria) del lado de los conquistadores, para recolocarlo del lado de los aborígenes. Así se borra, también, la memoria del mestizaje como elemento central de la fundación, aunque Ruy Díaz no deje de señalar sus efectos en otros sectores de su historia; efectos positivos, cuando se trata de mujeres indígenas y de varones españoles, o sea, cuando lo masculino está del lado de la cultura dominante que da forma a la materia femenina de la cultura dominada.

¹⁰ Dice la carta a Ruy Díaz de Guzmán (padre), fechada en 1545: “estos son guaraníes y sírvennos como esclavos y nos dan sus hijas para que nos sirvan en za (*sic*; debe corresponder a ‘ésa’ [tierra]) y en el canpo de las quales e de nosotros ay mas de quatrocientos mestizos entre varones y hembras por que vea vuestra merçed si somos buenos pobladores lo que no conquistadores a mí a lo menos no me parece bien” (Lafuente Machain, 1942, 82). En esta misma carta Riquelme cuenta, con profundo disgusto, la prisión a que fue sometido Alvar Núñez, y la suya propia.

La oscilación de la identidad y la diferencia, de la cercanía y la distancia, la voz del otro dentro de la propia voz, proporcionan al texto de Ruy Díaz la ambigüedad suficiente como para asegurarle sucesivas versiones que potenciarán uno u otro aspecto. Aunque bajo la forma de “pretexto” utilizado por Mangoré para convencer a su hermano, se dejan oír otros motivos para el ataque a los conquistadores, que demuestran no escasa lucidez y raciocinio por parte de los “bárbaros” timbúes: “eran [los españoles] tan señores y absolutos en sus cosas, que en pocos días lo supeditarían todo como las muestras lo decían, y si con tiempo no se prevenía este inconveniente, después cuando quisiesen no lo podrían hacer, con lo que quedarían sujetos a perpetua servidumbre”, 80).

Cabe señalar que Lucía no actúa mayormente en este relato de Ruy Díaz. Se limita a haber dado a Mangoré “amoroso tratamiento” (se entiende que bienintencionado). Sobre los riesgos psicológicos de este “amor”, y su grado de “culpa” o “inocencia”, trabajará también en el futuro la saga literaria.

Lucía Miranda en la historiografía jesuítica de los siglos XVII y XVIII

La tragedia de Lucía Miranda fue reelaborada por los historiadores jesuitas en los siglos XVII y XVIII: Del Techo, Lozano, Charlevoix, Guevara.

La *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús* de Nicolás del Techo (1897, publicada originalmente en latín, en 1673), aborda el episodio en el Capítulo IV del Tomo I con el siguiente título: “Los indios se levantan contra los primeros colonos del Río de la Plata”. La acción comienza luego de la partida de Caboto a España. Inmediatamente entra en escena el “amor ilícito” de “Mangoré” provocado por “una mujer hermosa sobre toda ponderación” (1897, 45). El “recato” de la mujer y del marido (que rehúsa dejarla sola) se destacan desde el principio (como en Ruy Díaz). Pero, a diferencia del primer cronista, no hay descripción alguna de las prendas de los caciques, fuera de la “hipocresía y la traición” ni tampoco insinuación de otros motivos que pudieran haber tenido para hacer la guerra a los españoles; no existe “otro fin que el de gozar una mujer” (46). Muerto Mangoré, Siripó, “tan lascivo como su hermano”, hace lo imposible por quebrantar la castidad de Lucía. Cuando reaparece Hurtado, sólo se salva merced al juramento de su esposa de no volver a tener trato amoroso con él (Del Techo no especifica si se ha visto obligada, o no, a hacer vida marital con el cacique). Sorprendidos los esposos cristianos tiempo más tarde, infringiendo el pacto, son condenados al martirio. Aparece aquí formulado, por primera vez en las historias jesuíticas¹², el paralelismo con los santos, pero sólo de parte de Hurtado: “Sebastián Hurtado fue atado a un árbol, y como si representase al santo de su nombre, fue atravesado por las flechas de los indios mientras oraba piadosamente.” Lucía parece tener que hacerse perdonar más pecados que Sebastián (o así lo cree el cronista): “puesta en la pira, rogaba á Dios que no despreciase el dolor que tenía por cuanto le hubiese ofendido pecando, y que, sacándola de la

¹¹ Así lo señaló, erróneamente, Rotker (1999, 152-153)

servidumbre á que estaba sujeta, la llevase á la patria eterna”. La “moralaja” que Del Techo no puede evitar extraer del episodio atañe al “desengaño del mundo”: “fueron ambos ejemplo elocuente de cuánto dista muchas veces nuestro destino de las esperanzas que concebimos.” (49).

La *Historia de la Compañía de Jesús en el Paraguay*¹³ del padre Pedro Lozano (1697-1752) —la más compleja y detallista, reivindicada aun por críticos harto severos, como Paul Groussac— considera que el descubrimiento de las Indias Occidentales es la obra “mayor que ha visto el mundo después de su creación y redención”¹⁴, y el “principio de mayor aumento que la cristiana religión ha tenido” (1873, 6). Todos los episodios (especialmente los de carácter mítico-simbólico) son así interpretados desde esta gesta religiosa. Es interesante destacar que, empero, no incurre Lozano en la idealización de los conquistadores, ni en el encubrimiento de los móviles crematísticos de la conquista y de los engaños que perpetran contra los naturales de la tierra. Así, censura duramente la actitud de Caboto en Puerto de los Patos. Mientras que los indios los reciben, generosos, con “humanidad por cierto digna de todo agradecimiento”, el almirante, al despedirse, “usó la villanía de robarles cuatro gallardos jóvenes, hijos de los más principales caciques, que en pechos menos bárbaros labora profundamente, y pudo malquistar para adelante entre aquellas gentes la fidelidad a los europeos, al ver que pagaban con violencias los más oportunos beneficios.” (17). Se cuida asimismo de resaltar que cuando Diego García de Moguer entra a su vez en el Río de la Plata, los mismos carios a los que Caboto les ha robado los hijos lo acogen con bondad (32).

Una vez partido a España el almirante (contra el que hay, de parte de indios y cristianos, sobradas quejas) queda en el fuerte don Nuño de Lara, noble, prudente, afable y amado por castellanos y por indios también prudentes. Todo hubiese ido bien de no haber sido por un agente sobrenatural: el Demonio, envidioso del dominio que Cristo puede alcanzar en las Indias. De tal modo, y “aunque aquella nación de los timbúes era de genio más templado que las otras, levantó un fatal incendio en el pecho de su principal cacique, llamado Mangoré, haciendo que se aficionase torpemente de una española que estaba en aquel presidio...” (42). Ante la negativa de Lucía, quiere persuadir a Siripó para invadir el fuerte. Éste “que era más cuerdo”, y sobre el que no ha actuado aún el contagio del mal instilado por el Demonio, intenta disuadirlo, porque “era barbaridad inhumana, ajena de la templanza de los timbúes”. Aunque Mangoré insulta a su herma-

¹² Aunque Ruy Díaz puede haber pensado en este paralelismo, no lo explicita en *La Argentina manuscrita*.

¹³ Lozano concluye la obra en 1745, según consta en la protesta del autor (11 de junio de 1745), que se refiere a ella como lista para imprimir. Su *Historia* se terminó de publicar en Madrid diez años más tarde, en 1755. El doctor Andrés Bamba, al volver a publicarla en 1873 (edición que utilizo) la llamó, arbitrariamente según Paul Groussac (Guevara 1908), *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. La reproducción de las citas se ajusta a la ortografía de la edición de Bamba.

¹⁴ Evidentemente, Lozano se remite aquí a la famosa *Historia general de las Indias* (1ª ed. 1552) de Francisco López de Gómara, que, en su dedicatoria al Emperador Carlos V enuncia así: “Muy soberano Señor: La mayor cosa que después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias, y así las llaman Nuevo Mundo” (1979, 7).

no tildándolo de cobarde, éste se contiene y se resigna a acompañarlo. Lucía, a todo esto, es una “inocente Elena” y los españoles se comportan como incautos y temerarios al hospedar sin más a “bárbaros recientes amigos” en el fuerte. Don Nuño, en la defensa, se bate tan heroicamente como en el episodio original y mata él mismo a Mangoré.

Rendido ante la hermosura de Lucía, el razonable Siripó se deja llevar, empero, por la misma pasión que su hermano. Pero el “impuro amor” del cacique y todas sus lisonjas y sobornos se estrellan contra la “recia batería” que es el “casto pecho de aquella Lucrecia española” (49). Se reitera el regreso de Hurtado, el acuerdo con Siripó, la transgresión de los esposos llevados por “la fuerza del amor” (52), descubierta por la antigua consorte de Siripó, y luego constatada también por éste, que “con su natural cordura” no quiere castigarlos sin tener la prueba él mismo. Condenados, marido y mujer mueren ejemplarmente, Lucía, hablando hasta el final (“mientras la voracidad del incendio le permitió libre el uso de la lengua”) con “ánimo varonil”, y Sebastián con “cristiana constancia”, ambos pidiendo al cielo perdón y misericordia por sus pecados. Nuevamente se establece —sólo del lado de Sebastián— el paralelismo con el mártir: “la estraña compuncion con que recibio la muerte, semejante a la del ínclito martir cuyo nombre tenía” (53).

En suma, los “bárbaros” de Lozano no lo son tanto, puesto que gozan de cordura y razón, salvo porque aún no conocen al verdadero Dios (situación remediabile gracias a los misioneros), ni los españoles (o sus almirantes, como Caboto) son tan “humanos” como de su cristiandad cabría esperarse. El Demonio ha vuelto a introducirse en lo que podría haber sido un nuevo paraíso. Como en el Edén, la mujer es su cebo y su instrumento, aunque, a pesar de todas las tentaciones, no hay en ella caída moral. Cualquier mancha aneja a su humana condición, resulta de todos modos lavada por el fuego del martirio (“con lo que esperamos saldría del fuego purificada su alma de las manchas que suele contraer la fragilidad humana”, 53).

La Histoire du Paraguay (1756) pertenece al padre Pierre François-Xavier de Charlevoix (1682-c.1761)¹⁵. En el Libro I del Tomo I se desarrolla el episodio de Lucía Miranda en dos capítulos (“Histoire tragique d’une Dame Espagnole”, y “La tour de Cabot brûlée par les Indiens et toute la Garnison massacrée”, 29-33). Durante el primer capítulo se narra el enamoramiento de “Mangora” (“il en devint éperdument amoureux”, los medios que arbitra para satisfacer esta pasión y los cuidados de ambos esposos para no exponer a Lucía a sus miradas, sin disgustar al cacique de los timbúes, principales aliados de los españoles. El hermano de Mangora, al que Charlevoix llama “Siripa”, no aparece en ningún momento. El segundo capítulo se ocupa del asalto al fuerte. El cacique Mangora, “pérfido”, se congratula del éxito de su traición pero finalmente expira a manos de don Nuño de Lara. Queda a merced de los timbúes la “infortunée Miranda, cause innocente d’une scène si tragique”. Cabe señalar que Charlevoix la designará de aquí en más solamente por su apellido¹⁶. Lo más interesante de este capítulo es la ponderable sutileza con que el jesuita francés describe los mecanismos de la pasión en “Siripa” y “Miranda”. El cacique se pone a los pies de la española e intenta atraerla con halagos. Ella sabe que su

rechazo puede acarrearle, como mínimo, pasar sus días en “le plus dur esclavage”. Sin embargo, “ne balança point entre son devoir et ses fraïeurs”. Espera que Siripa se irrite tanto con su respuesta que la mande matar de inmediato, de manera que tanto su inocencia como su honor queden a cubierto. Pero Miranda se engaña. Como un psicólogo experimentado, el padre Charlevoix reflexiona: “ses refus ne firent qu’augmenter l’estime que Siripa avoit conçue pour elle. Ils donnerent une nouvelle vivacité à la passion; et comme il n’en est point qui le flatte davantage, il ne désespera point de vaincre la constance de la Captive.” Bajo la influencia transformadora (humanizadora, pese a todo) de esta pasión, el bárbaro contradice su misma barbarie: “Il continua de la traiter avec beaucoup de douceur; il eut même pour elle des égards, et une sorte de respect, dont on n’auroit ou croire un Barbare capable.” Miranda, en tanto, entiende mejor a qué se expone: “Elle n’en comprit que mieux tout le danger de la situation, et elle en frémit.” En tanto Hurtado vuelve y se lanza, con imprudencia, a buscar a su esposa “sans faire reflexion à quoi il s’exposoit inutilement.” Siripa quiere matarlo en seguida, pero Miranda “fondant en larmes” suplica, a sus pies, por la vida de su esposo. Hay más que simple acatamiento a la fidelidad conyugal en su actitud. Se trata de un “amour passionné” que logra un efecto paradójico, “sorprendente”, sobre otro ser apasionado. El “Anthropofague” se calma, el Amante “jaloux et furieux” se desarma. Aunque quizá el perdón, insinúa Charlevoix, es una trampa tendida por Siripa para tener ocasión de revocar la gracia que concede. Pronto Hurtado (señala unilateralmente) lo provee de ese pretexto. Siripa, alertado por su mujer timbú, sabe —se dice sin mayores eufemismos— que “Miranda étoit couchée avec son Mari”¹⁷ y en seguida lo comprueba él mismo. Cabe señalar que Charlevoix no aclara expresamente si, una vez perdonado Hurtado por Siripa, Miranda ha tenido o no trato conyugal con el cacique. En esto sigue a Del Techo. A partir de Lozano, en cambio, la castidad de Lucía queda fuera de toda ambigüedad.

Colérico, Siripa ordena la ejecución inmediata de ambos amantes, sirviendo en esto —apunta el cronista con meditativa ironía— más a los celos de su mujer que a los suyos propios (puesto que pierde así, definitivamente, el objeto amado). Dentro de sus modestos medios literarios, el padre Charlevoix, no en vano heredero de Madame de Lafayette, ha logrado pintar un drama de pasiones, muy humanas, sin agentes sobrenaturales. El final no se recarga de moralejas, ni de expiación de los pecados, ni de piadosas apelaciones a la misericordia divina o al más allá. Los cónyuges se ofrendan mutuamente su muerte y expiran “à la vue l’un de l’autre, dans des sentiments dignes de leur vertu” (33).

Por fin, la *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* del padre José Guevara (Recas, Toledo 1719-Spello 1806) es seguramente la que las novelistas de 1860 tuvieron más a mano para consultar, ya que había sido publicada en 1836 por Pedro De Angelis junto a *La Argentina manuscrita*, en su Colección de Obras y Documentos¹⁸. El relato ocupa el Capítulo II del Libro Segundo (“Desde la salida de Gaboto hasta la llegada de Don Pedro

¹⁵ Se agradece especialmente a la Lic. Marcela Crespo la localización de este texto.

¹⁶ Una sola vez se la llama “Luce Miranda”.

de Mendoza 1530-1536”). No hay intervención del Demonio que se marque aquí, como lo hacía Lozano. Tampoco se dedica espacio a la relación previa de los dos caciques hermanos, ni hay conflicto o discusión entre ellos que permitan suponer diversos matices psicológicos, como en Ruy Díaz y en Lozano.

Se acentúan las virtudes por parte del lado cristiano¹⁹: el cariñoso trato general de los españoles, dado a los indios, aunque se destaca también el “buen genio” (632) de los timbúes, “gente humana, cariñosa, hospitalaria” (627), la prudencia, clemencia, justicia y humanidad de don Nuño de Lara, la castidad inexpugnable de Lucía ante Siripó, dato que no figura en el texto de Ruy Díaz y que Lozano y Guevara enfatizan de todas las maneras posibles, evitando cualquier sospecha de ambigüedad sensual o sentimental: “hermosa, honesta, y por extremo recatada”, “castos desdenes de Lucía”, “constancia de la casta matrona”, “castidad victoriosa de Lucía, la cual inexorable a los ruegos del bárbaro, permaneció constante en su determinación, queriendo antes experimentar las furias de un amante, que macular el tálamo con detestable condescendencia” (635-636). Marangoré, calificado como “tirano”, se aficiona “locamente” a Lucía Miranda. También Siripo “de amante se transformó en tirano” (636) y ambos ejercen, sobre los españoles, “bárbaro furor”. Lucía, “inocente víctima”, lleva la delantera en cuanto a excelencia y valor moral. Sebastián “imitó el ejemplo de su esposa en fervorosos actos de religión, y la siguió a la gloria” (636). Se marca mucho menos la pasión (como vimos en Charlevoix) entre los “inocentes consortes” que el prurito por no “macular el tálamo”. La “detestable condescendencia” de que habla Guevara, bien puede leerse también como “detestable descendencia” (la que Lucía podría tener con el cacique timbú). Por fin, el amor humano que los cónyuges cristianos se han profesado lealmente no es sino el medio para conducirlos “a la gloria”.

A pesar de cuanto se ha insistido en la voluntad de asimilación de los cónyuges a los mártires Sebastián y Lucía (Iglesia, 1987: 41-62), hay que decir que los jesuitas administran esa identificación posible con bastante cautela. Nunca llega ésta a enunciarse formalmente en el caso de Lucía, tal vez porque la mártir de Siracusa es una virgen (estado que la Iglesia considera superior al del matrimonio, por virtuoso que éste fuere)²⁰, aunque la causa de su martirologio es en algo similar a la del tormento de su émula español-

¹⁷ La expresión de Charlevoix es la más directa y gráfica de todas las Historias jesuíticas que tratan el caso.

¹⁸ Todas mis citas del texto de Guevara pertenecen a la edición de De Angelis (1969). Señala Groussac que De Angelis utilizó para esta edición el códice de la Biblioteca de Saturnino Seguro (el más completo), “pero corregido, y sobre todo rebanado en fragmentos más o menos extensos con arreglo a su criterio especial”, el cual “consistía en extractar del libro del P. Guevara las partes —y estas mismas no sin mutilaciones— que atañen a la historia natural y política de estas provincias, desechando en absoluto todo lo relativo a vidas y milagros de la Compañía”. (En Guevara 1908, XLVIII). Lo peor para Groussac no es esto, sino las correcciones estilísticas e históricas en que De Angelis por su cuenta ha incurrido también. En cuanto a fechas, Groussac data el comienzo probable de la redacción de la *Historia* de Guevara hacia 1758, y supone que éste trabajó en ella durante cerca de diez años, hasta que los jesuitas fueron expulsados del Virreinato del Río de la Plata y el Dr. Antonio Aldao, comisionado por el gobernador Bucarelli, se incautó de los archivos y también de los manuscritos de Guevara (*op. cit.*, XXXI). Una detallada descripción de la copia de Saturnino Seguro, en la que se basó De Angelis, puede leerse en Groussac (*op. cit.*, XXXVIII). Señala Groussac que los manuscritos conservados de la *Historia* de Guevara son todos ellos copias, no habiéndose localizado el original.

la: la doncella siracusana no ha querido casarse con un pagano. Por otro lado, se trata de una santa con inusitados poderes. Dios ha modificado en su favor una y otra vez las leyes naturales. Cuando intentan llevarla a una casa de prostitución para castigarla por su negativa, no pueden moverla de su sitio; si le prenden fuego, no se quema. Si le arrancan los ojos, Lucía, la portadora de la luz, sigue viendo. Finalmente la decapitan, pero aún desangrándose por la herida del cuello, continúa hablando y exhorta a los infieles a convertirse: en eso se halla quizás su mayor cercanía con Lucía Miranda, que en casi todas las versiones del mito anima y reconforta a su marido hasta el fin. La historia de San Sebastián, cristiano clandestino y oficial de la guardia imperial, a quien se condena a morir flechado por arqueros mauritanos, es, sin duda, menos prodigiosa²¹.

Otras Historias: Azara y Funes

El naturalista español Félix de Azara (1742-1821) menciona el episodio de Lucía Miranda en su *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata*²², pero lo hace muy escuetamente, simplificando a Ruy Díaz, en vez de expandirlo. Azara supone, como Guevara, que han transcurrido dos años entre la partida de Caboto²³ y la destrucción del fuerte. La acción se desarrolla velozmente, sin ningún tipo de introspección o complicación psicológica. Ni siquiera se introduce el episodio del juramento hecho por Lucía a Siripo para salvar la vida de Sebastián, ni el posterior descubrimiento de los enamorados. El martirio de ambos se atribuye solamente al cansancio o los celos del cacique (245). El único aporte novedoso es la mención de un informante (Domingo Ríos) que dice poseer la tradición oral de este episodio por vía materna, y que le ha mostrado incluso “el sitio preciso donde murió Lucía con su esposo, en el bosque del Bragado á la orilla del riacho de Coronda.” (245). Esta versión transforma a Siripo en “Siripio”. El breve relato de Azara es muy parco en calificativos, tanto de la conducta de los indios como de los españoles. No hay ni “barbarie” ni “sublimidad moral”. El deseo carnal de Mangoré y luego de “Siripio” por Lucía, queda simplemente constatado, sin mayores comentarios.

La versión²⁴ del deán Gregorio Funes vuelve a los adjetivos generosos. Se describe primero un ambiente ideal, donde los timbúes (“gente mansa, dócil y sensible al dulce pla-

¹⁹ En Guevara también hay alguna crítica a Caboto, como a su injusticia para con la misión supuestamente legítima de Diego García (1969, 630) (aunque tanto él como Caboto se habían desviado del destino original de la expedición), pero de ninguna manera revela episodios bochornosos con el detalle y la dureza con que lo hace Lozano. Destaca, antes bien, las buenas cualidades del veneciano “sujeto verdaderamente hábil, de sagaz entendimiento y penetrante discurso: después de Colón inferior a ninguno en hidrografía y astronomía” (636). Probablemente en esta imagen positiva, sin mayores sombras, se basa la visión elogiosa que tiene de él Eduarda Mansilla.

²⁰ “Es una de las pocas santas femeninas cuyos nombres aparecen en el canon de san Gregorio, y hay oraciones especiales y antifonas para ella en su *Sacramentario* y su *Antifonario*. También se la conmemora en el Antigo Martirologio Romano. El primero en dar una completa reseña de su vida y su muerte fue San Aldheim (-709): lo hizo en prosa en el *Tractatus de Laudibus Virginitatis* (Tract. XLIII, P. L., LXXXIX, 142) y otra vez en verso, en el poema *De Laudibus Virginum* (P. L., LXXXIX, 266). Siguiéndolo, Beda el Venerable incluye su historia en su Martirologio.” (TCE, la traducción es mía). Lucía fue martirizada bajo el imperio de Diocleciano, al parecer el 13 de diciembre de 303. El cuerpo de la santa, que descansó primero en Siracusa, fue llevado a Constantinopla, según

cer de la amistad”) y los españoles conviven pacíficamente (“Los prevenidos comedimientos de Gaboto²⁵ acabaron de solidarla [la tranquilidad] con señales recíprocas de una alianza verdadera.”, Funes 1910, 53). Transcurren dos calmos años desde la partida del veneciano. Don Nuño de Lara, dechado de virtudes, pone el máximo cuidado en conservar la paz. Sin embargo, “en el seno de esa amistad” nace “una pasión funesta” que causará efectos tan destructivos “como el odio más sanguinario” (54). Se trata de “los tiros inflamados del amor” que atacan a Mangora, “á pesar de ser un bárbaro”. El amor, pues, se ve como índice de evolución humana; lo que lo vuelve fatal es el exceso y lo inadecuado del objeto (la mujer blanca y casada) en quien se deposita. Lucía es “inocente” y discreta, “víctima desgraciada de su propia hermosura”, Sebastián “valeroso”, Mangora “bárbaro” y apasionado, perdido en un “torbellino de deseos”: Siripo, por el contrario —como en Lozano— muestra al principio “el despejo de su razón”. A pesar de la inicial descripción halagüeña de los timbúes, se presenta a los aborígenes como pérfidos traidores (“la más vil de las traiciones”, 56) y a los españoles como nobles, valerosos, magnánimos, especialmente don Nuño de Lara, arquetipo del paladín heroico. Siripo, contaminado de la pasión de su hermano, se arroja a los pies de Lucía con “un corazón que hervía”, sin obtener éxito alguno. Ella prefiere “una esclavitud que le dejaba entero su decoro”. Una vez retornado Sebastián, y ante las súplicas de Lucía, los esposos deben permanecer separados (“que en adelante no se tratasen con las licencias de la unión conyugal”) si quieren conservar la vida. Con todo, Siripo les permite que se hablen de cuando en cuando, aunque no se sabe si es por “humana condescendencia” o por astucia

algunos autores, en el siglo XI y de allí, en la cuarta Cruzada, transportado a Venecia y depositado en la iglesia de san Giorgio Maggiore; en el siglo XIX fue trasladado a la iglesia de Santa Lucía, de la parroquia de San Jeremías. Se la representa con una espada y una herida en el cuello, también con un libro y una lámpara de aceite (ERC 1950, 1424, T. 3.). El arzobispo y beato Jacobo o Santiago de la Vorágine (Varazze, 1228/30-Génova, 1298) se ocupó de ella y de san Sebastián en su difundida *Legenda Aurea* (1987: IV, 43-46).

²¹ Sebastián padece en realidad dos martirios. Del primero y más conocido —el de las flechas— es rescatado (según algunas versiones por santa Irene), cuando lo dejan por muerto. En la segunda oportunidad, es flagelado y apaleado hasta ultimarlos, y se lo arroja a la Cloaca Máxima de Roma, pero en un sueño se aparece a santa Lucía [en realidad no se trata de Lucía, la santa siracusana, sino de santa Lucina, matrona romana, aunque los nombres se identifiquen] para indicarle el lugar donde pueden rescatar su cuerpo. (Vorágine, 1987: XXII, 111-116; *TNEB*, 6, 466). Sebastián logró gran número de conversiones como se atestigua en *Maximiano et Aquilino consultibus facta* (año 268?), donde éstos figuran entre las personas convertidas por Sebastián fuera de Roma. Fue elegido *Defensor de la iglesia* en Roma. Su festividad es el 20 de enero. Por haber sido consideradas las flechas símbolo de la peste, san Sebastián fue proclamado protector de las epidemias. (ERC, 1950: 1145-1146, T. 6.).

²² La primera edición española, completa y póstuma, realizada por un sobrino del autor para regalar a bibliotecas, es de 1847. La obra fue escrita originalmente por Azara para el cabildo de la Asunción (1790) y luego reelaborada a su regreso a España. Los *Voyages dans l'Amérique méridionale* (1809) en realidad compendian el texto castellano. Fueron traducidos por Bernardino Rivadavia con prólogo de Florencio Varela, para la *Biblioteca del Comercio del Plata* (1846); así lo señala Julio César González (Azara, 1943: XIV, notas). Las citas pertenecen a esta última edición de 1943.

²³ Azara tiende a exculpar los yerros de Caboto, contrariamente a Lozano. Mientras que éste (ver notas al texto de la novela) lo acusa de haberse comportado sin piedad con los capitanes disidentes, abandonándolos a su suerte, Azara busca atenuaciones, y dice “prefirieron quedarse allí [en Santa Catalina], para pasar luego al Brasil de donde escribieron al rey contra Gaboto. El padre Lozano en el lugar citado dice, que Gaboto dejó abandonada dicha gente en la isla de Florez, sin advertir que era imposible vivir en ella porque no hay que comer, y que también lo era el poder salir.” (de Azara 1943: 236 y 238). Lozano se refiere sólo a una “isla desierta” (1873: 18). También Azara presenta el episodio de Los Patos como si los muchachos indios se hubiesen ido con Caboto sin mediar la fuerza. (1943: 237).

(“artificio”) para ponerles asechanzas, “sabiendo cuánto irrita a las pasiones una injusta prohibición”. La pasión entre los esposos (no aludida en Guevara), está otra vez, como en el original de Ruy Díaz, especialmente marcada, pero es una pasión legítima y por lo tanto, pura.

El reencuentro clandestino de los esposos es el más pudorosamente elaborado con galas retóricas en toda la serie de Historias que se ha venido analizando, y el que menos deja traslucir la carnalidad del acto: “habiéndoles sorprendido en uno de aquellos momentos deliciosos que recibían sus senos las lágrimas de un amor inocente y perseguido, y en que consolándose mutuamente hallaban la recompensa de sus penas” (57).

Una reflexión final cierra el capítulo, después de una mención sumarisima (y ya sin ple-garias ni apelaciones trascendentales) a la ejecución de ambos. Funes se refiere en ella a las empresas de conquista, de manera coherente con el espíritu de la Revo-lución de Mayo (antiespañola, y al principio dispuesta a reivindicar los derechos de los aborígenes) que encarnó el deán, como uno de sus partícipes más destacados.

Es muy de presumir, que si la causa de la humanidad hubiese entrado directamente en el proyecto de estas empresas, hubieran sido menos desgraciadas²⁶. No hay nación por bárbara que sea, que no se rinda al imperio del beneficio. Hacerles conocer á estos salvajes el plan de sociedad con todos sus encantos, trazado por la naturaleza, y de que estaban tan distantes: aficionarlos al yugo suave de la ley, para que detestando sus antiguas abominaciones concibiesen amor al orden: ponerles en las manos los instrumentos de esas artes consoladoras, cuya falta no les dejaba recursos contra las calamidades de la vida: en fin, comunicarles todo el bien posible, economizar la sangre humana, manifestarse siempre clementes y atestiguar un santo respeto a la libertad: véase aquí el camino que para dominar hubiesen tomado con buen éxito los españoles, si la experiencia y la razón más ilustrada de nuestros tiempos hubiera podido socorrerlos. En su falta, juzgaron estos indios que debían sacrificar á su seguridad unos hombres, cuyos pasos llevaban delante por lo común el terror y la codicia (Funes, 1910, 58).

Funes, hombre de Iglesia y de tradiciones, pero también hombre de la Ilustración y de la Revolución de Mayo, encuentra así la solución salomónica ideal para este conflicto. Los españoles, supuestos representantes de los beneficios de la civilización, no se han comportado a la altura de ella, no por intrínseca maldad tal vez, sino por que les faltaba el concurso de la experiencia y la razón “más ilustradas” que iluminan, en cambio, los días contemporáneos de los revolucionarios. Por su parte, los indios, atemorizados ante los invasores codiciosos, son ignorantes (aunque no por ello irredimibles malvados) y se han sentido obligados a sacrificarlos en bien de su seguridad.

Las dos escritoras de 1860 transitarán la huella marcada por Funes, con la esperanza de

²⁴ El *Ensayo de la Historia Civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* tuvo una edición en vida del autor (en tres tomos, publicados entre 1816 y 1817), y otra en 1856. Todas mis citas corresponden a la anotada por Scotto, en 1910.

²⁵ El villano, para Funes, es más bien Diego García, cuyas gentes, dice, “se habían hecho insoportables para los charrúas sus vecinos” (53).

que los nuevos tiempos no repitan la intolerancia y los errores de los tiempos antiguos.

En lengua inglesa

No puede ignorarse alguna conexión entre el mito de Lucía Miranda y *The Tempest* (1611), de William Shakespeare, y no ya sólo a través de la parcial coincidencia onomástica de las heroínas. La situación argumental presenta ciertamente afinidades. En la comedia shakespeariana hallamos, en una isla remota, una joven mujer de extraordinaria belleza y encanto, un “bárbaro” (Caliban) monstruoso y deforme que la desea e intenta raptarla, en lucha permanente con el etéreo Ariel. También hay una antigua rivalidad entre hermanos, que se han enfrentado por el poder: el virtuoso y sabio Prospero, que ha sido duque de Milán, y el pérfido Antonio, traidor y usurpador de su ducado. Pero el final es feliz: Miranda desposará, por amor, a Ferdinand, joven príncipe de Nápoles, y ella y su padre, Prospero, serán restituidos a la civilización en el lugar que socialmente les corresponde²⁷.

La crítica no ha dejado de preguntarse qué procesos intertextuales pueden haber existido entre la obra shakespeariana y el episodio narrado por Ruy Díaz de Guzmán (Astrana Marín 1972, Soler 1992, Rossi de Borghini 1996). Todos ellos concuerdan en señalar: 1) La llamativa coincidencia en el nombre de la protagonista. 2) Los elementos del escenario relacionados con el entorno americano y los periplos españoles, que Shakespeare habría conocido a través de los relatos de viajeros, principalmente el de Antonio de Pigafetta, cronista del viaje de Magallanes, en cuya crónica figura, como en *The Tempest*, “Setebos”, descrito en Pigafetta en calidad de demonio mayor de los Patagones. Shakespeare pudo haber leído esta información, traducida, en *The History of Travayle in the West and East Indies* (1577), así como inspirarse en ella para los nombres españoles de varios de los personajes de *The Tempest*.

Se ha hallado, por otra parte, una fuente española estudiada y comprobada de la obra shakespeariana. Se trata del capítulo cuarto de *Noches de invierno* (1609; ver edición de 2003), del escritor navarro Antonio de Eslava. Dicho capítulo se titula: “Do se cuenta la soberbia del rey Nicíforo, y incendio de sus naves y la arte mágica del rey Dárdano”. Víctor Oroval Martí en su tesis doctoral (1978) sobre *Noches de invierno* y luego de un detallado análisis, evalúa decididamente la obra de Eslava como “fuente mayor de *The Tempest*” (425)²⁸. Julia Barella afirma (1985, 499) que el dramaturgo inglés debió haber leído o al menos escuchado alguna lectura o comentario minucioso de los cuentos de Eslava, de lo contrario no podría explicarse una huella tan marcada. Señala coincidencias concretas con otros sectores de las *Noches*..., no sólo con respecto al argumento de esta

²⁸ Esta frase se repite, *textualmente*, en la novela de Rosa Guerra: “si la causa de la humanidad hubiera entrado directamente en el proyecto de estas empresas [las de conquista] hubieran sido menos desgraciadas.” (Guerra, 1956, 77).

historia en particular, y concluye que tanto en Eslava como en Shakespeare “hay tempestades conjuradas, nobles nigromantes, delicadas y dulces músicas que, como dice Calibán, ‘deleitan y no hacen daño’ (Acto III, Escena II), o ninfas y nereidas que intervienen en los desposorios (Acto IV).” (Barella 1986, 27). Carlos Mata Induráin (Eslava, 2003: 108-112) vuelve a mostrar convincentemente el estrecho parentesco argumental de las obras de Eslava y Shakespeare y el uso de lo maravilloso en ambos autores.

Lo que no hay, ciertamente, en Eslava, es una isla: la historia de un rey destronado que huye con su hija transcurre en un palacio bajo el océano. Tampoco existe en el intertexto español huella alguna de una heroína “Miranda”, ni de lo antropológico americano o “indiano”, que sí es importante en Shakespeare. Ya fuere visto positivamente, desde la utopía del “hombre natural” que remite a Montaigne en el discurso de Gonzalo, o negativamente, como lo monstruoso, deforme, primitivo, demoníaco que debe ser dominado, la cuestión del “salvaje”, bueno o malo, es una línea problemática que la obra despliega con ambigüedad (el mismo personaje de Calibán está muy lejos de ser simple) y que ha tenido larga repercusión literaria y filosófica.

En lo que hace al escenario americano, cuando Shakespeare escribía esta pieza, se hallaban frescos los ecos del naufragio ocurrido en 1609 durante el viaje hacia las Bermudas, descrito por William Strachey en una carta que tuvo amplia circulación: *A True Reportory of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight* (1610) y que se considera como un intertexto fundamental de la obra, junto a otros relatos de experiencias de descubrimiento y colonización de América.

Astrana Marín insiste en que Shakespeare debió de conocer también de algún modo la historia de Lucía Miranda. La composición de ambas obras (la de Ruy Díaz, terminada hacia 1612, y la de Shakespeare, en 1611) las sitúa en un plano de contemporaneidad. Ningún documento prueba, sin embargo, que hubiese podido llegar al autor de *The Tempest* alguna noticia de este legendario episodio, que aún se mantenía inédito, ya que la imprenta lo recoge por primera vez en la *Historia jesuítica* de Del Techo, de 1673. Salvo, pues, la eventual aparición de alguna evidencia concreta, debe desestimarse la influencia del texto de Ruy Díaz sobre *The Tempest*. En cuanto al nombre de la heroína, dado su carácter, puede tratarse de una resonancia etimológica latina²⁹. Cabe señalar, con todo, que Calibán comparte los deseos de Mangoré y Siripo; su relación con Próspero y con Miranda, que le ha enseñado a hablar, deja de ser amable cuando el nativo intenta “violiar el honor”³⁰ de la joven. De dócil alumno, Calibán se convierte en enemigo y esclavo. El salvaje sometido no deja de deplorar el fracaso de su intento, que le hubiera permitido, de ser exitoso, “poblar la isla de Calibanes”³¹ (capaces de arrancarla de manos de Próspero y devolverla a sus legítimos dueños autóctonos).

²⁷ Sigo la ortografía de Shakespeare para los nombres.

²⁸ Debo a la gentileza del Dr. Miguel R. Fernández la consulta de la tesis inédita de Oroval Martí, y al Dr. Carlos Mata Induráin los trabajos de su autoría que me hizo llegar generosamente. Agradezco al Dr. Javier de Navascués, de la Universidad de Navarra, el haberme puesto en contacto con estos estudiosos de la misma Universidad.

Si vamos a la *Lucía Miranda* de Mansilla, veremos que tanto la heroína de Shakespeare como la de Mansilla resultan excepcionales con respecto a las mujeres de su tiempo: ambas han recibido una educación fuera de lo común, por obra de un maestro (Próspero, padre de Miranda; Fray Pablo, mentor de Lucía). Ambas tienen, también, la llave de la *lengua*. Las dos son las maestras e intérpretes del otro, del “salvaje”, hasta que la relación se quiebra por la violencia sexual. Seguramente, Mansilla leyó *The Tempest*, ya que dos epígrafes (uno de *Macbeth* y otro de *Hamlet*) en su novela, la muestran conocedora de la obra de Shakespeare.

Una rara versión inglesa del episodio proporciona la tragedia *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple* (1718)³², de Sir Thomas Moore (1663-1735)³³, publicada en Londres. Es probable que Moore conociese la historia por la crónica de Del Techo, para entonces accesible en latín. Existen más distancias que afinidades entre ambos relatos; algunas de las diferencias nos remiten a la novela posterior de Eduarda Mansilla. Tanto en Mansilla como en Moore hay un desdoblamiento de la figura del “bárbaro” en un caballeresco y casi lírico Mangora (Moore) o Mangoré (Mansilla), y un Siripo (Siripus) hosco y brutal³⁴; Moore agrega el desdoblamiento —positivo— de la heroína: Lucía (Lucy) tiene una hermana, bella y discreta, llamada Isabella, que también es amada en vano —por don Nuño—, pero que guarda lealtad a otro amor (Mosquera)³⁵. Esto es casi lo único en común: la corte palaciega de los timbúes, en Moore, es de un lujo barroco y ornamental, frente a la austeridad pampeana del campamento nómada en Mansilla. Moore les atribuye grandes riquezas en oro y plata, mientras que los españoles mansillianos no encuentran allí otros tesoros que los que les pinta su “ardiente imaginación” (304); los únicos adornos de los caciques de Eduarda, por otra parte, son bellas plumas y abalorios de colores. Los timbúes que representa Moore son negros como africanos, no aborígenes cobrizos; en ciertos momentos se los idealiza bajo la imagen del “buen salvaje”: “An innocent but happy people, free / from vexatious Cares of Avarice”; “with Love unusual they receive us all” (1718: 3), y otras veces (la mayoría) se los rebaja a la absoluta “barbarie”, a pesar de sus palacios y esplendores. En ambas obras hay un fraile, pero son muy diferentes. En la de Mansilla se trata de Fray Pablo, un personaje complejo, de gran dignidad moral, capaz de hacer, desde adentro, una crítica de la jerarquía eclesiástica, y de renunciar al poder para dedicarse a la contemplación y luego, en las Indias, a la conversión de las almas mediante el ejemplo activo de la caridad. En cambio, el Fraile Jacques³⁶, en Moore, es un estereotipo degradado, que representa todos los vicios (lujuria, codicia, vanidad, glotonería) y que hace lo contrario de aquello que predica. Los varones españoles, como soldados con aspiraciones heroicas, son mejor vistos, pero no por ello se deja de insistir en la finalidad venal de la Conquista. La crítica a los móviles de los conquistadores no atenua, en Moore, una mirada racista sobre los timbúes, que (¡aun desde ellos mismos!) son

³² “Miranda”, según la etimología en la que puede haber pensado Shakespeare y que en general aceptan sus comentaristas, es “la que debe o merece ser admirada” (de *mirari*); no había por ello necesidad de ningún “préstamo” de Ruy Díaz de Guzmán.

(auto)descalificados permanentemente desde el punto de vista estético, sobre todo, por su negrura y fealdad (“a People sure [Mangora se refiere a los blancos conquistadores] / Descended from the Gods, whose Form so fair / Makes us blush through our Night of Black / To see our Imperfections” —7³⁷—, “Can she love / My black and smutty form?”, se pregunta Siripus —9—). La repulsa de las damas españolas hacia los indios (“black Imps of Hell”, 15, “Heaven deliver us from this Monster Indian”, 18, “black Devils”, 24, “a black Brood of Earthly Devils”, “savage Brutes” 31) es total, implacable y constante, cosa que no sucede en ninguna de las dos novelistas argentinas.

Hay en Moore, como en Mansilla, un poderoso hechicero indígena (se llama Malivaq) que arma ilusiones y tramoyas; pero a diferencia de lo que ocurre en la novela argentina, el veraz espíritu invocado por el brujo acorralla al fraile y le hace fundadas acusaciones acerca de sus pecados sexuales, mientras que la Lucía de Mansilla desenmascara valientemente las supercherías del brujo.

Cabe señalar un cambio importante con respecto a la relación de los hermanos tímbrues en la historia original y en la mayoría de las siguientes versiones. No es Mangora, sino Siripo el que primero se prenda de Lucía, quien no sólo encanta por su belleza, sino por el hechizo de su voz, antes incluso que por la vista (“Like Lightning something pierc’t my stubborn Frame / And at that Voice my strong knit Nerves unbend.” —6—; “the enchanting tongue”, “And with her tongue enchanted all my senses”, 8-9); algo similar sucede con la dulce persuasión de las heroínas de Mansilla y de Guerra. Se recalca además su extraordinario y estoico valor (dice Hurtado: “Thou best of Women, and of Wives, / Whose tender Body wirh undaunted Mind / And Patience bore hard Usage of the Seas, / Nor did complain of Sickness, or of Want.”, 5). También es Siripus el que incita a Mangora a ir a la guerra contra los cristianos, no a la inversa, como sucede en la historia original; el ardid para entrar al fuerte es asimismo idea de Siripus. Luego de la toma del Fuerte, donde muere Mangora, no hay pacto entre Siripus, Lucy y Hurtado. El cacique no sabe que Hurtado es el marido de su amada³⁸, y lo remite a ella como embajador para persuadirla a favor suyo. Se entera de que ambos son esposos según las leyes cristianas sólo cuando los encuentra juntos, e inmediatamente ordena su ejecución. La obra concluye con el insólito castigo final de

³⁰ “till thou didst seek to violate the honour of my child” (Shakespeare, 1975, 6. Act I, Scene II, 346-347).

³¹ “O ho, O ho! Wouldn’t had been done. Thou didst prevent me; I had peopl’d else this isle with Calibans” (Shakespeare, 1975: 6. Act I, Scene II, 349-350).

³² Se agradece especialmente a la Dra. Eva Gillies la localización de esta obra, y al Prof. Daniel Waissbein los datos sobre su autor.

³³ Según el nuevo *Oxford Dictionary of National Biography* (2004), en un artículo firmado por Thomas Seecombe y revisado por Freya Johnston, nació en Richmond, Surrey, el 9 de octubre de 1663, hijo de Anne Agar (hija de Thomas Agar y de la hermana de John Milton), y de David Moore. Fue hecho caballero por el rey Jorge I, aunque —para algunos escritores y críticos— ello difícilmente se debiera al mérito de sus versos. La tragedia que nos concierne se representó en Lincoln’s Inn Fields Theater el 14 de diciembre de 1717, y fue descrita como “notable sólo por sus despropósitos”. Provocó unas feroces “Reflexiones sobre Mangora” (1718), que fueron respondidas por el autor al año siguiente. Moore murió en Leatherhead, Surrey, el 6 de abril de 1735.

³⁴ Desdoblamiento que podría corresponder a las dos líneas shakespearianas en la consideración del “salvaje”.

³⁵ Una situación semejante aparece en la *Lucía Miranda* de Hugo Wast (1929).

Siripus, a manos de un Caboto (Gavot) vengador. La sentencia no es precisamente suave (el jefe timbú será colocado en una rueda de tormento hasta que se le quiebren todos los huesos, y luego expuesto a las aves de presa). Siripus oye su condena con sangre fría y sale después de contundentes maldiciones dirigidas a los españoles. Una última escena, a manera de colofón, presenta el nombramiento de Mosquera como virrey a cargo, y anuncia sus desposorios con su enamorada Isabella. Gavot parte a España a buscar refuerzos, no sin recomendar a Mosquera (a pesar de la terrorífica tortura impuesta por él mismo a Siripus): “With Mildness rule, ‘twill gain each Subject’s Heart; / Kind Moderation is the chiefest Art” (54).

La novela de Guerra es más afín a la recreación de Moore, en la misma versión del nombre del cacique (Mangora en los dos casos, aunque esta lección puede llegarle de Funes y de Charlevoix) y en su fantástico escenario de poder y riquezas. No hay pruebas, empero, de que ninguna de nuestras dos autoras haya leído la obra.³⁹

En 1916, el crítico Alfredo Colmo, desestimando toda posible conexión de *Mangora* con el *Siripo* de Lavardén y con cualquier otra obra rioplatense de similar temática, coloca la tragedia inglesa como ejemplo de los despropósitos en que pueden incurrir autores extranjeros cuando fantasean sobre temas y escenarios cuya historia e idiosincrasia desconocen (Colmo, 1916: 306-315). Tanto Colmo como Mariano Bosch (1944) se refieren a otra tragedia que pudo haber estado relacionada con la de Lavardén: se trata de *Lucía Miranda*, del jesuita Manuel Lassala, publicada en Bologna en 1784⁴⁰, y que se habría basado en las crónicas jesuíticas, así como —según Bosch— en *Alzire ou les américaines* (1736), de Voltaire. En esta última obra, cabe aclarar, son los españoles los captores de la bella princesa inca Alzira, y el gran enemigo, como no podía ser menos tratándose de Voltaire, es el fanatismo religioso y la opresión política concomitante; contrariamente al caso de Lucía Miranda, el final es feliz, y los nuevos esposos, Alzira y Zamora, abrazan libremente la fe cristiana y gobiernan con justicia el Perú (Núñez, 1997, III)⁴¹.

Por fin, cabe señalar que, según Juan María Gutiérrez, el poeta Esteban Echeverría habría bosquejado una obra de teatro sobre el tema. Gutiérrez dice haber encontrado los bocetos de un drama titulado *Mangora* entre los papeles del autor de *El matadero*: “De dos páginas autógrafas que parecen arrancadas de un libro de borradores, tomamos los títulos o carátulas siguientes *Mangora*— Drama en cinco actos. Personas: Mangora, cacique de los timbúes— Siripo, su hermano— Núñez de Lara, comandante— Sebastián Hurtado-Rodríguez Mosquera, capitán— Mendoza, íd.— García, soldado— Diego Miranda, segundo de Lara y padre de Lucía Miranda— Leonor, su criada— Una gitana— Soldados españoles— Indios timbúes— La escena es en la fortaleza de Santi-Espíritu y

³⁶ Recuérdese que Jacques equivale a Santiago, en español, y que Santiago de Galicia es el emblema de España, el "patrono" hagiográfico del imperio católico, el defensor de la fe contra los infieles y herejes. La intención de ridiculizar lo que es más sagrado para los españoles, resulta evidente. Por su parte Jacques señala: “I love all Religions, but the Northern heretics” (30).

³⁷ De aquí en adelante los números se refieren a las páginas de la edición citada de Moore.

sus alrededores. 1583”. (Gutiérrez, 1972, 52). No establece aquí su datación. También en la obra de Moore ya analizada el cacique se llama “Mangora” (aunque lo mismo ocurre en los textos de Charlevoix y Funes) y figura un “Mosquera”, así como una criada de Lucía, llamada por Moore “Francisca”⁴². Pero, como ocurre en el caso de las dos novelistas, ninguna evidencia directa nos remite al texto dramático inglés⁴³.

Conclusiones

Seguir las transformaciones de Lucía Miranda nos lleva a un itinerario fascinante por las perspectivas históricas y culturales. Cada época, marcada por diferentes necesidades, intereses y visiones del mundo, moldea esta historia a su manera. Cada lengua, cada posición — religiosa o laica, americana o europea—, y por supuesto, cada individualidad literaria, le insufla matices diferentes al episodio que alguna vez supo contar (con la ambigüedad necesaria) un cronista mestizo que pasó la vida entre las armas y letras, y que escribía como el español que fue su padre, pero sin haber dejado de escuchar, como en sordina, los ecos de una soterrada y profunda lengua materna.

El “cuento” de Ruy Díaz inspiró la primera obra teatral (el perdido *Siripo* de Lavardén) de tema y contenido argentinos. Y siguió animando, hasta entrado el siglo XX (con la *Lucía Miranda*, 1929, de Hugo Wast) un imaginario de la Conquista signado no ya sólo por guerreros de yelmo y espada, sino por algunas heroínas memorables, no por su condición de inmoladas en la hoguera de las pasiones, sino por su capacidad de construir las elecciones de la propia vida y de la muerte propia, así como el espacio intercultural donde se fundaría la sociedad mestiza y a partir del cual se seguiría discutiendo un futuro posible para los “bárbaros” y para las mujeres en la nación moderna.

Bibliografía citada.

- ASTRANA MARÍN, Luis, 1974, “Introducción al mundo de habla hispana”. En William Shakespeare, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, Vol. I, pp. 13-123.
- AZARA, Félix de, 1943, *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata*. (1.ª ed. española de 1847), Buenos Aires, Bajel.
- BARELLA, Julia, 1985, “Antonio de Eslava y William Shakespeare: historia de una coincidencia”, *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, N.º 2, pp. 489-501.

³⁸ Es ésta la única situación que podría vincular la obra con el *Siripo* de Lavardén.

³⁹ El Moore que cita Eduarda en varios epígrafes de su *Lucía Miranda* no es éste. Se trata de un homónimo: el poeta irlandés amigo de Lord Byron, que vivió entre 1779 y 1852, y fue autor, entre otros libros, de *Irish Melodies* y *Lalla Rookh*.

⁴⁰ Bosch parece haberla leído, no así Colmo, que toma el dato de los apuntes colocados por Juan María Gutiérrez (quien tampoco había conocido esta obra de primera mano) en la página 66 de un ejemplar de sus *Estudios biográficos y críticos* sobre algunos

- _____, 1986, “Antonio de Eslava y la prosa novelística en los primeros años del siglo XVII”, Íd. *Antonio de Eslava: las Noches de invierno*, Edición crítica, prólogo y notas, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura-Institución Príncipe de Viana, pp. 13-35.
- BARRÁN, Pedro, 1990 y 1991, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, T. I. *La cultura ‘bárbara’ (1800-1860)* y T. II, *El disciplinamiento (1860-1920)*.
- BOSCH, Mariano, 1944, *Manuel de Lavardén, poeta y filósofo*, Buenos Aires, Sociedad General de Autores de la Argentina.
- COLMO, Alfredo, 1916, “Un antecedente del ‘Siripo’ de Labardén”, *Nosotros. Revista mensual de Letras-Arte-Historia-Filosofía y Ciencias*, año X, T. XIV, pp. 306-315.
- CHARLEVOIX, Pierre François-Xavier de, 1756, *Histoire du Paraguay*, París, Chez Dessaint & Saillant, Chez David, Chez Durand, 3 T, pp. 29-33.
- CROS, Edmond, 1997, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy, 1969, *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata, escrita por Rui Diaz de Guzman* en el año 1612, Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata ilustrados con notas y disertaciones por Pedro De Angelis. (1ª ed., 1836), con prólogos y notas de Andrés M. Carretero, Buenos Aires, Plus Ultra, T. I, pp. 45-488.
- _____, 1974, *La Argentina*. Prólogo y notas de Enrique de Gandía, Buenos Aires, Huemul.
- ECHEVERRÍA, Esteban, 1958, *La cautiva. El matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico de Ángel J. Battistessa, 2.ª ed, Buenos Aires, Peuser.
- ESLAVA, Antonio de, 2003, *Noches de invierno*. (1ª ed. 1609), Edición de Carlos Mata Induráin, Pamplona, Fundación Diario de Navarra.
- FUNES, Gregorio, 1910, *Ensayo de la Historia Civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán*, Precedida de la biografía y retrato del autor y con notas de D. José Arturo Scotto, (1.ª ed. 1816), Buenos Aires, Rosso y Cía, T. I.
- GUERRA, Rosa, 1956, *Lucía Miranda*, (1.ª ed. 1860), Prólogo de José María Monner Sans, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial.
- GUEVARA, José SJ., 1908, *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Anales de la Biblioteca, Publicación de documentos relativos al Río de la Plata con Introducciones y Notas. Con facsímiles de manuscritos. Noticia del P. José Guevara y estudio crítico de la Historia del Paraguay, Ed. Paul Groussac, Buenos Aires, Imprenta Coni. T. I, v- lxxxvi.
- _____, 1969, *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata ilustrados con notas y disertaciones por Pedro De Angelis, Con prólogos y notas de Andrés M. Carretero, Buenos Aires, Plus Ultra, T. I, pp. 491-826.

poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX, 1865 (Colmo, 1916, 315). No hemos podido localizarla en bibliotecas.

⁴¹ *Alzire* tuvo una vastísima repercusión. Fue traducida a varias lenguas, y Giuseppe Verdi se basó en ella para su ópera *Alzira* que fue estrenada en el teatro San Carlo de Nápoles el 12 de agosto de 1845. El libreto pertenece a Salvatore Cammarano.

⁴² Por otro lado, el “*Miranda*”, padre de *Lucía*, nos estaría remitiendo al personaje *Miranda*, con la misma función, en la obra de Lavardén.

⁴³ El erudito filólogo Angel Battistessa (Echeverría 1958, LXXII, n. 216) señala que, si Echeverría dominaba el francés, no ocurría lo mismo con el inglés. Prefería las traducciones francesas de autores ingleses (Shakespeare, entre ellos), en el caso de haberlas, aunque —como demuestra Battistessa— alcanzó al menos a leer la lengua inglesa “siquiera a título de ejercicio, en aquellos casos en que no le era posible disponer de una versión al castellano o al francés.” (C-CI).

- GUTIÉRREZ, Juan María, 1865, “D. Juan Manuel de Lavardén”, *Íd. Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, T. I, pp. 35-128.
- _____, 1972, “La vida y la obra de Esteban Echeverría”, *Obras Completas de Esteban Echeverría*, Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez, 2.^a ed., Buenos Aires, Antonio Zamora, pp. 9-52.
- IGLESIA, C. y SCHVARTZMAN, J., 1987, *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires, Catálogos.
- LAFUENTE MACHAIN, Ricardo, 1942, *Alonso Riquelme de Guzmán. Los Capitanes de acero*. Buenos Aires, s/ed.
- LAVARDÉN, Manuel José de, 1910, *Siripo. Tragedia en verso*, En Puig, Juan de la C., *Antología de poetas argentinos*, Buenos Aires, Martín Biedma e Hijo, T. II, La Revolución, pp. 5-45.
- LOJO, María Rosa y equipo, 2007, *Eduarda Mansilla, Lucía Miranda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. Edición, prólogo y notas.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, 1979, *Historia General de las Indias y Vida de Hernán Cortés*, Prólogo y cronología de Jorge Gurria Lacroux, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- LOZANO, Pedro sj. 1873, *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, (1.^a ed. 1755),

Colección de Obras y Documentos inéditos o poco conocidos, para servir a la Historia Física, Política y Literaria del Río de la Plata, publicada bajo la dirección de Andrés Lamas, Buenos Aires, Imprenta Popular, T. II, pp. 378-434.

MADERO, Eduardo, 1902, *Historia del Puerto de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de "La Nación", T. I.

MEDINA, J. T., 1908, *El veneciano Sebastián Caboto al servicio de España*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. 2 T.

MOORE, Thomas, 1718, *Mangora, King of the Timbusians. Or the Faithful Couple. A Tragedy*, London, Printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate in Fleet-Street.

NÚÑEZ, Estuardo, 1997, *Las Letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos.

OROVAL MARTÍ, Víctor, 1978, *Aproximación a las Noches de invierno de Antonio de Esclava*, Tesis doctoral inédita mecanografiada, Valencia, Universidad de Valencia.

OTÁLORA, Alfredo J., 1967, *Antecedentes históricos y genealógicos. El Conquistador Don Domingo Martínez de Irala*, Buenos Aires, Casa Pardo.

_____, 1970, *Datos y linajes. Nuevos estudios históricos genealógicos milenarios. Domingo Martínez de Irala, Ruy Díaz de Guzmán, El general Miguel Estanislao Soler*, Buenos Aires, Casa Pardo.

Oxford Dictionary of National Biography, 2004, Oxford, Oxford University Press.

ROSSI DE BORGHINI, Ana María, 1996, "Montaigne y Ruy Díaz de Guzmán en *La Tempestad*", *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, pp. 119-123.

ROTKER, Susana, 1999, *Cautivas. Olvidos y Memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.

SOLER, Amadeo P., 1992, *Lucía Miranda. A la luz de los versos de Celestina Funes*, Rosario, Amalevi.

TECHO, Nicolás del, 1897, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, (1ª ed. 1673), Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz, con un prólogo de Blas Garay, Madrid, Librería y Casa Editorial A. de Uribe y Compañía, T. I.

VORÁGINE, Santiago de la, 1987, *La leyenda dorada*, 2.ª reimpr., Traducción del latín por Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, T. I.

WAST, Hugo, 1977, *Lucía Miranda*, (1.ª ed. 1929), Buenos Aires, Plus Ultra.

Enciclopedias

ERC. *Enciclopedia de la Religión Católica*, 1950, Barcelona, Dalmau y Jover, 7 T.

TCE. *The Catholic Encyclopedia*, 1910, New York, Robert Appleton Company, Vol. IX <<http://www.newadvent.org/cathen/09414a.htm>>

TNEB, *The New Encyclopaedia Britannica*, 1995, 15.ª ed. Chicago, Enciclopedia Britannica, Inc. 29 T.

Don Juan diabólico y periodización literaria

José Manuel LOSADA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Tras enunciar la problemática que plantea todo el estudio global del mito donjuanesco, el artículo aborda la relación diablo / Don Juan desde las principales perspectivas que se suceden a lo largo de los siglos: equiparación entre Lucifer y seductor, distanciamiento de ambos, metáfora del libertino como terreno sobre el que disputan las fuerzas divinas y demoníacas, subversión de los valores heredados en aras del socialismo, el positivismo y el ateísmo. Dichas perspectivas son contrastadas a la luz de los textos clasificados en tres grandes etapas: barroco, romanticismo y modernidad. Entre los más nombrados se encuentran el atribuido a Tirso, el de Molière (s. XVII), los de Hoffmann, Dumas y Zorrilla (s. XIX), los de Delteil, Frisch y Montherlant (s. XX).*

Palabras clave: *Don Juan - Mito - Diablo - Historia literaria*

Abstract: *After first articulating the problems which arise from a global study of the Don Juan myth, the article then turns to the relationship between the devil and Don Juan and the principal perspectives from which this rapport has been seen throughout the centuries: Lucifer's identification with the seducer, the distinction between the devil and the seducer, the metaphor of the libertine as a field upon which divine and demoniac forces do battle, and the subversion of traditional values and movement toward socialism, positivism and atheism. These perspectives are analysed through texts drawn from three main periods: the Baroque, the Romantic, and the Modern. Among the several texts analyzed figure one attributed to Tirso de Molina, along with others by Molière (17th century), Hoffmann, Dumas and Zorrilla (19th Century), and Delteil, Frisch and Montherlant (20th Century).*

Key words: *Don Juan - Myth - Devil - Literary History*

Uno de los problemas planteados por la crítica mitológica en lo relativo a Don Juan es la enorme distancia psicológica que separa las concepciones según el contexto sociohistórico. Prácticamente en todas las versiones aparece un seductor, un catálogo femenino y

un convite con la estatua (además de elementos más o menos cambiantes: el cortejo de criados, aspectos relativos a la clase social, al dinero, etc.), sin embargo la imagen que los lectores o espectadores captan de cada protagonista ha experimentado un cambio a lo largo de los años: un cosmos separa el Don Juan del Cicognini (1650), por ejemplo, y el de Apollinaire (1911). Como método conducente a una síntesis epistemológica, cabe establecer tres grandes etapas en cuanto a la producción e importancia: barroca, romántica y moderna (entiéndase: del modernismo y la modernidad); esta compartimentación, a pesar de sus evidentes limitaciones, provee al crítico de una apoyatura relativamente coherente a la hora de abordar problemáticas como la que ahora nos concierne. En las páginas que siguen aportaré diversos textos del mito y los analizaré a la luz de este fraccionamiento con el objeto de entender un tema tan arduo como el del diablo en este mito y dilucidar si dicha estratificación se muestra metodológicamente operativa.

Llegué, y quise desarmalle,
pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana,
pues que, vuelto en humo y polvo,
se arrojó por los balcones. (Tirso, J. I, v. 299-303; 1995, 148)

Con estas palabras describe don Pedro al duque Octavio la huida de Don Juan de los aposentos de la duquesa Isabela. Es la primera referencia al diablo en una versión del mito donjuanesco; dos más aparecen en la pieza atribuida a Tirso: la exclamación de Batricio al constatar la presencia del cortesano en su boda (“...Imagino / que el demonio le envió”; II, 1740-41), y el aviso de Catalinón al novio (“¡Desdichado tú, que has dado / en manos de Lucifer!”; II, 1792-93). En las tres ocasiones el seductor es asimilado al demonio, comparación reforzada por otras tantas menciones a la serpiente, símbolo diabólico por excelencia (“culebra”, I, 140; “áspid”, I, 410; “víbora”, III, 2231; *vid. Arias, 1992 passim*).

Establecido el emparentamiento entre seductor y diablo en uno de los textos fundacionales, los subsiguientes de la primera gran etapa continúan por la misma veta. En *Le Festin de Pierre* de Dorimon (1659), don Alvaros denomina a su hijo libertino “demonio de los infiernos” (“Va Demon des Enfers, va Tygre insatiable”, a. I, esc. V, v. 266; 1988: 37), de igual modo que más tarde don Philippe lo parangona con “un demonio visible” (*ibid.*: 76; III, IV, 906). También coinciden los tres lacayos en asimilarlo con el príncipe de los infiernos: “es un diablo encarnado”, dice Briguelle (*ibid.*: 51; II, IV, 497), “lleva en la frente la marca y la zarpa del diablo, añade Philippin en *Le Festin de Pierre* de Villiers de 1660 (IV, VI, 1296; 1988, 240), “es un perro, un diablo”, concluye Sganarelle en *Le Festin de Pierre* de Molière de 1665 (I, I; 1973, 163). Es sin embargo una mujer, Amarille, quien mejor lo define en respuesta a la pregunta de su prometido sobre la identidad del asesino de su padre:

DOM PHILIPPE

... mais quel est l'assassin?

AMARILLE

Un monstre dont le coup passe jusqu'à mon sein,
Un execrable, un traistre, un Demon que l'envie
Forma dans les Enfers pour m'arracher la vie:
Dom Jouan. (Dorimon, II, 3, 403-407; 1988, 46)

DOM PHILIPPE

... pero ¿quién es el asesino?

AMARILLE

*Un monstruo cuyo golpe me atraviesa el pecho,
un execrable, un traidor, un demonio que la envidia
formó en los infiernos para arrancarme la vida:
Don Juan. [Todas las traducciones son propias]*

La amante, con los ojos fijos en su padre muerto, evoca la leyenda según la cual el diablo forja a sus personajes para luego enviarlos por el mundo; es otro modo de ratificar que Don Juan mantiene una estrecha relación con las fuerzas maléficas, vinculación que el romanticismo desarrolla más tarde en sus adaptaciones del mito.

Algunas muestras son puramente testimoniales, como en el *Don Juan* de Byron (1819-24). En esta obra de carácter estético-satírico no tienen cabida sino superficiales alusiones al emparejamiento entre el diablo y Don Juan, como la de la criada Antonia, alarmada porque su amo Alfonso está a punto de llegar y sorprender las caricias entre su esposa Julia y el amante:

Pray, keep your nonsense for some luckier night—

Who can have put my master in this mood?

What will become on't—I'm in such a fright.

The devil's in the urchin, and no good—. (Canto I, CLXXI; 1970, 655)

Guardaos vuestra insensatez para una noche más propicia.

¿Quién puede haber puesto a mi amo fuera de sí?

¿En qué acabará todo esto? Me muero de espanto.

El diablo está en el jovenzuelo y me temo lo peor.

Poco más tarde, el narrador asevera con tono burlesco la verosimilitud de su historia; es sintomático que, para apoyar sus razones, recurra de nuevo a la relación entre espíritu maligno y libertino, en este caso cómplices de aventuras amorosas:

If any person doubt it, I appeal

To history, tradition, and to facts,

To newspapers, whose truth all know and feel,
To plays in five, and operas in three acts;
All these confirm my statement a good deal,
But that which more completely faith exacts
Is, that myself, and several now in Seville,
Saw Juan's last elopement with the devil. (I, CCIII; 1970, 659)

Por si alguien duda de ello, voy a apelar a la historia, a la tradición y a los hechos, a los periódicos, cuya verdad todos oímos y sabemos, a las comedias de cinco actos y a las óperas de tres. Todo ello confirma de sobra mis palabras, pero lo que más exactamente ratifica mi fidelidad es que yo mismo, y muchos otros en Sevilla, vimos la última fuga de Don Juan con el diablo.

No difieren mucho los comentarios de las amantes de *El convidado de piedra* de Puskin (1830). Laura, tras un nuevo homicidio del seductor le llama “demonio” (esc. II; 1997, 35), de igual modo que su verdadera amada, Doña Anna, toma pie en idéntica equiparación para desdeñarle cuando intenta seducirla:

DOÑA ANNA
Yo sabía que Don Juan era muy elocuente,
un hábil seductor, eso se dice; un seductor sin Dios,
un verdadero demonio, eso sois.
¡Cuántas mujeres, cuántas pobres mujeres se habrán perdido por vos! (IV; ver 1997, 56)

Dos textos son paradigmáticos entre los románticos. El primero, *Don Juan* de Hoffmann (1813). Empujado de improviso a la logia donde podrá escuchar el *Don Giovanni* de Mozart, se siente complacido por los primeros acordes de la obertura, pero súbitamente un estremecimiento se adueña de él durante el andante:

In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren unterirdischen *regno all pianto*; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. (1896, 200)

Durante el andante quedé sobrecogido por el estremecimiento de lo horrible, del infernal “regno al pianto”; horribles presentimientos de espanto se adueñaron de mi alma. La exaltante fanfarria en la séptima medida del allegro resonó en mí como un júbilo sacrilego; vi llameantes demonios salir de la noche profunda y desplegar sus garras incandescentes con ánimo de apoderarse de la vida de los hombres felices que danzaban placenteramente sobre el delgado manto del abismo sin fondo.

La música desencadena en la imaginación del héroe un efecto fantástico: una danza macabra análoga a la representada en los *Caprichos* de Goya, un espectáculo anunciador de las virtualidades demoníacas de la música y, de forma particular, de la voz que el libertino desplegará a lo largo de la representación (no está demás recordar que, según Kierkegaard,

el Don Juan de Mozart “es la expresión de lo demoníaco”, 1943, 72). El segundo texto paradigmático es el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844): apodado “Satanás” por don Luis (1ª p., a. II, esc. II, v. 886 y 1ª, II, III, 1043; 1993, 112 y 117) e “hijo de Satanás” por don Gonzalo (1ª, III, VIII, 1861; 1993, 149), Don Juan recibe su mayor aproximación con el demonio de labios de su criado:

BRÍGIDA

Preciso es que tu amo tenga
algún diablo familiar.

CIUTTI

Yo creo que sea él mismo
un diablo en carne mortal,
porque a lo que él, solamente
se arrojara Satanás. (1ª, IV, I, 1938-1943; 1993, 153)

También la modernidad tiene sus ejemplos sobre los tratos entre Don Juan y diablo: así, en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán (1926), la ocurrencia de vestirse las ropas del “finado” se la inspiró a Juanito Ventolera el príncipe de los infiernos (III; 1964, 32), que por ésta y otras aportaciones “cae simpático” al protagonista (IV; 1964, 40); no obstante y como veremos más adelante, la presencia del diablo en la modernidad literaria tiene implicaciones radicalmente opuestas a las de los textos barrocos y románticos.

Estos argumentos sobre la connivencia entre el diablo y Don Juan (y muchos otros, por ejemplo, el carácter proteico de ambos) pueden ser esgrimidos a la hora de acercarlos entre sí, pero nunca para establecer una equivalencia plena entre el primer personaje (modelado por la tradición escritural y patristica así como por el imaginario popular) y el segundo (modelado por el imaginario mítico de la muerte, el catálogo femenino y el seductor). Conviene realzar que este distanciamiento del diablo no acerca a Don Juan a los hombres, no lo humaniza. Los textos no cesan de recordarnos que Don Juan es un hombre especial. Solitario, asocial, infractor, sobre todo de la gran ley del contexto sociohistórico predominante donde vio la luz: la de la fidelidad a la religión. Los criados mismos que antes lo comparaban con el diablo, en otro lugar testimonian su desconcierto. Para Briguelle, “es un diablo, un santo, en fin, una mezcla de ambos” (“Il est Diable; il est Saint; enfin, c’est un mélange” (Dorimon, IV, IV, 1186; 1988, 91); otros se escandalizan ante la incredulidad del libertino: Philippin murmura que su amo “se ríe de todo, no cree en dioses ni en diablos” (“ne craint ny Dieux, ny diables”, de Villiers, II, IV, 520; 1988, 190); Sganarelle reincide en su incredulidad: Don Juan no cree “en el cielo, ni en el infierno, ni en el coco” (“ni Dieu, ni loup-garou”, Molière, I, I; 1973, 163); es más, si le fuera dado escoger entre su amo y el diablo, no dudaría en inclinarse por el segundo (“il me vaudrait bien mieux d’être au diable que d’être à lui” (1973, 163), marcando con tal hipótesis la separación que existe entre el diablo, Don Juan y el resto de los hombres.

Las palabras de Sganarelle no son meros comentarios, sino fruto de su propia expe-

riencia; para comprobarlo cuenta el lector con el célebre episodio del interrogatorio que el criado impone a su amo en el tercer acto. Advertidos del peligro que corrían, ambos han huido y reaparecen disfrazados, Don Juan de campesino, Sganarelle de médico. Crecido en su propia consideración por el vestido y los halagos de la gente, el criado somete al cortesano a una batería de preguntas para “conocer el fondo de sus pensamientos”:

SGANARELLE: Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel?
DOM JUAN: Laissons cela.
SGANARELLE: C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer?
DOM JUAN: Eh!
SGANARELLE: Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît ?
DOM JUAN: Oui, oui.
SGANARELLE: Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie?
DOM JUAN: Ah! ah! ah!
SGANARELLE: Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le Moine-Bourru, qu'en croyez-vous, eh!
DOM JUAN: La peste soit du fat!
SGANARELLE: Et voilà ce que je ne puis souffrir, car il n'y a rien de plus vrai que le Moine-Bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde : qu'est-ce donc que vous croyez?
DOM JUAN: Ce que je crois?
SGANARELLE: Oui.
DOM JUAN: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.
SGANARELLE: La belle croyance et les beaux articles de foi que voici! Votre religion, à ce que je vois, est dont l'arithmétique? (III, 1; 1973, 191)

SGANARELLE: ¿Es posible que no creáis en modo alguno en el cielo?
DON JUAN: Dejemos eso...
SGANARELLE: Es decir, que no. ¿Y en el infierno?
DON JUAN: ¡Eb!
SGANARELLE: Tampoco. ¿Y en el diablo, si no es mucho preguntar?
DON JUAN: Vale, vale.
SGANARELLE: Menos aún. ¿No creéis en la otra vida?
DON JUAN: ¡Bab!, ¡bab!, ¡bab!
SGANARELLE: Éste sí que es un hombre al que me costará convertir. Y decidme, ¿creéis en el coco?
DON JUAN: ¡Maldito imbécil!
SGANARELLE: Eso sí que es algo que no puedo soportar, porque no hay nada más verdadero que el coco, y por ése hasta yo me dejaría aborcar. Pero en algo hay que creer: ¿en qué creéis entonces?
DON JUAN: ¿En qué creo?

SGANARELLE: *Sí.*

DON JUAN: *Creo en que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y en que cuatro y cuatro son ocho.*

SGANARELLE: *¡Bonita creencia y bonitos artículos de fe! ¿Vuestra religión, por lo que veo, es la aritmética?*

Con anterioridad, Don Juan había mostrado su escepticismo respecto de la medicina; ahora lo ha extendido a las verdades tradicionales e incluso a la más popular de todas. Estupefacto, el lacayo le encasilla entre los modernos que, como Descartes (“Gustaba, sobre todo, de las matemáticas, por la certeza y evidencia que poseen en sus razones” (1937, 46), confiaban en el carácter irrecusable de las ciencias exactas. Sganarelle se equivoca: la profesión de fe de su amo no es más que un subterfugio (común en la obra) para evitar cualquier compromiso con las fuerzas del más allá. Los textos del siglo XVII parecen concluir todos de igual modo: Don Juan es desemejante al resto de los humanos pero no es el diablo.

Es preciso avanzar hasta el siglo XIX para encontrar textos ampliamente divergentes en los que el mundo sobrenatural no se limita a las esferas inaccesibles del cielo y el infierno. En su variedad, ningún texto contiene la quintaesencia romántica, pero algunos dan alguna clave de la tendencia del momento. Merece la pena regresar al caso de Hoffmann (el homenaje más rendido de su siglo a la producción donjuanesca más trascendental del XVIII) para percatarse de la evolución soportada por el mito desde el siglo barroco. En confidencia a su amigo y tras asistir al *Don Giovanni* de Mozart, Hoffmann expone su interpretación sobre las fuerzas que operan en el personaje.

Don Juan stattete die Natur wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alledem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen über den gemeinen Troß [...]. Ein kräftiger, herrlicher Körper; eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt; ein schnell ergreifender Verstand. —Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. —Don Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! (1896, 209)

La naturaleza ha provisto a Don Juan, como al más querido de su seno, de todo lo que sobre los vulgares hombres le emparenta con lo divino. [...] Un cuerpo espléndido y robusto, una constitución que despide la chispa caída en su corazón y que incendia el presentimiento de las cosas subli-

mes, un alma profunda, una inteligencia rápida. —Pero la espantosa consecuencia del pecado original es que el enemigo ha conservado el poder de acechar al hombre y tenderle malvadas trampas en su afán por lo supremo, expresión de su naturaleza divina. Este conflicto entre las fuerzas divinas y demoníacas engendra el concepto de la vida terrestre, de igual modo que la victoria difícil engendra el de la supraterrrestre. —Don Juan se ha entusiasmado con las exigencias de la vida provocadas por su organización física y espiritual, de modo que un anhelo ardiente y eterno, conducido a través de sus venas por su sangre en ebullición, le ha empujado a apoderarse vorazmente y sin descanso de todas las apariencias del mundo terrestre, con la vana esperanza de encontrar en ellas satisfacción.

En su reflexión, Hoffmann horada el fenómeno del personaje hasta dar con los elementos nucleares: por demás de una materia y un espíritu espléndidos, configura su personalidad la cohabitación de dos fuerzas contrapuestas, la divina y la diabólica; la primera explica su esfuerzo denodado por alcanzar el absoluto (la mujer ideal, como ponen de manifiesto las versiones de Mozart, Puskin, Kierkegaard, la primera versión de A. Tolstoi), la segunda, su encanallamiento. Pero este combate íntimo no muere en él, trasciende al mundo, donde los humanos (las mujeres) sienten su atracción irresistible sin percatarse de que no es propia, sino recibida de lo alto: Don Juan está “endiosado”. El espejismo les resulta fatal: las fuerzas del mal que en él operan se excitan con objeto de apoderarse y destruir el objeto de deseo: Don Juan también está endiablado. De este modo se puede decir que cada encuentro entre Don Juan y una mujer reactualiza la enemistad entre Dios y el diablo, que cada conquista supone la victoria del mal y que el encuentro definitivo con la estatua del comendador supone la revancha divina, el restablecimiento trágico del orden primero.

Este enfrentamiento entre las fuerzas suprahumanas estructura otra obra romántica: *Don Juan de Maraña o la caída de un ángel* (1835) de Dumas. El decorado inicial, exageradamente fantástico, representa la estatua en mármol de dos ángeles, el “Malo”, echado de espaldas al suelo y sometido por el “Bueno”, que lo amenaza con una espada y lo somete con un pie sobre el pecho. Su conversación informa a los espectadores sobre su pasado y les anuncia de algún modo su futuro: tal sumisión cumple el ruego que don Juan de Maraña dirigiera a Dios para que preservara su linaje de todo mal hasta que la venida de Don Juan Tenorio, descendiente tan perverso que apenas necesitara la tentación diabólica para cometer sus crímenes. Acto seguido comienza la escenificación de las fechorías: impiedad del héroe ante la muerte de su padre, apropiación de la herencia destinada a su hermano José, homicidio del confesor Mortès, frivolidades amorosas, violaciones, desmanes sin número a los que ha de sumarse otro sin precedentes: la seducción de Marthe, una religiosa en la que se ha encarnado el “Buen ángel” tras su fracaso en la custodia de Don Juan. El motivo de la humanización del ángel, bajo diversas modalidades, es típicamente romántico: *El cielo y el infierno* de Byron, *Los amores de los ángeles* de Moore, *Éloa* de Vigny o *La caída de un ángel* de Lamartine figuran entre las realizaciones más felices de ángeles cuyo amor precipita la caída. Entre ellos importa aquí de modo especial la obra

de Vigny (1824) por cuanto pone en escena el caso de un ángel femenino que, prendado de un ser hermoso y triste, desciende desde las alturas celestiales; sólo al final, cuando no hay remedio, descubre que su enamorado es Satanás. En la pieza de Dumas, al igual que en la poesía de Vigny, sor Marthe sufre la fascinación de idéntico “poder sobrehumano” (a. IV, tableau IV, esc. 2; 1995, 132) que el que se apoderó de Hoffmann durante la representación del *Don Giovanni* de Mozart. Aun cuando la memoria no le revele la identidad del seductor, la enclaustrada es consciente de su pecado, como si fuera el mismo diablo quien la impulsara a un amor ilícito. El resto de la obra (una cascada de acontecimientos con predominio de duelos y sacrilegios) roza el paroxismo cuando Marthe osa preferir un día de amor a mil años de eternidad (“Oh! mille ans de mon éternité pour un jour passé près de Don Juan”, IV, VI, 4; 1995, 158) poco antes de que triunfe, por fin, la misericordia de Dios redentora de seducida y seductor.

No estamos muy lejos del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Aquí la seducción “de oídas” es iniciada por Brígida y continuada por el galán en la célebre escena de la quinta. Doña Inés, próxima a enloquecer de amor, acusa a su amante de haberle dado a beber “un filtro infernal” (1ª, IV, III, 2233; 1993, 162) y de servirse de artimañas propias de fuerzas oscuras o de Lucifer:

Tal vez poseéis, Don Juan,
un misterioso amuleto
que a vos me atrae en secreto
como irresistible imán.
Tal vez Satán puso en vos
su vista fascinadora,
su palabra seductora,
y el amor que negó a Dios. (1ª, IV, III, 2236-2243; 1993, 162.)

No es fortuito que anteriormente el libertino haya llamado a doña Inés “ángel de amor” (v. 2170): como reza otro tópico romántico, así se reproduce el mecanismo (diametralmente opuesto a las modalidades arriba señaladas) por el cual el enamoramiento entre una criatura celestial y otra terrenal produce la conversión del pecador.

Apenas cuenta la modernidad con textos en los que Don Juan sea, como en Hoffmann o Zorrilla, la metáfora del campo donde luchan las fuerzas del bien y del mal. Acaso puede mentarse el *Don Juan* de Delteil (1930). El galán atraviesa accidentadas etapas, desde el envilecimiento carnal (él y Soledad se pierden entre viñas y olivos “poseídos, en sentido demoníaco, por su carne”, II; 1930, 68) o el asalto y la quema de conventos (como el de Thérèse; IV, 128-131) hasta el encuentro con el Comendador al que desafía con “una impertinencia diabólica” (V, 162); este “instante de la gracia”, en el que el portavoz del cielo opone a su “argumentación diabólica las instancias de la virtud” (1930, 167), opera una conversión total: tras la visión conminatoria, puesta en escena de su pro-

pia conciencia, Don Juan modifica por completo el rumbo de su vida hasta morir en olor de santidad (VII, 264-265).

Al margen de casos como el precedente, se puede decir que la relación entre héroe y diablo durante la modernidad discurre por los derroteros de la subversión. *Hombre y superhombre* de Shaw (1903) condensa numerosos aspectos del trastrocamiento moderno del mito. Así, el esquema de los personajes presenta una Anne (“araña” astuta, hipócrita y coqueta) que persigue a John Tanner (“mosca” huidiza) y evita a su tutor Ramsden (viejo pretendiente escéptico). Esta perversión se extiende a los valores: frente a las convenciones sociales, el revolucionario Tanner encarna la idea de superhombre, representante de la humanidad superior entregada a la acción, al pensamiento y el poder, desembarazada de sentimentalismos, prejuicios y debilidades. Éstos y otros temas salen a relucir en la larga escena del infierno, sueño del protagonista tras su conversación con el jefe de la banda que ha asaltado su automóvil durante un viaje por España. Cuando los acordes de Mozart son grotescamente adulterados por los de Gounod, se yergue el señor del infierno, “muy mefistofélico, no muy diferente de Mendoza” (el cabecilla de los bandidos), sensiblemente disminuido en sus poderes tradicionales pero aún “inteligente y convincente” (a. III; 1946, 133). Desde el primer intercambio de palabras se hace patente la distancia insalvable entre el inusual diablo y Don Juan: mientras aquél anhela simpatía, amor, belleza y sinceridad, éste presenta el perfil del solitario egoísta carente de alma: un remedo de las teorías de Schopenhauer, Wagner, Ibsen y Nietzsche. En una intervención de Anne, ansiosa por dejar el infierno y ascender al cielo, Don Juan le explica la diferencia entre ambas moradas:

DON JUAN: Heaven is the home of the masters of reality: that is why I am going thither.

ANA: Thank you: I am going to Heaven for happiness. I have had quite enough of reality on earth.

DON JUAN: Then you must stay here; for Hell is the home of the unreal and of the seekers for happiness. It is the only refuge from Heaven, which is, as I tell you, the home of the masters of reality, and from earth, which is the home of the slaves of reality. (1946, 139)

DON JUAN: El cielo es la casa de los señores de la realidad: por eso me voy allí.

ANA: Gracias: yo me voy en busca de la felicidad. Ya he tenido demasiada realidad en la tierra.

DON JUAN: Entonces debes quedarte aquí; porque el infierno es la casa de lo irreal y de los buscadores de la felicidad. Es el único refugio del cielo, que es, como te digo, la casa de los señores de la realidad, y de la tierra, que es la casa de los esclavos de la realidad.

Según él, la tierra es un jardín de infancia en la que hombres y mujeres juegan a ser héroes y heroínas, santos y pecadores, pero a la postre sus cuerpos (la realidad) les hacen caer de su paraíso de locura: esclavizados por el hambre, el frío y la muerte, se limitan al deseo de sobrevivir como animales sanos. Sigue una larga discusión sobre moral, religión, sexo y

demografía, un alegato en favor de la reforma social, de la educación de los hombres por encima de sí mismos en contra de la moralidad convencional (*ver* Basseville, 1999, 864). No tarda el diablo en darse cuenta del peligro que encierran para su reino las ideas revolucionarias de su huésped y lo invita a dirigirse al cielo, lugar idóneo para su temperamento, tal y como repite durante la despedida:

THE DEVIL [*amiably*]: Fare you well, Don Juan. I shall often think of our interesting chats about things in general. I wish you every happiness: Heaven, as I said before, suits some people. But if you should change your mind, do not forget that the gates are always open here to the repentant prodigal. If you feel at any time that warmth of heart, sincere unforced affection, innocent enjoyment, and warm, breathing, palpitating reality—

DON JUAN: Why not say flesh and blood at once, though we have left those two greasy commonplaces behind us? (III; 171-172)

EL DIABLO [*amistosamente*]: *Hasta la vista, Don Juan. Me acordaré mucho de nuestra interesante charla sobre las cosas en general. Te deseo mucha felicidad: el cielo, como te dije, le sienta bien a algunos. De todas formas, si cambias de parecer, no te olvides de que las puertas aquí siempre estarán abiertas al hijo pródigo arrepentido. Si alguna vez sientes que el calor del corazón, el afecto natural y sincero, la alegría inocente, y la realidad cálida, humana y palpitante...*

DON JUAN: *¿Por qué no dices mejor la sangre y la carne, aunque hayamos dejado atrás esos pegajosos tópicos?*

De regreso a la vida real, continúa la aventura: Ana rehúsa la mano de Octavio y seduce a Tanner con quien contrae matrimonio. Última subversión y paradoja, donde el “hombre sin deseos” se rinde al triunfo de la mujer y renuncia “a la felicidad, a la libertad, a la paz y, sobre todo, a las románticas posibilidades de un futuro desconocido, a cambio de los cuidados de una casa y una familia” (IV; 208).

El mito según Shaw era un pretexto cómico para la exposición de una reflexión social (la ideología antiburguesa del superhombre); Frisch y Montherlant lo utilizan para desarrollos a menudo socorridos en el siglo XX: el primero sobre la ciencia, el segundo sobre el ateísmo. En *Don Juan o el amor de la geometría* (1953), el protagonista relata a su amigo don Rodrigo el amor que un día de primavera sintió por doña Anna; fue la primera y la última vez: explica cómo más tarde decidió adoptar la “sobriedad” y entregarse no a una mujer finita y cambiante sino a “la viril geometría”. Ante su amigo escandalizado, insiste en su fascinación por un mundo “puro, sencillo, exacto”, por una ciencia en la que formas como un círculo o un triángulo transmiten la única precisión ajena a los deseos cambiantes del amor por una mujer; el insulto de su amigo es elocuente: “Eres diabólico” (“Du bist teuflisch”, III; 1963, 50).

Si la ciencia fría mata las emociones amorosas, la trivialización mata el mito. Tal es el propósito que Montherlant se propone al escribir su *Don Juan* (1958; revisado y rebautizado *La Mort que se pasea* en 1972). Establecida la premisa de ir contracorriente (en sus

“Notas sobre el teatro” confiesa su reacción contra la abundante literatura que busca en Don Juan “un sentido profundo, un mito”), su personaje encarna la desmitificación del legado donjuanesco multiseular, también en lo relativo al diablo. Dos escenas bastarán para probarlo. En el primer encuentro con el Comendador, las amonestaciones sólo sirven para la exculpación del libertino, que carga sobre las espaldas de la humanidad la acusación diabólica:

LE COMMANDEUR: À genoux! Jette-toi à genoux! Un repentir! Un regret!

DON JUAN: Le regret de ce que je n'ai pas osé faire. Tout ce que je n'ai pas risqué est perdu.

LE COMMANDEUR: Démon!

DON JUAN: Je suis entouré de démons. Moi seul n'en suis pas un. (II, IV; 79-80).

EL COMENDADOR: ¡De rodillas!, ¡ponte de rodillas! ¡Un arrepentimiento!, ¡un remordimiento!

DON JUAN: El remordimiento de lo que no he osado hacer... Todo lo que no me he atrevido a hacer está echado a perder.

EL COMENDADOR: ¡Eres un demonio!

DON JUAN: Estoy rodeado de demonios. Yo soy el único que no lo es.

La obra avanza entre alusiones al diablo, como la del criado Alcacer (“Vuestra impaciencia es diabólica”, III, VI; 1958, 167). Llegado el segundo y definitivo encuentro, la estatua intimida a Don Juan; se entabla entonces un corto diálogo sobre las realidades sobrenaturales:

LA STATUE: N'as-tu pas peur de moi ? Sache que, si tu me touchais, je t'emporterais et t'emporterais en enfer.

DON JUAN: Tu me donnes envie de te toucher, pour voir.

LA STATUE: Garde-t'en bien. Ma riposte serait terrible.

DON JUAN: Les hommes, d'aventure, me font peur, mais jamais les spectres. Ni les spectres, ni Satan, ni Dieu. Et cela me taquine diantrement de te passer mon épée à travers le corps une seconde fois.

Il dégaine.

La tête de la statue tombe, et à sa place émerge la tête du carnavalier-chef.

LE CARNAVALIER-CHEF: Non! non! Seigneur, pas cela! C'était une plaisanterie.

DON JUAN: Ah! ah! je savais bien qu'il n'y a pas de spectres. Il n'y a pas de fantastique: c'est la réalité qui est le fantastique. (III, VII; 170-171)

LA ESTATUA: ¿No tienes miedo de mí? Te aviso que, si me tocas, te agarro y te llevo al infierno.

DON JUAN: Me dan ganas de tocarte, sólo por ver.

LA ESTATUA: Ten cuidado. Mi respuesta sería terrible.

DON JUAN: Los hombres, a veces, me dan miedo, pero los espectros nunca. Ni los espectros, ni Satanás, ni Dios. No me resisto a atravesarte con mi espada por segunda vez.

(Desenvaina. La cabeza de la estatua cae y en su lugar se levanta la cabeza del jefe)

de los carnavaleros.)

EL JEFE DE LOS CARNAVALEROS: ¡No, no, Señor, no siga! Era sólo una broma.

DON JUAN: ¿Ves?, ya sabía yo que no hay espectros. No hay nada fantástico: lo único fantástico es la realidad.

Estos textos, variados en el tiempo, la lengua y el enfoque, ponen de manifiesto la estrecha relación existente entre Don Juan y las fuerzas diabólicas. Sobre el telón de fondo de la literatura europea, el mito donjuanesco no puede prescindir del diablo: como referente de maldad o de lucha interior, como personaje dramático o subversor de valores, el ángel rebelde puede ayudar a explicar buena parte de los elementos fundamentales del seductor rebelde.

Bibliografía

- ARIAS, Judith Hepler, 1992, "Don Juan, Cupil, the Devil", *Hispania*, 75-5: 1108-1115.
- BASEVILLE, G raldine, 1999, "Shaw", *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, 862-866.
- BYRON, 1970, *Poetical Works*, ed. Frederick Page, Oxford University Press.
- DELTEIL, Joseph, 1930, *Don Juan*, Paris, Bernard Grasset.
- DESCARTES, 1937, *Discurso del método. Meditaciones metafisicas*, trad. Manuel García Morente, Espasa Calpe, "Austral".
- DORIMON, "Le Festin de Pierre ou le Fils criminel", 1988 in *Le Festin de Pierre avant Molière*, ed. G. Gendarme de B votte, nueva ed. R. Guichemerre, Paris, Nizet, "Société des Textes Français Modernes".
- DUMAS père, 1995, "Don Juan de Mara a ou La Chute d'un ange" in *Trois Don Juan*, Paris, Florent-Massot.
- FRISCH, M., 1963, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HOFFMANN, ca. 1896, *Werke*, Herausg. Viktor Schweizer, Leipzig und Wien o. J., t. 1.
<http://www.romantik.litera-tor.com/texte.html> (25 de febrero de 2007)
- KIERKEGAARD, 1943, *Enten-Eller*, ed. francesa: *Ou bien ... Ou bien...*, O. Prior & M.-H. Guignot trad., F. Brandt intr., Paris, Gallimard.
- MOLI RE, 1973, *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, "Folio".
- MONTHERLANT, H. de, 1958, *Don Juan*, Paris, Gallimard.
- PUSKIN, 1997, *El convidado de piedra*, trad. O. Savich & Manuel Altolaguirre, *Cuadernos de Eslavistica, Traductolog a y Comparatismo*.
- SHAW, 1946, *Man and Superman*, London, Penguin Books.
- TIRSO, 1995, *El burlador de Sevilla (atribuida a)*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, "Letras Hispánicas".
- VALLE-INCLÁN, 1964, *Las galas del difunto en Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Espasa-Calpe.

VILLIERS, Sieur de, 1988, *Le Festin de Pierre ou Le Fils Criminel*, in *Le Festin de Pierre avant Molière*, *vid. supra* Dorimon.

ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, 1993, ed. Luis Fernández Cifuentes, Barcelona, Crítica.

Diana B. SALEM (coord.), Narratología y mundos de ficción, Buenos Aires, Biblos, 2006, 238 páginas.

Tras unas palabras liminares de Fernando Aínsa y un prólogo de Noemí Ulla, *Narratología y mundos de ficción* reúne, bajo la coordinación de Diana Salem, trece artículos de investigadores del CEN (Centro de Estudios de Narratología). Sobrevuela en las 238 páginas del volumen la presencia luminosa de Petrona Domínguez Rodríguez Pasqués, más conocida en nuestro ámbito como Mignon Domínguez, fundadora del Centro y maestra entrañable de numerosos discípulos en la Argentina y en Brasil.

La variedad de los temas y abordajes que se dan cita en el libro permite que hagamos un recorrido personal del mismo, imponiéndonos nuestro propio itinerario o hilo conductor en la lectura. Una primera mirada sobre el conjunto de los trabajos revela cuatro modalidades o enfoques diversos para ejercer la crítica literaria. En primer lugar, la preferencia por los problemas teóricos que suscita la narratología actual se hace patente en el estudio de Diana Battaglia, titulado “Tiempo, verdad e historia en cuatro ficciones contemporáneas”. Allí la autora analiza tres relatos y un film a la luz de la teoría de los mundos posibles desarrollada por autores como Doležel y Pavel. También en esta línea de investigación se inscribe el artículo de la propia Mignon Domínguez, documento póstumo de inigualable valor. Como auténtica inspiradora del grupo, Domínguez pasa revista a lo que denomina “Nuevas relaciones entre el discurso narrativo y el mundo ficcional”, hilvanando hipótesis ya clásicas de Genette y Eco con el reciente debate en torno al posmodernismo suscitado en las academias anglosajonas (McHale, Hutcheon) y la posterior reconsideración latinoamericana (Coutinho).

Un segundo grupo de artículos se aboca al análisis de un tema o aspecto teórico particular en una o varias obras literarias. Tal es el caso del trabajo de María Luisa de Luján Campos, “Palabra y antipalabra: la mística de la verdad y lo absoluto en *La bora de la estrella* de Clarice Lispector”, y el de Cristina Andrea Featherston, “La voz narrativa de *El hijo* de Lola Larrosa y el debate acerca del papel de la mujer en la sociedad de fines del siglo XIX”. Por su parte Norma Pérez Martín indaga en los vínculos intertextuales y las figuraciones del yo que presentan los textos de Sonia Manzano y Alicia Yáñez Cossío, en el artículo que lleva por título “Escritoras ecuatorianas en la modernidad”. Una mención aparte merecen tres trabajos que, por diversos caminos metodológicos, exploran la categoría de espacio en los relatos contemporáneos. Me refiero a “Formas constitutivas de los espacios en *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo”, por Zoraida González Arrili, “Buenos Aires, el Kavanagh y la visión narrativa de Esther Cross”, por María Alejandra Rosarossa, y “Los espacios de la infancia en Daniel Moyano”, por Esther Smith. Éstos resultan ser tres textos complementarios, cuya lectura conjunta acerca al lector algunas de las más importantes teorías del espacio surgidas en el siglo veinte, entre las que se cuentan las propuestas de Gaston Bachelard, Michel de Certeau, Marshal Berman, Marc Augé y Spiro Kostof. González Arrili rastrea el uso de “procedimientos barrocos, realistas y expresionistas, como el contraste, la reducción al absurdo, el equilibrio de lo antagónico” (156) en la textualización de la ciudad de Córdoba llevada a cabo por Abelardo Castillo. En cambio Rosarossa profundiza en las estrategias discursivas que configuran la ciudad porteña en un volumen de cuentos de Esther Cross, a partir de una aguda dilucidación del concepto de focalizador narrativo. En la línea instaurada por Bachelard, y siguiendo el camino trazado por Nélide Salvador y Elisa Rey, el trabajo de Smith presta atención a la dimensión simbólica que adquieren los espacios riojanos en la producción de Daniel Moyano.

En tercer lugar se destacan los trabajos de Daniel Capano y María del Valle Manríquez, que constituyen dos lúcidos ejercicios críticos pertenecientes al área de las literaturas comparadas. En “Ilusión dialógica entre *Concierto barroco* de Alejo Carpentier y *Retablo* de Vincenzo Consolo”, Capano analiza ambas novelas ambientadas en el siglo XVIII y estructuradas en torno al cronotopo del viaje, para concluir señalando sus semejanzas en los planos extra- e intertextual, así como sus diferencias en cuanto al efecto de sentido que producen. El trabajo de Manríquez, “Dispositivos transgresivos y transtextuales en *Rayuela* de Julio Cortázar y

la *Trilogía de Álvaro Mendiola* de Juan Goytisolo”, confronta cuatro líneas programático-textuales en el corpus seleccionado: “incorporación y acumulación de voces pretextuales”, “práctica transgresora que cuestiona y destruye los sistemas establecidos”, “experimentación de origen vanguardista” y “exigencia de un lector activo” (167).

Finalmente se incluyen en el volumen tres estudios que dan cuenta de una tarea de investigación sostenida a lo largo de varios años y que, por centrarse en la obra total de un escritor, logran definir una “poética de autor”. En esta categoría están comprendidos los artículos de Daniel Altamiranda, Roxana Gardes de Fernández y Diana Salem, focalizados respectivamente en las poéticas de Fuentes, Roa Bastos y Bianciotti. En “Carlos Fuentes, programa narrativo”, Altamiranda caracteriza la estética del escritor mexicano recurriendo tanto a sus escritos metatextuales como a sus obras ficcionales. Esto le permite llegar a la conclusión de que la novelística de Fuentes presenta “una exploración y una relativización de las nociones de tiempo e historia”, mediante la creación de nuevos mitos capaces de “posibilitar una escritura marcada por la centralidad del lenguaje y la excentricidad” (32). El trabajo de Gardes de Fernández, titulado “Augusto Roa Bastos. Su configuración de la intrahistoria de Paraguay”, presenta un recorrido sistemático e integral por la obra del escritor del país vecino. La lectura crítica apunta en este caso a seguir el trayecto que la propia escritura de Roa Bastos se planteó: “reprobar la historia”, “volver a probarla” (120). Para ello debe examinar los núcleos semánticos de una obra ficcional y al mismo testimonial, atravesada por el mito, la utopía, la vocación pragmática de revisar, actualizar y negar. Por último, el artículo de Diana Salem, “Autoficción: la vida como un palimpsesto de memoria”, explora la mitología personal que construyó la escritura autobiográfica de Héctor Bianciotti, guiada por el propósito de “crearse en ese alguien que los textos confiesan ser” (213). Como toda reflexión crítica inteligente, el trabajo de Salem no se clausura con un final cerrado y taxativo, sino que deja una estela de preguntas para que cada lector continúe transitando por los vaivenes del pensamiento.

La convocatoria de tantas voces —de los propios investigadores del CEN, de teóricos y críticos de la literatura pertenecientes a diferentes escuelas y grupos, de novelistas en su mayoría latinoamericanos— que dialogan en este volumen ofrece un rico panorama del grado de avance que han alcanzado los estudios narratológicos en la Argentina. Todo nos lleva a auspiciar que, en los próximos años, el magisterio de Mignon Domínguez seguirá dando importantes frutos.

María Lucía PUPPO

SALOMONE, Alicia, *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, 380 páginas.

A lo largo del siglo XX, la crítica literaria analizó la obra de la escritora Alfonsina Storni (1892-1938) construyendo numerosos estereotipos. Dentro de ellos han sobresalido los de mujer excepcional que transgredió las normas sociales de su época, ya sea porque se destaca su condición de madre soltera o, en menor medida, su carácter de luchadora feminista; “maestría cordial” —expresión del director de *Nosotros*, Roberto Giusti—; poeta de mal gusto alejada de estilos vanguardistas; suicida heroica atormentada por el desamor y la enfermedad. Alicia Salomone establece un diálogo crítico con todos esos estereotipos en su extensa y densa obra, cuyo objetivo es reconstruir una Storni portadora de una subjetividad femenina en tensión con la identidad genérica normativa que define la femineidad por la maternidad y la domesticidad. Esta definición torna ilegítimas y, por lo tanto, desestimables las actividades intelectuales ejercidas por mujeres. Salomone reconstruye la actividad intelectual de Storni quien habitada por los principios genéricos normativos, es capaz de observarlos, analizarlos, desarmarlos con el propósito no sólo de cuestionarlos, sino de proponer alternativas.

El análisis se realiza a través del recorrido de los poemas, las crónicas periodísticas, los ensayos y las piezas teatrales, diversas textualidades que son leídas a la luz de los postulados de las categorías estéticas de analogía e ironía —Octavio Paz—, los conceptos de la teoría crítica feminista —Joan Scott, Aralia López González—, los principios de los estudios sobre la cultura —Raymond Williams, Walter Benjamin, Marshall Berman, Pierre Bourdieu—. Una de las originalidades de Salomone consiste en el diseño de este edificio teórico que le permite leer conjuntamente la integridad de la obra atravesada por esta subjetividad cuestionadora de lo hegemónico.

En la lectura de Salomone otra originalidad la constituye el destacado lugar que se le asigna al contexto sociocultural que envuelve la biografía de Storni, es decir el conjunto de procesos modernizadores que operan como referente en todos sus escritos: inmigración, urbanización, alfabetización, mercado laboral, sociedad de masas, movimiento feminista, profesionalización de los intelectuales. Son precisamente esos procesos modernizadores los que movilizan la biografía de Storni como objeto, pero al mismo tiempo, ellos le permiten posicionarse como sujeto que se apropia de los cambios modernizadores y los resignifica críticamente, de manera de elaborar una particular experiencia de la modernidad. Si bien Salomone acuerda con la afirmación de que en las décadas de 1920 y 1930 las mujeres emergieron en el mundo público, su análisis destaca que este abandono del encierro físico muchas veces fue incompleto debido a las subordinaciones que afectaban a las mujeres en el desempeño público. De esta manera, la experiencia de modernidad de Storni es tanto conflictiva como contradictoria porque por un lado sus escritos celebran las posibilidades que se les abren a las mujeres —estudio, trabajo, diversión—, pero por otro lado ellos señalan las exclusiones que traban la plenitud de esas posibilidades.

La cultura de masas, uno de los cambios modernizadores, ocupa un lugar preeminente en el análisis porque, según Salomone, Storni establece relaciones intertextuales con ella ya que sus escritos convocan los registros y los temas de la cultura de masas —en especial el melodrama—, pero el tono irónico con que son tratados establece una distancia crítica. Así, las industrias culturales —las novelas semanales, el tango, el cine, las revistas femeninas— constituyen discursos sociales que elaboran el modelo de identidad genérica normativizadora que Storni desarticula con su actividad intelectual, dibujando un amplio abanico de estilos que van desde la burla irónica hasta la denuncia contestataria.

En definitiva, la experiencia de modernidad conduce a Storni a diagramar un modelo de identidad femenina alternativo que cuestiona el modelo normativo dominante. Es en este trabajo intelectual en donde Salomone detecta una subjetividad femenina transformada. Por lo tanto, se puede concluir que en este sentido Alfonsina Storni integra una generación de mujeres “transgresoras” que, en la Argentina y en América Latina, se lanzan a través de la literatura a la búsqueda de lo que la modernidad les promete —inclusión, realización, plenitud— pero que al mismo tiempo les niega. El uso de la palabra escrita para señalar las exclusiones a las que se ven sometidas es la gran trasgresión de estas mujeres de la primera mitad del siglo veinte, tesis que Salomone demuestra sólidamente para el caso de Alfonsina.

Graciela QUEIROLO

Jean-Jacques WUNENBURGER (coord.). *Bachelard y la epistemología francesa*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión; 2006, 158 páginas.

La figura de Gaston Bachelard evoca de inmediato para el estudioso de las letras una serie de libros de sostenida circulación, vinculados al imaginario de los elementos y pensados desde ciertos conceptos que le

permiten “psicoanalizarlos” con nociones de reconocible cuño junguiano: *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et le rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), *L'air et le songes. Essais sur l'imagination du mouvement* (1943), *La terre et le rêveries de la volonté. Essais sur l'imagination des forces* (1948), *La terre et le rêveries du repos. Essais sur les images de l'intimité* (1948) y *La poétique de l'espace* (1957) y *La poétique de la rêverie* (1960). A estos títulos deben sumarse su interesante estudio sobre Lautréamont, de 1940, algunas antologías póstumas como *Le droit de rêver* y *Fragments d'une poétique du feu*, todos ellos difundidos en nuestro idioma por el Fondo de Cultura Económica. Sobre la imaginación poética, este influyente aspecto de la obra de Bachelard, se han ocupado algunos críticos franceses como Maurice Mansuy, François Pire y Vincent Therrien.

Parece curioso para quien solo lo conoce por esta vertiente (y acaso para quien no sea francés o especialista) que esta sensible, o quizás sensitiva mente crítica fuera un licenciado en matemáticas que se doctoró con dos tesis (el *Essai sur la connaissance approchée* y la tesis complementaria *Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides*), una reflexión sobre la metodología científica —la importancia de la noción de aproximación en matemáticas y en física— y un estudio de física respectivamente. Este otro aspecto de la obra bachelardiana alterna, sin confundirse, con la filosofía de la imaginación poética, y en palabras de su coordinador es el que ha marcado a más de una generación de filósofos franceses como Canguilhem, Dagognet, Foucault o Bourdieu, que en la búsqueda de un nuevo enfoque de la epistemología —rasgo característico de la universidad francesa— siguieron los pasos del pensamiento, más que de la doctrina, de Bachelard.

Dentro de esta vertiente, es la idea de ruptura la que caracteriza la epistemología bachelardiana, y a esto le dedica François Dagognet el primer trabajo de la serie. El beneficio de la ciencia sólo se concibe en la discontinuidad y en la innovación, y para ello Bachelard apelaba como ejemplo a la lámpara de Edison, “biobjeto” que implica el vacío (cuando para la combustión era imprescindible la idea de aire) y un hilo metálico no fusible (cuando antes lo que ardía necesariamente se consumía), es decir que la bombita de Edison rechaza el empirismo de la combustión a través de una negación más que de una transformación o derivación. La razón, entonces, “no se forma sino reformándose” (11), y a partir de ello se puede hablar de una epistemología anticartesiana y antikantiana en Bachelard. Pero en razón de su impronta rupturista, esta misma epistemología rompe consigo misma y se puede hablar de dos momentos (el segundo compuesto por sus tres últimas obras: *Le rationalisme appliqué*, 1949; *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, 1951; *Le matérialisme rationnel*, 1953) sin que uno invalide al otro; Dagognet habla de una decantación y prolongación de la primera epistemología (la de las tesis mencionadas) en el tríptico final, y su trabajo consiste en una descripción de la modulación de dichos cambios. En medio de ello, cobra asimismo importancia la pedagogía escolar mediante la cual Bachelard impartía su pensamiento. “Léon Brunschvicg [...] se asombraba un día —recuerda Bachelard— de verme atribuir tanta importancia al aspecto pedagógico de las nociones científicas. Yo le respondía que la mejor manera de medir la solidez de las ideas era enseñarlas” (13). De igual modo, dentro de su insistencia en eliminar los obstáculos que cierran el camino al entendimiento, Bachelard propone renunciar a la cultura solitaria en favor de la ciudad científica, y también una “psicología de la despsicologización”, ya que sin lo negativo previo no se podrá entrar en lo positivo: “los errores, para la epistemología bachelardiana, cuentan tanto como las verdades: servirán para ser destruidos y denunciados” (15). Así es como la segunda epistemología rompe con la primera y propone anular tres hitos característicos: la separación maestro-alumno, la separación ciencia-historia y la separación ciencia-técnica.

En “Figuras de la dialéctica”, el propio Wunenburger nos ofrece un panorama comprensivo y detallado de la trayectoria bachelardiana, integrando, para nuestro interés, algunos aspectos epistemológicos junto con la “ciencia de la imaginación poética”, en virtud de esa dialéctica que se propone como emblema de toda la filosofía de Bachelard y que cuestiona la primacía de la identidad, la simplicidad o la estabilidad. Wunenburger intenta pues responder a la siguiente pregunta: “¿Existe verdaderamente un enfoque claro y unívoco de la dialéctica? ¿Bachelard no entrecruza sin cesar numerosas tradiciones para llegar a una especie de concepto-programa bastante sincrético?” (24); cuestiones pertinentes para quienes han sentido o pueden sentir el desconcierto que producen ciertas generalizaciones opacas en el discurso bachelardiano. En Bachelard un pensamiento dialéctico es aquel que rechaza lo inmediato y que no se conforma con la repre-

sentación espontánea. La razón científica y la ensoñación poética se definen por la deformación de sus primeros contenidos: “Según nuestra manera de pensar —dice Bachelard en *La formation de l'esprit scientifique*—, la riqueza de un concepto científico se mide por su poder de deformación” (25). Esta deformación implica la incorporación de una alteridad en la identidad inicial: la imaginación, entonces, no es la facultad de formar imágenes sino de deformarlas; el químico comienza su investigación multiplicando los esfuerzos de descomposición más que de integración. Es por ello que Bachelard insta al científico tanto como al poeta a renunciar a métodos unilaterales, a reunir procedimientos intelectuales opuestos, a desarrollar a la vez modos contrarios de aproximación al objeto; una “pedagogía del movimiento” que habrá de constituir una verdadera ética o, en palabras de Wunenburger, un imperativo psicosocial. El pensamiento debe oponerse a sí mismo y al de los otros, pues “la comunión de los espíritus se realiza en la negación” (*Le nouvel esprit scientifique*), en suma, su famosa “epistemología del ‘no’”.

Jean Gayon, por su parte, nos revela cuál es la perspectiva bachelardiana desde el discurso científico, habida cuenta de la escasez de trabajos dedicados a analizar la relación que mantuvo Bachelard con la historia de las ciencias. Bachelard se ubicaría en una “epistemología histórica”, según la fórmula de Dominique Lecourt, a pesar de que la reconstrucción histórica no sea para Bachelard una tarea intelectual con valor intrínseco. Esta dificultad, nos aclara Gayon, es abordada por Georges Canguilhem, para quien Bachelard no es tanto un “historiador de las ciencias” como un epistemólogo que hace uso permanente de la historia de las ciencias (40). Para poder abordar el estatus que asume la “historia de las ciencias” en la obra de Bachelard, pues, Gayon adopta sucesivamente dos puntos de vista, el del observador externo (un observador distanciado o, si se quiere, objetivo) y el del exégeta interno, para pasar revista someramente a todas las publicaciones del autor estudiado, donde muchas veces, tan solo a partir de los títulos, se percibe un deslizamiento sutil de la filosofía de las ciencias a la historia de las ciencias o a la inversa, aclarando al mismo tiempo la dificultad que textos como *Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides* ofrecen a cualquiera que no esté familiarizado con la física, pero donde se percibe la originalidad del planteo: el progreso científico no es simplemente histórico, sino que sigue una evolución con lógica propia, “independiente de la historia psicológica y social ordinaria de la humanidad” (55). En ese sentido, es con *Le nouvel esprit scientifique* (1934) que Bachelard produce una importante inflexión en su relación con la historia de las ciencias, al proponer que la ruptura entre conocimiento científico y conocimiento común es el nombre genérico del régimen epistémico que constituye toda ciencia en cuanto tal: la historia de las ciencias en su totalidad está hecha de rupturas con el sentido común. En tal sentido se habla de una mutación del intelecto humano: las nociones laboriosamente inventadas por los grandes genios llegan a ser accesibles, hasta fáciles, para los escolares. A la vez queda claro que para Bachelard, la racionalidad científica se construye contra la filosofía y contra la metafísica (67). Gayon concluye resumiendo las tres características con las que Bachelard practica y evalúa la historia de las ciencias: la concepción bachelardiana de la historia de las ciencias borra el matiz entre historia objetiva y el conocimiento histórico; el progreso científico es un desarrollo *teórico* antes que empírico; y por último, la reconstrucción del pasado y la narración que resulta de ello se proponen como la más clara expresión de los progresos de la razón.

A partir de aquí, los tres ensayos que siguen (“Matematismo y exclusión: socioanálisis de la formación de las ciudades científicas”, por Yves Gingras; “La lectura bachelardiana de la teoría de la relatividad”, por Daniel Parrochia; y “El ‘no-kantismo’ de Bachelard: hacia el sentido trascendental de la ruptura epistemológica”, por Bernard Barsotti) entran más específicamente en el terreno científico, exponiendo al lector neófito a un páramo algo desolador al que no obstante los primeros tres trabajos ayudan a leer con menos desconcierto. Para Gingras, la marginación progresiva de los agentes que no podían discutir los fenómenos de la naturaleza con el lenguaje de las matemáticas constituye una “revolución” que más allá de una *formación psicológica* presupone una potencia sociológica, ya que son precisamente las instituciones las que aseguran la homogeneidad de la ciudad científica. Parrochia, en su análisis, opone la interpretación de la teoría de la relatividad en Meyerson y en Bachelard, frente a la cual aquél mira hacia el pasado, y éste hacia el futuro. Pero el deductivismo de Meyerson, retomado por Popper para el modelo nomológico del método científico, ha

prevalcido sobre el aspecto constructivista e histórico de Bachelard, aun cuando la lectura de este último sea en palabras de Parrochia “filosóficamente fecunda en el seno del pensamiento de Bachelard, [...] histórica y epistemológicamente irreprochable” (136). Finalmente, Barsotti nos presentará el valor de la ruptura epistemológica bachelardiana, que reclama como condición de posibilidad una síntesis que no reabsorbe la ruptura pero la relativiza, permitiendo formar categorías filosóficas *más sintéticas* que las kantianas.

El recorrido que nos propone este volumen, de incuestionable rigor académico, nos permite entonces internarnos, y así integrar, un aspecto tal vez menos visible o menos célebre del famoso druida de las ensueños poéticas, pero que conviene conocer puesto que, tal como él mismo lo habrá querido, sus disquisiciones sobre la ciencia, y la sistematicidad con que las aborda, nos ayudan a comprender lo que por otra parte a veces nos parece un discurso demasiado impregnado de la imaginación poética que somete a análisis. La traducción de María de los Ángeles Serrano es en general correcta, salvo algunas —escasas— distracciones en cuanto a términos de crítica literaria.

Mariano GARCÍA