ISSN - 0186 - 0526

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

# ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Volumen I México 1983

# ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 1 - 1983

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Primera edición: 1983

DR © 1983. Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria 04510. México, D. F.

Dirección General de Publicaciones

Impreso y hecho en México

ISBN 968-837-401-6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Jorge Carpizo
*Rector*

Dr. José Narro Robles
*Secretario General*

Ing. José Manuel Covarrubias
*Secretario General Administrativo*

Act. Carlos Barros Horcasitas
*Secretario de la Rectoría*

Lic. Eduardo Andrade Sánchez
*Abogado General*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Dr. José G. Moreno de Alba
*Director*

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

*Consejo de Redacción*

Dra. Flora Botton
Mtra. Renata von Hanffstengel
Lic. Josefina Iturralde
Dra. Angelina Martín del Campo
Mtro. Federico Patán
Mtra. Marlene Rall
Dra. Annunziata Rossi
Dra. Elisabeth Siefer

Dra. Elisabeth Siefer
*Directora*

Lic. Josefina Iturralde
*Secretaria*

Correspondencia y canje: Editor, Facultad de Filosofía y Letras
Ciudad Universitaria, México, D. F., Código Postal 04510.

CONTENIDO

*ARTÍCULOS* ..... 7

Renata von Hanffstengel, "Erich Arendt, ¿continuador del expresionismo alemán?" ..... 11
Alicia Correa Pérez, "Algunas consideraciones sobre el tiempo en Borges" 25
Josefina Iturralde, "La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar* de P. Calderón" ..... 35
Federico Patán, "George Eliot: un panorama" ..... 43
Ma. Enriqueta González Padilla, "*Silas Marner*: realismo, fábula, moraleja ..... 59
Hernán Lara Zavala, "Austen, Brontë, Eliot (Sobre éticas y personajes)" 67
Dietrich Rall, "La recepción de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence en México" ..... 79
Annunziata Rossi, "Una lectura de Ungaretti" ..... 101
Franca Bizzoni, "El pronombre NE: un análisis contrastivo entre el español y el italiano" ..... 111
Luz Aurora Pimentel y Anduiza, "Realidad prismática en el *Quijote* y en el *Ulises*" ..... 121

*NOTAS Y COMENTARIOS* ..... 141

Gerardo del Rosal Vargas, "Por una teoría de la respuesta estética" ... 141

*TRADUCCIONES* ..... 149

a) textos poéticos

Poesía de Erich Arendt traducida por Elisabeth Siefer ..... 149
— Fez (1935)
— Noche Caribeña (1943)
— Agape (1967)
— Canción Báquica (1948)
— Bahía Orfica (1967)
— DE NUCLEAR NOCHE (1976)

Cinco poemas de Roger Loewig, traducidos por Marlene Rall y Federico Patán ..... 159

b) ensayos

Harald Weinrich, "En torno al aburrimiento de las clases de lenguas", trad. del alemán por Marlene Rall ..... 165

Walter Kaufmann, "Shakespeare: entre Sócrates y el existencialismo", trad. del inglés por Cecilia Tercero ..... 185
Jan Josef Szczepañski, "Gombrowicz", trad. del inglés por Federico Patán ..... 203

*RESEÑAS* ..... 211

Cabanis, José, *Saint-Simon l'Admirable*, Paris, Gallimard, 1974 (A. Martín del Campo) ..... 211
Amezcua, José (Comp.), *Calderón, apóstol y hereje*, México, UNAM, 1982 (A. Correa Pérez) ..... 215
Yates, Frances A,. *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, FCE, 1982 (F. Patán) ..... 219
Croce, Elena, *Periplo italiano*, Milano, Mondadori, 1971 (A. Rossi) ... 223

*INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA* (Franca Bizzoni y Elisabeth Siefer) 232

# ARTÍCULOS

## PRESENTACIÓN

El Departamento de Letras Modernas presenta el primer número de su Anuario. Si bien una publicación de esta índole refleja la labor de muchos, hay que mencionar en este lugar, que la iniciativa se debe al maestro Federico Patán, Coordinador del Colegio durante la administración anterior, sin cuya entrega este proyecto nunca hubiera podido realizarse.

Con el *Anuario de Letras Modernas* nuestro Departamento no sólo se une a una costumbre ya establecida en la Facultad de Filosofía y Letras por los anuarios de Historia, Geografía, Letras Hispánicas, Estudios Latinoamericanos y Filosofía, sino a las más prestigiadas y arraigadas tradiciones académicas.

El Anuario tiene la intención de apoyar y dar a conocer la labor tranquila, constante y a menudo desconocida del investigador, que si bien en ocasiones se subordina a las necesidades de la docencia, en otras sigue el ritmo de su propia creatividad.

La estructura misma del Departamento de Letras Modernas garantiza pluralidad temática y diversidad de enfoques, pues sus miembros trabajan interdisciplinariamente, estudiando la lengua y la literatura de cuatro comunidades lingüísticas europeas: la alemana, la francesa, la inglesa y la italiana, comunidades cuya aportación a la literatura universal es de todos conocida; además —y esta es la relación evidente con nuestro propio medio también— forman parte del Departamento de Letras Modernas quienes se ocupan de la lengua y las literaturas hispánicas.

En el material de este y los sucesivos números de nuestro *Anuario de Letras Modernas,* el lector verá reflejada la diversidad de intereses que conforma nuestro Departamento: la Teoría Literaria, la Didáctica de la Lengua, la Traducción y todos los temas que les dan apoyo y las relacionan, sin que ello quiera decir que habremos de restringirnos a esas cuatro o cinco lenguas. Por el contrario, a través de ellas podremos entrar en contacto con voces menos conocidas, pero que deben escucharse. En este primer número tenemos, por ejemplo, la traducción de un texto dedicado a un autor polaco de la importancia de Witold Gombrowicz, mediador entre la literatura del imperio austrohúngaro del fin del siglo y la actual literatura latinoamericana.

Se notará nuestro afán de mantenernos abiertos, tanto en lo que se refiere a la temática como a la diversidad de enfoques y maneras de acercarse al fenómeno de la palabra hablada y escrita. En el momento en que se le está dando prioridad a otros valores, sentimos la urgencia de dar más im-

portancia al libre intercambio de ideas, sin olvidar que hay que establecer un criterio para la selección de los estudios que han de aparecer en este tipo de publicaciones: es decir, investigaciones de un elevado nivel académico.

La costumbre de leer textos en diferentes idiomas, el afán de trasmitir conocimientos, de traducir y hacer eco de voces ajenas, nos lleva de modo muy natural al comparatismo: la confrontación de mundos creados en la literatura. Así, en uno de los artículos del presente volumen se aproximan dos figuras literarias que ya son mitos universales: Don Quijote y Ulises. El lector está invitado a buscar más correspondencias cuando, por ejemplo, se encuentre ante la lectura de dos poetas contemporáneos —Ungaretti y Arendt.

En cada uno de sus números nuestro Anuario favorecerá varios enfoques acerca de un tema o de un autor; en este caso tenemos por ejemplo tres aproximaciones a una autora inglesa del siglo XIX: George Eliot.

La sección "Notas y Comentarios" se refiere, sobre todo, al examen de diversos enfoques de la crítica literaria. En la sección de reseñas se dará noticia de los libros cuya lectura consideramos importante para nuestros lectores, sección que pensamos enriquecer en los próximos números.

La traducción, como parte de la literatura, aparece representada en esta ocasión por dos textos poéticos de autores alemanes (Erich Arendt y Roger Loewig) y tres ensayos: uno de Walter Kaufmann, otro de Jan Josef Szczepański y el último de Harald Weinrich.

En la última parte, "Información Bibliográfica", iremos presentando una selección de los artículos de interés para nuestros campos de investigación que los maestros tienen a su disposición en la Hemeroteca de la Facultad.

Consideramos que la publicación del *Anuario de Letras Modernas* corresponde a una necesidad de nuestro Colegio y confiamos, asimismo, en que impulsará la investigación.

El Consejo de Redacción

# ERICH ARENDT ¿CONTINUADOR DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN?

por *Renata von Hanffstengel*

Erich Arendt es una de las figuras más sobresalientes en el campo de la poesía alemana de la posguerra. Debido a las enormes dificultades que sus obras presentan para la traducción, es poco conocido fuera de su país.

Su trayectoria está marcada por casi un siglo de historia política y cultural alemana. Nace en 1903 en una pequeña ciudad de la provincia de Brandenburgo. A principios de los años veinte se traslada a Berlín, precisamente a ese remolino artístico que Elías Canetti describe en un capítulo de su obra *La antorcha al oído.*

Arendt entra en contacto con los escritores expresionistas de la segunda etapa del expresionismo, ya que la primera se desarrolla antes y durante los primeros años de la Primera Guerra Mundial. Las poesías de Arendt se publican en la revista de vanguardia literaria *Der Sturm.* En 1926 se afilia al Partido Comunista Alemán, y esto trae consigo su ingreso a la Unión de Escritores Proletarios Revolucionarios, grupo que se dedica a escribir poesía panfletaria con fines de agitación política. Se espera que Arendt aporte sus obras. No se siente capacitado para ello, y después de varios enfrentamientos con prominentes miembros de la Unión, en especial Johannes R. Becher, Arendt enmudece.

Muy pronto, los eventos políticos ponen fin a la vanguardia literaria y a la izquierda alemana. El fascismo triunfa, y Arendt huye de Alemania al igual que muchos otros artistas e intelectuales. Se vio obligado a salir del país no sólo por su afiliación al Partido Comunista Alemán, sino también por la ascendencia judía de su esposa, la extraordinaria Katja Hayek-Arendt. Bertold Brecht dice lo siguiente de esta fuga masiva de intelectuales:

> Tuve que abandonar Alemania en febrero de 1933, un día después del incendio del Reichstag. Empezó un éxodo de escritores y artistas como el mundo no lo había visto antes.[1]

Este éxodo significa una de las grandes tragedias que siguen pesando sobre la cultura de las dos Alemanias; no sólo consiste en los doce años de

[1] W. Hecht, *Bertolt Brecht,* Berlin y Weimar, Aufbau-Verlag, 1978, p. 119. Declaración de Brecht ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, a donde fue citado en 1947 por sus actividades izquierdistas en Berlín anteriores a 1933.

persecución de artistas e intelectuales, que desde una perspectiva histórica son breves, sino también en la destrucción de la generación que hubiera sido guía y eslabón para la siguiente. Respecto a este fenómeno, Alfred Döblin, autor de *Berlín, Alexanderplatz* (1929), escribe en una carta a Arnorld Zweig en 1952:

> Ya han surgido una, dos generaciones después de nosotros; toda la continuidad de 1933 se ha roto. El golpe asestado por los nazis se muestra ahora espantosamente efectivo, especialmente en Alemania. Todavía se sentirá el efecto de eso por mucho tiempo.[2]

Después de tres años de vagancia en Suiza, Erich Arendt se traslada al escenario de la Guerra Civil Española y participa en el frente republicano como corresponsal de guerra. Tras la derrota republicana huye a Francia, donde es apresado; logra fugarse y reunirse con su esposa, con quien, tras incontables peripecias llega al país de su exilio: Colombia.

Los incansables esfuerzos de Katja para obtener recursos financieros (hacía exquisitos chocolates que vendían), les permitieron no sólo sobrevivir, sino hasta dedicar buena parte de su tiempo al estudio de la literatura española e hispanoamericana, viajar y trabar amistad con numerosos escritores, entre ellos Rafael Alberti y Pablo Neruda.

En 1950, los Arendt regresan a Alemania. Escogen la parte oriental de Berlín como lugar de residencia, o sea, la República Democrática Alemana, donde pensaban encontrar un ambiente propicio para su trabajo. Iban a participar en la reconstrucción cultural de Alemania e intervenir, por ejemplo, en la publicación y difusión de las obras que Hitler había quemado, así como de la literatura del exilio.

Al llegar a la derruida ciudad de Berlín, estaban llenos de entusiasmo e imbuidos de un gran espíritu cosmopolita en notorio contraste con el sombrío ambiente de la década de los años cincuenta, última época del estalinismo.

Arendt no vuelve a entrar en el Partido Comunista (a partir de 1946 convertido en Partido Socialista Unificado Alemán después de su fusión con el Partido Socialdemócrata). Se retrae a su mundo interior. Emprende viajes al Mar Báltico y al Mar Egeo. Se dedica, junto con su esposa, a la traducción de obras literarias del español al alemán que se publican en rápida secuencia, de la misma manera que los volúmenes con sus fotografías, resultado de estos viajes. Las traducciones posibilitaron al lector alemán conocer a los siguientes autores: Luis de Góngora, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Octavio Paz, César Vallejo entre otros. La influencia de estos auto-

[2] Correspondencia entre Arnold Zweig y Alfred Döblin, publicada en la revista literaria de la RDA *Neue Deutsche Literatur*, Berlín, (1978), 7, p. 136.

res sobre la nueva generación de poetas alemanes es inconmensurable, y el mérito de la labor de los Arendt queda aún sin su debido reconocimiento.

En los años que median entre la publicación de *Flugoden* (*Odas de vuelo*), 1959, y 1967, año de *Ägäis* (*Mar Egeo*), hay un hiato en su producción poética. Éste coincide con el tiempo de retraimiento que tuvo como resultado un cambio en su modo de escribir. Arendt definió su lenguaje y encontró su estilo definitivo. Y este estilo muestra un gran parentesco con los poemas de su primera etapa literaria inscrita en el expresionismo. O sea, nos encontramos frente a un autor expresionista a quien le fue permitida una evolución plena, lo cual da pie a conjeturas sobre el curso que hubiera tomado la poesía expresionista si la muerte de la mayoría de los autores no hubiera truncado su desarrollo posterior.

Obviamente hay grandes diferencias entre el momento histórico del expresionismo alemán y los años sesenta y setenta cuando Arendt escribe su obra de madurez. Esto implica diferencias de fondo. Pero las analogías en el lenguaje saltan a la vista.

Una característica común es la abundancia de las metáforas. En la poesía alemana de la posguerra, las metáforas habían caído en desuso. Arendt las sostiene y las lleva a una gran riqueza a partir de la colección de *Ägäis*. Ellas son su más efectivo medio de expresión como veremos en el poema que analizaremos en las páginas siguientes. Pero no cumplen solamente una función poética, sino también sirven para establecer el hermetismo que caracteriza el lenguaje de Arendt, hermetismo que él considera adecuado a la situación histórica que vive. Sus metáforas son máscaras detrás de las que se esconde.

En el prefacio a la reedición de la antología más representativa del expresionismo alemán dice un crítico:

> Las metáforas de Georg Heym y Georg Trakl son apocalípticas. El pensar y sentir de estos poetas se ensombrecen por la amenaza del ocaso inminente y por la entrega voluntaria a la muerte.[3]

Arendt no participa de la visión apocalíptica de los expresionistas, pero definitivamente sí de su pesimismo. Los presentimientos de muerte y destrucción se volvieron realidad en la Primera y Segunda Guerras Mundiales, y Arendt habla en retrospectiva de estos eventos, cosa vedada a los expresionistas, ya que ellos no los sobrevivieron.

La retrospectiva de Arendt es melancólica e impregnada de pesimismo. Lleva la carga de los cincuenta años de trágica historia que los expresionistas sólo podían presentir. No los interpreta como vivencia personal sino como acontecer histórico que él como poeta debe cantar e interpretar. Cons-

[3] Werner Mittenzwei, prefacio de Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung (Crepúsculo de la humanidad)*, Leipzig, Reclam, 1968, p. 6.

ciente o inconscientemente percibe su función como la del bardo que debe transmitir el pasado. Uno de los mejores conocedores de la obra de Arendt en la República Democrática Alemana afirma que efectivamente se trata de una identificación del poeta con el profeta. Según él, este fenómeno no se agota con Homero que es más bien uno de los incontables ejemplos.[4]

Ernesto Grassi, en sus investigaciones histórico-estéticas, también llega a la conclusión de que, según la concepción griega, los poetas son voces de lo originario y de lo sagrado, o sea, que poseen una visión que excede la del hombre ordinario. Y llega a observaciones sobre el lenguaje en este contexto que tienen aplicación al de Arendt. En sus anotaciones sobre "El lenguaje de la Sibila de Cunmae" y sobre la tragedia de Casandra, hay varios elementos que coinciden con la concepción de Arendt sobre la función de un poeta. Grassi cita a Aristóteles quien afirma que

> Los nombres y los verbos en sí equivalen sólo al pensamiento sin conexión o separación, como por ejemplo la palabra *hombre* o *saber*, si no se agrega nada; aquí no hay error ni verdad.[5]

Efectuar un juicio, condenar lo sucedido, es el resultado de la unión sintáctica, y ésta la evade Arendt. El sustantivo se encuentra con frecuencia aislado en sus versos, y el verbo sin persona ni tiempo. Anula el tiempo y el espacio, igual que sucede en las profecías de la Sibila o de Casandra, quienes hablan en cuadros, por medio de imágenes, sin tiempo, sin espacio, sin juicio moral alguno. Grassi cita el siguiente ejemplo:

> Llorando los niños — sacrificados — y
> trozo de carne — asado — por el padre — devorado

Se trata de un cuadro siniestro, en el que no se da aclaración o juicio.

Los expresionistas usaron esta técnica con el afán de destruir las formas tradicionales. Pensaban que era necesaria una renovación. Así, no sólo destruyeron la sintaxis, sino también otros medios de expresión semántica, por ejemplo, el lexema. El inusitado manejo de estos dos componentes del lenguaje hacía difícil su lectura. En su época expresionista, Arendt participó de esta renovación del lenguaje por los mismos motivos; en la de su madurez mantiene estas mismas características del lenguaje que coinciden con las aquí expuestas de Ernesto Grassi.

A continuación, un ejemplo de la poesía expresionista de Arendt del año de 1926.

[4] Rüdiger Bernhard, "Erich Arendts Gedichte, 'Steine von Chios'." *Weimarer Beiträge*, (1975), 1, p. 29.

[5] Aristóteles, *De interpretatione*, I, 16 a 13, *apud* Ernesto Grassi, *Die Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, p. 61.

| FELICIDAD | GLÜCK |
|---|---|
| Solitario | Einsam |
| cielo besa boca | Himmel küsst Mund |
| y | und |
| gorjeo corona la oscuridad | Zwitschern stirnt das Dunkel |
| calma madura rubio | Ruhe reift blond |
| el tranquilo sueño | den frieden Traum |
| soñando se mece | Träumen gondelt |
| dorando. | goldent |
| Cansado lunea por el mundo | Müde mondet um die Welt |
| y | und |
| silencio | Schweigen |
| silencio | Schweigen |
| lunasolitarea | Mondeinsamt |
| sube. | steigt. |
| Golmea | Golmt |
| el devenir. | das Werden.[6] |

Inmediatamente salta a la vista la austeridad léxica. Cada verso reduce a un mínimo el número de elementos empleados; en dos instancias está formado por la conjunción *und* (*y*). Con el corto número de significantes empleados, cada uno adquiere una portentosa función. Tiene que ser seleccionado o formado con suma atención a su valor léxico y fonético, y a su campo circundante. Con frecuencia, el poeta juzga que los lexemas existentes no comunican los valores que él quiere transmitir y se aboca a la tarea de crear nuevos él mismo. Por ejemplo:

El cuarto verso "gorjeo corona la oscuridad", y el noveno "cansado lunea por el mundo" contienen verbos que el poeta derivó de sustantivos, proceso que sigue con frecuencia. En el verso número trece, que sólo consiste de "lunasolitarea", el autor aplica el mismo proceso de un modo ligeramente diferente al utilizar más morfemas. El sexto verso contiene un adjetivo que formó del sustantivo "paz" = *Frieden* que normalmente sólo existe como sustantivo con letra mayúscula que lo señala como tal. Por medio de hacerlo preceder a un sustantivo y escribirlo con minúscula, lo convierte en adjetivo.

El penúltimo verso consiste de un verbo ficticio que se encuentra en la tercera persona singular del presente indicativo como lo señala la *t* final: *golmt*. No existe tal verbo en alemán, tampoco contiene una raíz que permitiera trazarlo etimológicamente, de manera que se tiene que interpretar onomatopéyicamente.

La creación de nuevos lexemas es muy frecuente en Arendt en la época expresionista y en la de su madurez. Hay que recordar que el alemán se presta extraordinariamente bien a crear nuevos lexemas por medio de pre-

[6] *Aus fünf Jahzehnten*, Rostock, Hinstorff 1968, y *Unter den Hufen des Windes*, Hamburg, Rowohlt, 1966.

fijos, sufijos y a formar un infinito número de sustantivos, verbos y adjetivos compuestos que se pueden emplear en las más diversas secuencias sintácticas. Arendt se recrea en estas posibilidades que lleva a extremos inusitados que se sustraen a la traducción exacta, causando infinitos dolores de cabeza al traductor.

En el tomo de poesía *Memento und Bild* (*Memento e imagen*), publicado en 1976, el uso de determinados prefijos para la formación de nuevos lexemas es muy frecuente. Abundan los prefijos *ent, ver,* y *zer* que significan atrofiamiento, descomposición, aniquilamiento, en forma semejante a los prefijos castellanos *de, dis, des.*

Para el lector con conocimientos de alemán, ofrecemos una lista de estos lexemas creados por Arendt: *zersanden, zerklüftet, windzermahlener, zerflattert, zerpört, entwehrt, entstürzt, staubentschwiegen, entsinnlichte Wasser, entwipfelt, entsterben, vernächtend, vernistet, verzuckend, unvertagbarer Schatten.* Por su novedad, estos lexemas no han sufrido el menor desgaste y, por eso, su impacto es grande, y es mayor aún, si se yuxtaponen a otros lexemas, como ejemplifican *entsinnlichte Wasser* y *unvertagbarer Schatten.*

Por cierto que de esta forma el autor logra cumplir en grado superlativo una exigencia de las obras de arte de calidad: la originalidad. Pero en el plano cognoscitivo logra otro propósito: dar una tónica general a un poema que consciente o inconscientemente capta el lector. Los tres prefijos arriba mencionados tienden a asociaciones negativas, pesimistas, melancólicas. Son medios muy efectivos del poeta para expresar su visión escéptica de la historia, sin tiempo, sin espacio y sin juicio moral. El pesimismo y la angustia de los expresionistas fue grande, pero el de Arendt es más absoluto y contundente después de observar el comportamiento de la humanidad durante los últimos cincuenta años. Como se ha señalado, los medios semánticos de los expresionistas fueron novedosos, sin embargo, los de Arendt lo son más, pero con sistema y madurez.

A veces Arendt parece llegar más allá de las posibilidades de la expresión verbal y del pensamiento humano. Abandona el campo de la comunicación humana, expande hasta donde se puede el lenguaje y trata de llegar a los límites de la racionalidad hasta traspasarlos. El último volumen de sus versos, publicado en 1980, lleva el título correspondiente: Ent-grenzt, o sea, "des-limitado". Respecto a esta tendencia en Arendt, un crítico y amigo de él, Gregor Laschen, cita las siguientes palabras de Kafka: "Toda esta literatura es un asalto a los límites, también puedo decir, un 'salto contra el último límite terrestre' ".[7]

Arendt aspira a romper esta "última barrera terrestre". Cuando logra penetrarla, pasa más allá de la racionalidad del pensamiento humano, en

[7] Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt, M., 1954, p. 553, *apud* Gregor Laschen en su ensayo "Die Poetik des Totalwortes, zu den Gedichten Erich Arendts" en *Lyrik der DDR*, Frankfurt, M., Athenäum-Verlag, 1971, p. 9.

contra del cual han arremetido muchos poetas. Arendt concede plena razón de ser a la irracionalidad. El mismo aconseja a sus lectores no acercarse demasiado racionalmente a su obra. Rehúsa decodificar ciertos versos y no desea que el lector lo intente. Interrogado si los escribió de modo "automático", rechaza indignado esta suposición. Busca arduamente cada palabra y las posibles combinaciones. Deja pasar el tiempo hasta que después de muchos cambios queda satisfecho de haber encontrado o formado la expresión adecuada. Es decir, no adoptó el automatismo, el modo casi inconsciente de escribir, a pesar de su contacto con el surrealismo a través de la poesía francesa y a través de sus traducciones de la literatura latinoamericana. Baudelaire y Mallarmé, así como las teorías sobre poesía de Edgar Allan Poe han encontrado eco en Arendt. Él coincide con el credo de la *poésie pure* de que cada lexema tiene importancia, sin importar si ostenta un sentido claramente definible o no. Debe seleccionarse o formarse con gran cuidado para tener el efecto deseado. Las siguientes palabras de Baudelaire parecen ser acuñadas para el proceso de creación de Arendt: "En la palabra hay algo sagrado que nos prohíbe usarla al azar. Manejar una lengua artísticamente, significa ejercer una especie de exorcismo."[8]

Para llegar a la expresividad que logra Arendt, se requiere de un largo proceso de maduración, mismo que fue vedado a los expresionistas, ya que sus vidas fueron cortas debido a circunstancias trágicas. La poesía de ellos fue un breve "grito y caída",[9] mientras que la de Arendt en su madurez llega a ser un memento, como él mismo indica por medio del título de uno de sus volúmenes, que llama significativamente *Memento und Bild (Memento e imagen)*, publicado en 1976. Para dar un ejemplo de cómo se conservan y ensanchan los elementos del expresionismo a partir de la colección de *Ägäis*[10] *(Mar Egeo)*, ofrecemos de ella la poesía "Orphische Bucht" ("Bahía Órfica") que seleccionó y tradujo Elisabeth Siefer.

ORPHISCHE BUCHT

Für Peter Huchel

Meergerandet, gross
um den Felsen, stet und
stet, das weisse Auge
blickt. Die fühlbare Ferne.
Die Haut. — Möglich
alles: Im

8 Citado por Hugo Friedrich en *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1977, p. 52.

9 Expresión usada por Werner Mittenzwei en el prefacio a la antología ya citada *Menschheitsdämmerung*.

10 Insel-Verlag Anton Kippenberg, Leipzig, 1967.

Schnittpunkt, weither, der Sekunde
eine Welle von Eisen.
Knirscht.
Wurzelstumm
dein Tag, rede, Berg,
Eulenflucht aus der Zeit
an deiner Stirn.
Die sah
im Neigen der Felsen
meergetrieben
das Haupt.
Singen.

Berg, seit
der Zerissene schrie,
du zähltest
die Todesenge,
Furcht.

Auch dein Schritt, ins
Leere gemalt, Freund,
versinkt,
und das Licht
steht, ein Dorn,
unter dem Lid mir. —
Sprach einer
den Morgenröten, fallenden
Rinden, hier? — Es
schweigt nur, Helle
durchschweigt
das Meergehöhlte.

So wirf
dein Netz,
blutrot, durchs Licht, das
der Schrei grauen Salzes
speist: Auf Welle
und Stein offen die
Maske des Worts:
morgen die
schreckende Stille.

## BAHÍA ÓRFICA

Para Peter Huchel

Enmarcado de mar, grande
alrededor de la roca, constante
y constante, el ojo blanco

mira. La lejanía perceptible.
La piel. — Posible
todo: en la
intersección, desde lejos, del segundo,
un ola de hierro.
Cruje.

Mudo de raíces
tu día, habla, montaña,
lechuzas refugiadas desde el tiempo
en tu frente.
Ésta vio
en el inclinar de las rocas,
por el mar arrastrada,
la cabeza.
Cantar.

Montaña, desde que
el destrozado gritó,
tú contabas
la angustia de muerte,
temor.

También tu paso, pintado en
lo vacío, amigo,
se hunde
y la luz
me está, cual espina,
debajo del párpado. —
¿Hablaba alguien
a las auroras, cortezas
que caen, aquí? — Sólo
se calla, claridad
penetra callando
lo que el mar horadó.

Así lanza
tu red
rojo sangre, a través de la luz, que
el grito de sal gris
alimenta: sobre ola
y piedra abierta la
máscara de la palabra:
mañana el
pavoroso silencio.

El poema está dedicado a Peter Huchel. Este nombre está cargado con un significado especial que se manifiesta a lo largo de las estrofas. Peter Huchel fue poeta también. Nació en el mismo año que Arendt, y les unía

una trayectoria literaria similar, además de la amistad personal. Arendt escribió este poema a principios de los años sesenta. En 1962 Peter Huchel fue depuesto como redactor en jefe de la renombrada revista literaria de la República Democrática Alemana *Sinn und Form*. La explicación oficial para la deposición fueron sus "tendencias de coexistencia ideológica". Después de esta fecha ya no se publicó ninguna obra de Huchel en la República Democrática, y este silencio obligado aunado a actos de hostigamiento culminaron en su salida del país en 1971.

Analicemos el poema:

Empieza como la mayoría de las obras de madurez de Arendt con la descripción de un cuadro visual:

| | |
|---|---|
| Meergerandet, gross<br>um den Felsen, stet und<br>stet | Enmarcado de mar, grande<br>alrededor de la roca, constante<br>y constante |

Se repite dos veces un lexema polisémico *stet* que significa, por un lado, *continuo,* por el otro lado es homófono de *steht, está parado.* Esta clase de juego de palabras que refuerza lo que quiere expresar el autor, es propio del expresionismo. Christian Morgenstern, por ejemplo, hizo famoso su uso. Ambas acepciones fonéticas de *stet* se refieren a la roca, objeto perenne en el tiempo y firme en el espacio. La descripción inicial termina con una metáfora: "el ojo blanco mira". ¿Se trata del ojo de agua que forma la bahía? ¿Es el ojo de la historia? Probablemente ambos.

Siguen dos alusiones a la percepción sensitiva: "la lejanía perceptible" y "la piel". La primera estrofa cierra alejando al lector de uno de los dos temas importantes de este poema: el paisaje, para llevarlo al otro: la historia.

| | |
|---|---|
| — Möglich<br>alles: Im<br>Schnittpunkt, weither, der Sekunde<br>eine Welle von Eisen.<br>Knirscht. | — Posible<br>todo: en la<br>intersección, desde lejos, del segundo,<br>una ola de hierro.<br>Cruje. |

El lexema *hierro* es en la poesía de Erich Arendt la metáfora para la guerra. Posiblemente se trate de una alusión al conflicto de Vietnam cuyas noticias lo alcanzan, tal vez sea sólo la imagen de una ola del mar con brillo metálico.

Los dos siguientes versos tienen un especial efecto fonético:

| | |
|---|---|
| Wurzelstumm<br>dein Tag, rede, Berg, | Mudo de raíces<br>tu día, habla, montaña, |

Aun sin entender el significado de los lexemas, se percibe el efecto afónico y monosilábico que alude a lo subterráneo, firme, radical, y al aisla-

miento de cualquier sonido, al mutismo de la montaña. Se invita a la montaña a que hable, que hable de la historia que ha pasado frente a su inmóvil mole. A continuación se nombra un fenómeno histórico que ocurre alrededor de Arendt y que le preocupa: la fuga de las lechuzas, de los búhos, o sea, de la inteligencia de un país (*Eulenflucht*).

La cuarta estrofa hace referencia al título: a la figura de Orfeo. Según el mito, después de su muerte, desmembrado, su cabeza siguió cantando sobre las aguas del mar:

| | |
|---|---|
| Die sah | Ésta vio |
| im Neigen der Felsen | en el inclinar de las rocas |
| meergetrieben | por el mar arrastrada |
| das Haupt. | la cabeza. |
| Singen. | Cantar. |

Podría ser una alusión a que, después de muertos sus dueños, algunas voces aún se oyen, o más concretamente, aún después de callarlos violentamente, los poetas siguen siendo audibles.

Es notable tanto el orden visual de los versos como la constitución de los lexemas. En el inicio de la estrofa arriba citada, el primer verso empieza al extremo derecho de la línea. Contiene la forma de un verbo conjugado: *vio*, que ubica la acción descrita en el pasado. Pero no hay otra definición en cuanto a persona o tiempo. El verbo usado al final se encuentra aislado sintácticamente y en infinitivo: *cantar*. Lo demás se reduce a un cuadro descrito con escasísimos recursos. Recuerdo la cita de Grassi del augurio de Casandra sobre la matanza de los niños. Sólo se mencionan los elementos más necesarios, sin emitir un juicio, sin ubicarlo con precisión.

Además, se encuentran dos particularidades en esta estrofa: una contradicción, casi un oxímoron en

| | |
|---|---|
| im Neigen der Felsen | en el inclinar de las rocas |

ya que la inclinación de algo tan rígido como las rocas es una paradoja, y, segundo, encontramos la creación de un nuevo lexema: *meergetrieben*, que es intraducible como tal y debería rezar en español algo como *impulsado por el movimiento del mar*.

La siguiente estrofa se refiere de nuevo a lo perenne de la montaña que ha visto pasar muerte, angustia, miedo, inclusive al grito de Orfeo cuando, según el mito, fue destrozado por las bacantes:

| | |
|---|---|
| Berg, seit | Montaña, desde que |
| der Zerrissene schrie, | el destrozado gritó |
| du zähltest | tú contabas |
| die Todesenge, | la angustia de muerte, |
| Furcht. | temor. |

Y seguramente no fue el primer y único poeta y bardo quien sufriera una muerte violenta.

Estos cinco versos forman el clímax de este poema. Contienen las expresiones más fuertes en un espacio sumamente estrecho, que el autor sólo abrió para colocar *Furcht* al final del último verso, que consiste por lo demás de una pausa que permite la expansión de *Furcht*, o sea, del temor, del miedo.

Después de este clímax se inicia una relativamente larga serie de versos que contienen metáforas con sentido extremadamente pesimista:

| | |
|---|---|
| Auch dein Schritt, ins | También tu paso, pintado en |
| Leere, gemalt, Freund, | lo vacío, amigo, |
| versinkt, | se hunde |
| und das Licht | y la luz |
| steht, ein Dorn, | me está, cual espina, |
| unter dem Lid. mir.– Sprach einer | debajo del párpado. –¿Hablaba al- |
| den Morgenröten, fallenden | a las auroras, cortezas [guien |
| Rinden, hier?– Es | que caen, aquí?– Sólo |
| schweigt nur, Helle | se calla, claridad |
| durchschweigt | penetra callando |
| das Meergehöhlte. | lo que el mar horadó. |

El significado de estas líneas es fácilmente interpretable, por ejemplo de la siguiente manera: nuestros pasos por esta vida no dejan huella. ¿Tal vez el autor alude a su amigo Peter Huchel cuya labor parece haber sido vana? Y dice que el reconocimiento, la clarividencia, le lastima como una espina debajo del párpado. La pregunta de que si alguien quiso predicar a las auroras, a las cortezas que se caen, equivale a la famosa comprobación: hemos arado el mar. Éste es el punto más pesimista de la poesía, que Arendt remata con la referencia a un fenómeno natural que siempre continúa y se repite.

| | |
|---|---|
| Helle | claridad |
| durchschweigt | penetra callando |
| das Meergehöhlte. | lo que el mar horadó. |

La presencia de dos lexemas originales aumenta el efecto de estos versos, *durchschweigt* y *Meergehöhlte.*

La última estrofa regresa a la escena inicial, a un momento de tranquila contemplación del mar con sus pescadores.

| | |
|---|---|
| So wirf | Así lanza |
| dein Netz, | tu red |
| blutrot, durchs Licht, das | rojo sangre, a través de la luz, que |
| der Schrei grauen Salzes | el grito de sal gris |
| speist: Auf Welle | alimenta: sobre ola |

| | |
|---|---|
| und Stein offen die | y piedra abierta la |
| Maske des Wortes: | máscara de la palabra: |
| morgen die | mañana el |
| schreckende Stille. | pavoroso silencio. |

Los últimos versos desengañan al lector sobre la inocencia de este momento. Aquí y ahora en el paisaje el autor puede abrirse a las agradables impresiones de las olas y las piedras; en su realidad existencial y cotidiana, en cambio, se pondrá la máscara y se verá rodeado de un aterrador silencio.

Esperamos que incluso a través de la versión castellana se hayan reconocido algunos elementos lingüísticos propios del lenguaje poético de Erich Arendt y su relación con el expresionismo.

Es grato saber que a través de éxodo y holocausto se hayan conservado algunos elementos que permitieran una mínima continuidad y evolución; que no estén vacíos todos los lugares, a lo que se refería Elías Canetti en sus palabras pronunciadas al aceptar el Premio Nobel: "Es para mí motivo de un gran honor y una enorme satisfacción recibir el Premio Nobel de Literatura, porque estoy seguro que si Karl Kraus, Hermann Broch o Robert Musil vivieran, estarían recibiéndolo en mi lugar."

## BIBLIOGRAFÍA


Arendt, Erich, *Ägäis*. Leipzig, Insel-Verlag, 1967.

——, *Aus fünf Jahreszeiten*, Epílogo de Heinz Czechowski, Rostock, VEB Hinstorff Verlag, 1968.

——, *Gedichte*. Selección y epílogo de Gerhard Wolf, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1976.

——, *Flug-Oden*. Leipzig, Insel-Verlag, 1958.

——, *Memento und Bild*. Leipzig, Insel-Verlag, 1976.

——, *Unter den Hufen des Windes*. Poemas escogidos, 1926-1965. Edición y prólogo de Volker Klotz. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Verlag, 1966.

——, *Zeitsaum. Gedichte*. Leipzig, Insel-Verlag, 1978.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bel Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1977.

Geerdts, Hans Jürgen; Neugebauer, Heinz *et al., Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Tomo 2, Berlín, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1979.

Grassi, Ernesto, *Macht des Bildes: Ohmacht der rationalen Sprache*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979.

Hecht, Werner, editor. *Bertolt Brecht*. Su vida en fotos y textos. Prefacio de Max Frisch, Berlin y Weimar, Aufbau-Verlag, 1978.

Huchel, Peter, *Gezählte Tage*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1972.

Laschen, Gregor y Schlösser, Manfred, *Der zerstückte Traum*. Berlín-Darmstadt, Agora-Verlag, 1978.

*Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Introducción de Gottfried Benn, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1974.

Pinthus, Kurt, editor, *Menschheitsdämmerung*, Introd. de Werner Mittenzwei, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1968.

Raddatz, Fritz, *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR*. 2 tomos. Frankfurt/Main, Suhrkamp-Taschenbuch-Verlag, 1972.

Rothe, Wolfgang, *Expressionismus als Literatur*. Berna y Munich, Francke-Verlag, 1969.

# ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TIEMPO EN BORGES

por *Alicia Correa Pérez*

> "Cuando el Padre que había engendrado el mundo comprendió que se movía y vivía [...] en su alegría, pensó en los medios de hacerlo más semejante aún a su modelo. Y de la misma manera que ese modelo es un viviente eterno, se esforzó, en la medida de su poder, por hacer igualmente eterno ese mismo todo. Ahora bien lo que en realidad era eterno era la sustancia del viviente modelo, y era imposible adaptar enteramente esta eternidad a un mundo generado. Por esta razón su autor se preocupó de hacer una especie de imitación móvil de la eternidad y, mientras organizaba el cielo, hizo, a semejanza de la eternidad inmóvil y una, esta imagen eterna que progresa según las leyes de los números, esto que nosotros llamamos el tiempo..."
>
> Platón, *Timeo o de la naturaleza.*

## INTRODUCCIÓN

No pudiendo Dios crear el mundo como eterno, creó el tiempo como imagen de la eternidad.

A través de la historia de la filosofía y de la realidad del hombre, el tiempo —su movimiento, su fluir, su reciprocidad, simultaneidad, continuidad, reversibilidad— ha estado latente como problemática existencia. El mundo contemporáneo, y con él su arte, lo ha recogido no sólo como centro de especulación, sino como esencia a vencer, en su fluir, en la medida en que pueda ser recuperable, repetible o cíclica.

Espacio y tiempo no son una coincidencia vital, sino la dimensión virtual y potencial en que el universo humano está contenido. Inconsistencia aparente, mutable, eterna, enigmática y, en ocasiones, reiterativa.

El tiempo no es relativo ni incidental al ser humano, sino que sus características esenciales lo hacen absolutamente significativo para la aventura que cualquier ser humano pueda emprender.

Ante la problemática que el tiempo presenta, el artista contemporáneo responde en forma múltiple.

Proust encuentra la solución en la Literatura como poder de salvación; busca y encuentra el tiempo perdido a través de la memoria, de lo evocativo, es decir de la reversibilidad de aquél por el poder de ésta. El tiempo es la estructura envolvente que cubre el pensamiento y la conducta del hombre-escritor. Criterio en el que predomina la remembranza temporal como una conjunción entre Marcel Proust y su encuentro con el mundo.

En Joyce se encuentra la solución mediante la repetibilidad, o la insistencia repetitiva del hombre a través del tiempo; porque para él el tiempo es la reiteración de un procedimiento, de una ubicación y de la circunstancia histórica de "ser" hombre y estar integrado a esa gran sociedad voluble y volitiva que es la humanidad. Para Odiseo, el tiempo es el mérito de una búsqueda anímica en que el ser humano se encuentra, se recrea y se identifica con su medio, para lograr la recompensa final de la realización humana a través de una pareja. Circunstancia cíclica que lo proyecta y lo recupera para que, por medio de él, pueda captar la experiencia universal. Es decir, la Temporalidad como alimento existencial y como encuentro universal. En Joyce, sus personajes Esteban y Bloom serán como la repetición de aquel Ulises de Homero, en la misma forma como se da el vómito de Caribdis. El mundo del *Ulises* de Joyce es un vómito del mundo de la *Odisea*; no sólo por la concreción que realiza su autor de lo mediocre y grandioso en la cotidianeidad del mundo de Dublín, la escoria del mundo homérico realizada en un día orgánico, vital; sino por la expresión de la épica degradada de la decadencia. Otra imagen que presenta es la realidad de una coincidencia entre Esteban y Bloom, que se sumerge en el tiempo, que parte de este tiempo obvio y que se remonta a un tiempo interno en donde se da la consubstancialidad espiritual entre estos dos personajes.

Si Homero nos ha aportado, literaria e históricamente, la posición y aventura del hombre en la antigüedad clásica, Joyce presenta sobria y concisamente la aventura moral y psicológica que el hombre del siglo xx está obligado a seguir respecto a su contexto histórico. Para Joyce como para Borges el tiempo es un elemento esencial del arte y del cosmos cíclico en que el hombre toma impulso.

En Borges se encuentra la constante de la noción platónica de un tiempo cíclico, de la repetición de las cosas y los actos humanos; cada hombre es dos hombres o más; los actos humanos proyectan sus opuestos, sus contrapartidas o sus simultaneidades; existe, a través del tiempo, un número ilimitado de posibilidades humanas, nacido de la repetición iniciada en el momento en el que se han agotado las existentes.

En Borges, como en Joyce o en Proust, existe la abstracción intelectual en un mundo cotidiano y degradado, de una serie de sucesos, realidades y formas que se repiten constantemente en situaciones parecidas, no iguales, a través del tiempo.

Para Borges el Pasado son los ríos secretos e inmemoriales que convergen en un Presente, porque este tiempo es el único de la realidad. En *Historia de la eternidad* el autor expresa su preocupación por ese tiempo que es "imagen móvil de la eternidad".[1] En la medida en que aquél es el juego al que tiene que someterse el hombre ante la creación de la eternidad. Por esto, para Borges, la preocupación es esencialmente una razón del juego —en el mejor sentido de la palabra—, juego intelectual metafísico, profesional de escritor y filósofo; que al verterse en la creación de una nueva novela se funda sobre un placer puramente cerebral. "Llegamos así a enigmas intelectuales, filosóficos o paracientíficos, muy semejantes a las antiguas recreaciones matemáticas".[2]

En "La doctrina de los ciclos" se sustenta la realidad de que el universo es recreado cíclicamente y repite una historia idéntica o similar: "De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas...".[3] Lo único que salva de esa repetición, que puede resultar monstruosa, es el yo; la realidad y la verdad de un hombre en su presente, en su yo, aquí, ahora, en su ser y esencia que contiene un tiempo —aunque contenga la paradoja de que el ser no tiene tiempo— y que lo convierte en postor de su indivisible realidad. "Si falta un yo, la infinitud puede equivaler a la sucesión"[4] por lo que "la más eficaz de las personas gramaticales es la primera".[5]

"El tiempo circular", similar o continuación de "La doctrina de los ciclos" reafirma la posición platónica como argumento astrológico. "Si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será".[6] Sin embargo, las experiencias humanas al repetirse en el hombre no se realizan necesariamente en forma idéntica; no todos los seres realizan los mismos actos, las mismas sensaciones y vivencias en igualdad de contenido, sino en forma similar: "el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable es la concepción de los ciclos similares no idénticos".[7] La analogía, no la identidad de los muchos destinos individuales, es lo que propicia que el inasible presente "contenga íntegramente la historia";[8] de la misma forma como los ríos inmemoriales convergen en un ser que vive su presente, es como los senderos y laberintos se bifurcan sólo para coincidir en un punto que no es sino el único destino que le toca vivir al hombre, ante la posibilidad de miles de ellos.

1 J. L. Borges, *Historia de la eternidad*, p. 15.
2 J. M. Alberes, *Historia de la novela moderna*, p. 297.
3 J. L. Borges, *op. cit.*, p. 81.
4 *Ibid.*, p. 89.
5 *Ibid.*, p. 88.
6 *Ibid.*, p. 97.
7 *Ibid.*, p. 100.
8 *Ibid.*, p. 102

Todo este mundo fantástico-cerebral parte de una preocupación vital del autor: la complejidad del universo, la multiplicidad de los mundos que se sobreponen y encierran el uno en el otro. "La realidad no existe en cuanto tal, sino como la antecámara de otra realidad posible".[9]

## *La simultaneidad en el tiempo*

En *Historia de la eternidad,* el tiempo, como imagen móvil de la eternidad, propone un sinnúmero de problemáticas. Entre ellas, quizá la mayor sea la de "sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas".[10]

Una de las posibles formas de eternidad, justamente infinita, no sólo en el tiempo sino en la realización vital del ser humano, es la simultaneidad, la verificación dentro de la misma medida temporal de experiencias, realidades, situaciones o propósitos, la "agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir".[11] Es decir, lo simultáneo en la medida en que al hombre se le presentan multitud de posibilidades para su realización; entre todas ellas será sólo una la que contenga su verdadero destino y ésta no podrá, aunque se pretenda, ser cambiada; sólo será una e inevitable. Debemos aclarar que esas experiencias, realidades o situaciones pertenecen al cúmulo de vivencias humanas y por lo mismo no son ajenas en la existencia del hombre como género, aunque lo sean por su individualidad.

La simultaneidad de los tiempos consiste en que "nada transcurre en ese mundo, en el que persisten las cosas, quietas en la felicidad de su condición".[12] Las vivencias humanas no son por sí originales, nuevas, sino repetitivas en los seres y simultáneas para el Dios que creó este universo y que al abarcarlo verifica esa repetición convertida en simultaneidad, dándole al universo la eternidad que requiere.

En el deseo de conservar esa eternidad existe una creación constante, no sólo en el sentido humano físico, sino también metafísico; creación que no consiste en la novedad de experiencias, sino en la amplitud de conocimientos humanos que pueden no llevarlo a un clímax sino a una degradación. Esta situación degradante concuerda, definitivamente, con la realidad del mundo contemporáneo.

Cabe señalar que la teoría personal de la eternidad en Borges es, "una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos",[13] puesto que el Dios no ha podido conservar —con el sinónimo de

[9] J. M. Alberes, *op. cit.*, p. 297.
[10] J. L. Borges, *op. cit.*, p. 17.
[11] *Ibid.*, p. 18.
[12] *Ibid.*, p. 18.
[13] *Ibid.*, p. 39.

crear— el tiempo en una constante línea ascendente, sino *sólo* simultánea y en ocasiones degradante.

"El jardín de los senderos que se bifurcan" es la ejemplificación de la tesis de la simultaneidad de los tiempos en la medida en que la eternidad es la superposición de los tiempos en un eterno presente.

La reflexión del doctor Yu Tseun en el sentido de que "todas las cosas le suceden a uno precisamente, ahora. Siglos y siglos y sólo en el presente ocurren los hechos [...] todo lo que realmente pasa, me pasa a mí",[14] ilustra la verificación, dentro de la medida temporal simplificada en el presente, del cúmulo de realidades no ajenas sino repetibles en el género humano.

Esta simplificación o, mejor dicho, ejemplificación en el Presente, no es más que la superposición de los tiempos que se realizan, no sólo esencialmente en un momento definitivo del ser humano, sino potencialmente para que la consecusión sea total: "el ejecutor de una empresa [...] debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado".[15] Resulta interesante aclarar que esta simultaneidad no sólo se da en el tiempo o en el esfuerzo, sino también en las alternativas; "cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextrincable Ts'ui Pen opta —simultáneamente"— por todas [...] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones".[16]

En estas exposiciones que realiza Albert, ilustra la creencia del antepasado chino de su interlocutor, "en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos [...] que abarcan todas las posibilidades"[17] que no son sino resultantes de la historia eterna del hombre —repetida y repetible— que puede determinar definitivamente la historia individual de cada personaje. "Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal".[18]

Si por una parte cada acto es una posibilidad humana y aquel que la realiza actúa constreñido por sus circunstancias, este acto es la esencia para la formación de la Historia y, en definitiva, de la eternidad como simultaneidad. Por otra parte, esa posibilidad escogida, ese tiempo convergente que desembocará en lo que puede parecer un acto casual y que es en realidad uno de los muchos desenlaces posibles, contradictorio y simultáneo, es lo que llevará al asesino a su víctima.

14 J. L. Borges, *Ficciones*, p. 102.
15 *Ibid.*, p. 105
16 *Ibid.*, pp. 111-112.
17 *Ibid.*, p. 114.
18 J. L. Borges, *Historia...*, p. 37.

Con la simultaneidad de los tiempos el hombre puede repetir —según el acto, el espacio y la época— la solución que da a sus conflictos. Sin embargo esta solución no es uniforme o absoluta, sino que puede ser la misma ya dada, puede ser parecida, similar o la contrapartida, dejando paso a la posibilidad escogida libremente por el hombre, a pesar de lo contradictorio y desquiciante que pueda parecer la solución.

*El eterno retorno*

Ante la idea de la repetición cíclica del Tiempo, entre otras teorías, Borges expone en "La doctrina de los ciclos" que: "De nuevo se combinan las diversas partículas seminales, de nuevo informan piedras, árboles, y hombres [...] De nuevo cada espada y cada héroe, de nuevo cada minuciosa noche de insomnio".[19] El tiempo se repite en la historia humana, las experiencias de unos vuelven a ser tenidas y vividas por otros, en forma similar, ante diferentes circunstancias y épocas.

Se plantea así el problema de la inmortalidad, pero no como una eterna sucesión de vida-muerte-resurrección, sino como una idea más apegada al Renacimiento por el deseo de inmortalidad o proyección personal, producto de la fuerza que el hombre pueda comunicar a su realidad vital. "Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad";[20] pero ¡cuidado! "si falta un yo la infinitud puede equivaler a la sucesión".[21]

Es decir, la única forma de superar la sucesión de tiempos, que enloquecidos puedan desquiciar al inmortal, es la verdadera conciencia del yo en su presente, el goce profundo de la cotidianeidad y la toma de conciencia de que sólo la primera persona puede realizar la eternidad. Nietzsche, y con él Borges, propone la inmortalidad personal "como un deber y le confiere la lucidez atroz de un insomnio".[22] La constante vigilia no sólo en la realización personal, sino también en el disfrute de la cotidianeidad de los instantes, "vivir de modo que queramos volver a vivir, y así por toda la eternidad".[23]

Debemos aclarar que en la medida en que todo es una repetición idéntica, se convierte en una sucesión intrascendente e inservible para la superación intelectual: "qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie [...] Nada, para la práctica —lo cual no daña al pensador—. Nada, para la inteligencia —lo cual ya es grave".[24]

19 *Ibid.*, p. 86.
20 *Ibid.*, p. 89.
21 *Id.*
22 *Id.*
23 *Ibid.*, p. 90.
24 *Ibid.*, p. 94.

Se señala el peligro de un tiempo cíclico no como repetición de vivencias humanas no ajenas a la realidad del género; sino como una absurda y monstruosa sucesión de tiempos que sumergen al hombre en la apatía, la pesadilla y el desquiciamiento.

De la misma manera en "El Inmortal" Borges nos presenta la hipótesis griega del Eterno retorno, del tiempo cíclico en el que los inmortales, sumidos en la profunda pesadilla de la repetición, sin verdadera cotidianeidad, sin proyección y expresiones personales, sin el verdadero uso del yo y rodeados de la apatía hacia el mundo y hacia sí mismos.

Se expone lo superior que resulta el vivir con la posibilidad de lo cotidiano y después morir, en lugar de una inmortalidad física, carnal, que conserva todo, tal como existe, sin la constatación genuina del verdadero deleite que puede producir la vista de la sangre en la mano ante la pinchadura de un árbol espinoso. En esta inmortalidad física sólo existe posibilidad de salvación en la delectación de un hecho cotidiano, como la lluvia. En el momento en que se produce un acontecimiento extraordinario para los inmortales, estos seres apáticos, insomnes, trogloditas, reaccionan dejando atrás su pasividad.

El Inmortal encuesntra a Odiseo y a Homero —realizados cíclicamente en uno— pero este hecho majestuoso y sorprendente se desvanece ante lo verdaderamente importante de lo cotidiano.

Marco Flavio descubre la posibilidad de la inmortalidad; todo su esfuerzo ha estado en la realización de ella; pero en la medida en que va descifrando la verdad de los trogloditas, toma conciencia de la inutilidad presente de esa inmortalidad, en la que no existen percepciones ni sensaciones. Y en el trascurso de esa inmortalidad que ya ha tomado, aprende que en un plazo infinito le ocurren a todos los hombres, todas las cosas: "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres".[25] La hipótesis de la doctrina de los ciclos puede ser probada y realizada como tesis por un inmortal, quien en ese transcurrir cíclico de tiempo es dios, héroe, filósofo, demonio, mundo, negación y nulificación, es decir "una fatigosa manera de decir que no soy".[26] Sólo la muerte física da la totalidad, ya que en ella se experimenta, en su plenitud, la cotidianeidad. Sólo la experiencia verdadera de lo cotidiano produce la eternidad, triunfando así el tiempo cíclico que contiene el cúmulo de vivencias humanas sobre una eternidad lineal infinita.

### *El tiempo circular*

"Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" es una confabulación erudita, un regodeo de la mente en un doble plano. Por una parte regodeo del escritor y por la

[25] J. L. Borges, *El Aleph*, p. 22.
[26] Id., p. 22.

otra juego intelectualizante de un grupo confabulado. Nos presenta un mundo simultáneo al nuestro; mundo metafísico en el que lo concreto no existe, un laberinto; pero "un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres".[27] La alucinación de un universo creado en lo abstracto, sin embargo, no demasiado "incompatible con el mundo real".[28] Sugerente y deseado porque su realidad es una realidad ordenada. Las cosas que lo forman no existen inútilmente, puesto que no son creadas para la inutilidad; pero en la medida en que dejan de servir, desaparecen. "Un umbral perduró mientras lo visitaba un mendigo y se perdió de vista a su muerte".[29]

El tiempo aquí es un tiempo circular en donde al ser realizado un acto humano, éste pasa a ser la única realidad histórica. Es decir, el hombre al experimentar una nueva vivencia o sensación se identifica tan profundamente con todo el género humano que la hace en sí eterna en el tiempo y única en la realidad: "Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare".[30]

Debemos aclarar que el tiempo circular en Tlon no por ser repetitivo implica situación similar de todos los posibles reencuentros, sino identificación humana en el *encuentro*, que la convierte en única; negando los tiempos anteriores y posteriores y propiciando un presente indefinido. "Una de las escuelas de Tlon llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente".[31]

La temporalidad en este mundo concebido intelectualmente —no por ello menos real— es la única base vital que lo sostiene a pesar de no aceptar el pasado y el futuro como esencias temporales. Porque un eterno retorno implica un presente, por lo mismo, constante e infinito. Es decir, en la medida en que se forma o se conforma un mundo y éste se sustenta no en el espacio sino en el tiempo de quien o quienes lo crearon, este mundo sólo posee un tiempo, que es el presente de la eterna creación. Cuando cada personaje que habita esta creación experimenta alguna realidad humana, se identifica, en el tiempo, con los seres que la habitan y se convierte en único y representativo de ellos, ante esa realidad experimentada en un momento dado. De aquí que el tiempo, al ser circular, retorna al hombre, mediante las experiencias humanas, a vivir un solo tiempo en la identificación de realidades.

Tlon, Uqbar, Orbis Tertius es un mundo ordenado, regido por la inteli-

27 J. L. Borges, *Ficciones*, pp.34-35.
28 *Ibid.*, p. 30.
29 *Id.*
30 *Ibid.*, p. 36.
31 *Ibid.*, p. 24.

gencia y fascinante por lo mismo; no es el mundo de lo concreto, pero es justamente lo concreto lo que permitirá la constatación de su verdadera existencia; aquellos objetos de Tlon dejarán constancia de su rigor y en definitiva de la creación de un mundo en donde "una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo".[32]

Y es en todo este universo de la palabra —*Historia de la eternidad, Ficciones, El Aleph*— donde Borges nos presenta un tiempo constante, circular, retornable, cíclico, que permite la identificación de experiencias similares, la representación de todos los seres humanos en un solo hombre cuando éste realiza su propia experiencia vital; no idéntico, sino similar a la ya realizada, o en posibilidad de realización, de otro ser humano. Es el regreso de los tiempos históricos en uno solo, el mítico, en donde la cotidianeidad es vital porque sólo por medio de ella se darán las singularidades de ese constante retorno; singularidades que permitirán la verificación de la realidad de los mundos que se constatan; en este caso para expresar la degradación del universo contemporáneo y la eternidad del tiempo en la medida en que es el presente el único plano en el que existe todo. Porque sólo en la gravitación del presente el hombre vuelve a repetirse a través de todos los hombres en un eterno retorno que le permite constatar en sí mismo la creación de los mitos universales.

BIBLIOGRAFÍA

Alberes, Jean Marie, *Historia de la novela moderna*, México, UTEHA, 1962.
Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alanza-Emecé, 1972.
——, *Ficciones*, Madrid, Alianza-Emecé, 1972.
——, *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza-Emecé, 1971.
Gilbert, Stuart, *El Ulises de James Joyce*, Bilbao, Siglo XXI, 1971.
Joyce, James, *Ulises*, Barcelona, Rueda, 1966.
Pouillon Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Barcelona, Plaza & Janés, 1952.

32 *Id.*

# LA MUJER, EL HONOR, EL SILENCIO EN *NO HAY COSA COMO CALLAR* DE CALDERÓN

por *Josefina Iturralde*

Se ha dicho que la comedia de capa y espada, que la comedia del Siglo de Oro en general,[1] guarda en el fondo una indiscutible verdad: bien sea una crítica a ciertas costumbres, bien a ciertos conceptos y preceptos; se ha visto también como un modelo que sirviera de ejemplo al espectador de la época, modelo éste qué: "...portaba normas, juicios y reglas de conducta..."[2] necesarios socialmente. Si se emplean estos puntos de vista, se puede entonces comprender que la dramaturgia del seiscientos llega a ser punto integrante de la vida del pueblo español; pasa a formar parte esencial de la visión del mundo del público y por esta vía se convierte en lo que Maravall considera rasgos fundamentales de la cultura barroca: el ser dirigida, masiva, urbana y conservadora.[3] El teatro —su función social— y el templo donde se oficia el rito —el corral— son sin duda rasgos indispensables para encarar debidamente la mentalidad de esa época que, de alguna manera, contiene generalmente en germen elementos, ideas, proposiciones que la cultura posterior llegaría a desarrollar de modo más abierto y sistemático. Así, aspectos religiosos, históricos, sicológicos, etc. pueden servirnos de camino para penetrar en la cerrada interioridad de lo que el dramaturgo propone. Es decir, el artista crea su obra con los elementos de moda aceptando —bien o mal— el parecer y deseo de su público y de la cultura que sustenta; rasgos peculiares de toda cultura dirigida. Sin embargo, también las propias ideas, críticas, necesidades y proposiciones del autor aparecen en el texto, si lo leemos cuidadosamente. Es esto, que la lectura a conciencia nos va revelando facetas, conceptos que aparentemente no existen en la obra, sobre todo para el público coetáneo al dramaturgo. Por eso, detenernos morosamente en cualquier obra dramática del Siglo de Oro, nos garantiza la riqueza de contenido y la sorpresa de las proposiciones ahí presentes.

Todo lo anterior es igualmente válido para la tragedia, como para la comedia, lo cual importa enfatizar, puesto que esta última expone la otra parte del todo de la dramaturgia barroca. En el detalle, en apariencia intrascendente, encontramos el reflejo o la interpretación que al artista le

1 *Cfr.* el estudio de B. W. Wardropper *La comedia española del siglo de Oro.*
2 Ch. V. Aubrun, *La comedia española,* p. 11.
3 *Cfr.* J. A. Maravall, *La cultura del barroco,* pp. 131-304.

interesa comunicar: el análisis de *No hay cosa como callar* (1638-1639) servirá para comprobar lo dicho hasta aquí, puesto que se trata de una obra rica, compleja y sugerente que, por exageración critica y señala vicios, defectos e incongruencias del ser humano que se sujeta inflexiblemente a reglas y normas impuestas y creadas por la sociedad.

En esta comedia de Calderón se reduce la acción a la habitual: un hombre, don Juan, está prendado de una mujer, doña Leonor, de quien no conoce la identidad; don Juan la encuentra en su propia habitación, la viola y huye. Debido a esta circunstancia ella rechaza al hombre que ama y con quien estaba comprometida y se dedica a investigar la personalidad del que la deshonró. Finalmente, y después de duelos, enredos, apariencias, doña Leonor y don Juan se casan, quedando, así, reparada la honra de la misma.

Sujeta a la interpretación y explicación habituales, esta obra de Calderón no se desvía de la mecánica tradicional de tal tipo de dramas: hay tapadas, falsas apariencias, enredos, duelos y todo lo que es absolutamente acostumbrado en la comedia de capa y espada. También es cierto que el espectador adivinaría que la pareja predestinada al matrimonio, es la que lo realiza al final de todas las peripecias y que, lo fundamental, la honra que ha sido mancillada se restañe de la manera convencional. Podríamos entonces pensar que, con estos criterios, el público de la época quedaría conforme y satisfecho de lo propuesto por el dramaturgo, y que éste —por haber "cumplido con el cuento"— recibiría el aplauso del espectador a ser un ejemplo de cómo y por qué se debe actuar de tal manera. Todo esto resultaría válido sólo en una primera aproximación, en una primera lectura o contacto con la obra. No obstante, existen en esta comedia una serie de acciones que dotan a *No hay cosa como callar*[4] de una densidad de contenido y significado que la hacen especialmente atractiva y, también, molesta. La obra deja una especie de gran inquietud, de comezón, que no permite se le considere como exclusivamente de entretenimiento, diversión y ejemplo de modos de conducta y de pautas a seguir. Las preguntas se suceden una tras de otra: ¿por qué una violación?, ¿por qué la culpa del personaje femenino ante la sociedad que no sabe lo ocurrido?, ¿por qué el silencio de la mujer frente al hombre (su hermano don Diego), quien podría reparar la honra o lavar la ofensa?, ¿por qué a dicho escarceo sexual no lo rodea el regocijo, o la ligereza de otras obras del mismo corte? y finalmente ¿por qué el violador, un donjuán, concede con el matrimonio? Todas estas interrogantes y mu-

[4] El único artículo del que hemos tenido noticias sobre esta comedia de Calderón es el de Bárbara Mújica: "The Rapist and His Victim: Calderón's *No hay cosa como callar*", en *Hispania* 62, 1979. No. 1, pp. 30-46. La autora se centra en el personaje de Don Juan, considerándolo más como violador que como seductor; con este punto de vista el personaje femenino, doña Leonor, es un mero objeto y no una contraparte esencial, tanto para la mecánica teatral como para la intención de Calderón. Mújica dirige su interés sólo hacia el personaje masculino, cuando es la mujer quien, en nuestra opinión, contiene mayor interés, pues prevalece el mundo femenino en esta comedia.

chas más se le deben plantear a esta obra. Las respuestas serán las que nos develen las verdades, las ideas que muy por lo bajo está planteando el artista; lo medular de la propuesta calderoniana es: "...un análisis de la naturaleza y la conducta humana, universal en su aplicación, independientemente del espacio y del tiempo".[5]

Si el amor es el motor que pone en movimiento a este tipo de dramas, en esta obra lo que aparece es el no-amor; éste es el que finalmente surge como gran "sentimiento". La negación del amor, a través de las acciones de doña Leonor y de don Juan, es la que triunfa sobre toda emoción y deseo individuales. Se muestra resaltado, así, el puro deseo sexual, la pasión, la soberbia (don Juan) y la obsesión y ceguera vital a causa de la necesidad de reparar el honor perdido (doña Leonor). Al exaltar la pasión sexual, Calderón está viendo lo nefasto de ésta y sus consecuencias en la sociedad de la época: la víctima queda desprotegida por la colectividad, en tanto que el agresor es aquel que siempre vence:

> que no hay mujer que me deba
> cuidado de cuatro días;
> porque burlándome dellas,
> la que a mí me dura más
> es la que menos me cuesta
>
> (1.84-88).

Lo festivo de la comedia queda opacado por la violencia de los sentimientos, tanto así que la mujer, pieza fundamental de equilibrio y complementación, cobra aquí una actitud significativamente diversa. La gracia, el coqueteo, la seducción, el ingenio que la sustantivan en la comedia usual, quedan fuera de su ser interno, de su manera de actuar y concebir las relaciones amorosas. Se convierte en un ser marcado y dañado, no por el hecho de haber sido violada, o no solamente por eso, sino por las ideas y normas sociales que gravitan sobre ella. Se transforma en prisionera de una serie de pensamientos que no tienen relación interna con su naturaleza herida y maltrecha; sufre más por la divulgación del hecho, que por el hecho mismo, funciona y actúa para las exigencias colectivas y por el "qué dirán":

> Mi hermano
> aquí está. ¡Oh-, ¡quién pudiera
> de sus ojos faltar!, *pues de manera*
> *me acusan mis desdichas,* que no puedo
> verle la cara sin vergüenza y miedo.
> *Propio temor de un pecho delincuente*
> *pensar que todos saben lo que él siente.*[6]
>
> (II.46-52)

[5] A. A. Parker, "Aproximación al drama español del siglo de oro", p. 353.
[6] El subrayado es nuestro.

Doña Leonor, víctima del galán y de la sociedad, se acusa de algo que sufrió: su culpa es aquella de la cual es causante la colectividad: la deshonra que paraliza al individuo hasta enajenarlo totalmente de su ser interno y de su categoría como ente social. Es una culpa primera la de Leonor, de la cual somos culpables todos: la ley del honor pende sobre ella.

A través de las variadas sensaciones y penas que se suceden en ella, se va viendo no sólo el dolor por el atropello sufrido, sino el horror por no conocer a su agresor y, por lo tanto, no poder exigirle una reparación con efectos sociales. De esta manera se transforma de Venus en una seudo-Marte[7] que más que luchar por sí misma, aboga y se compromete por el concepto del Honor. Y tan desubicada y en contra de su naturaleza femenina es esta actitud que llega a tomar el papel masculino del honor. Pretende castigar, pero queda desmentida esta idea, esta actitud: "pues se hizo para damas el respeto y para hombres el castigo"; esta idea expresada en la comedia por un personaje masculino da el mentís a toda la postura de doña Leonor. Por asumir un papel que no le pertenece y tratar de remediar su daño por sí misma, por "...colaborar en servicio del dios esencialmente masculino del honor"[8] doña Leonor no compite con el hombre, ni en contra de él, sino de sí misma y de su condición femenina. Un ser de esta naturaleza pierde libertad íntima, se enajena y malogra todas sus posibilidades individuales, a través de la renuncia y sacrificio de sus propios sentimientos:

> Enigma parecerá
> confesar que os quiero, y ver
> que al veros siento: *esto es ser*
> *confusión mi pecho ya;*[9]
> y puesto que no se da
> a entender, sólo quisiera
> que una fineza os debiera,
> y es creer obligaros
> que hago por vos en no amaros
> más que en amaros hiciera.
> (III.131-40)

Confusión. Confusión es la única realidad que puede conducirnos a entender y aprehender a este personaje: todos sus planos están trastocados; se mezclan de forma abigarrada amor-no amor, honor-deshonra, entrega-reticencia, para ganar la partida todo aquello que ella rechaza porque la vacía de su más íntimo contenido.

Como persona excluida de la sociedad por la deshonra sufrida, Leonor piensa de sí misma que mancha lo que toca: es lo ideal rechazar la unión

7 Denominación acuñada por Marc Vitse en "Apuntes para una síntesis contradictoria" en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, pp. 153-59.

8 *Ibid.*, p. 158.

9 El subrayado es nuestro.

con el hombre que se ama para no "contagiarlo" de esa enfermedad que socialmente exige la exclusión, la venganza o el matrimonio; condición cada una de las anteriores que se debe cumplir para formar parte, de nueva cuenta, del seno del que se ha sido expulsado. Perturbada por las normas y el deber ser sociales Leonor pierde fuerza, voluntad y libertad. Al no adaptarse y sí adoptar un criterio impuesto culturalmente, le otorga la victoria a la sociedad frente al individuo, a las normas frente a los sentimientos. Como no recurre —en el mejor sentido— a las armas propias del ser femenino: no atrae, no seduce, no concede, resulta ser tan rígida como la sociedad que la gobierna; su ser se ve jalonado, por estas razones, entre el querer y el deber:

> Amor y honor ¿qué queréis?
> Dejadme que ya estoy muerta
> (1.268-69)

En la lucha que se establece entre vida versus muerte, honor versus deshonor gana la partida la idea del honor, lo cual podría tentarnos a suponer que la vida la otorga al mantener intacta la honra. Sin embargo, y a pesar de esta idea que en la época se tenía y se vivía como un dogma —cuando menos literalmente—, la propuesta de Calderón (conceptos vida-honor entrelazados) sólo se dirige hacia la opinión y la norma sociales. Pero a nivel del ser humano como individuo, la significación real de esta pareja de conceptos sería más bien la muerte del ser: éste cae prisionero de la ley social y provoca, también, la muerte del espíritu, de la libertad inherente al ser humano. La vida, parece decirnos el dramaturgo, no es el honor intocado y sujeto a leyes externas al individuo; la vida reclama vida, al entregarla a una idea exterior al ser se pierde ese ser y la libertad que debiera definirlo. Si se enajena la libertad íntima, poco importa que la sanción social —venganza, reparación, matrimonio— rehabilite al hombre y le devuelva su carta de ser social:

> La comedia de capa y espada raramente termina con una palinodia; más bien justifica el arrojar el guante a una sociedad juzgada demasiado represiva. Aun cuando la sociedad aparezca triunfante en el ritual del matrimonio, este doblar la rodilla ante ella no parece muy sincero.[10]

Es por esto que en la contienda entre individuo y colectividad las normas que guían el combate debieran ser las del primero: al quedar excluido éste, por sujetarse a la colectividad, triunfa el ser social que como especie de dios omnipotente concede realidad, verdad y valor al individuo. A la sociedad —es decir, a la cultura, ideas e ideales imperantes y manejados desde

[10] B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 223.

el poder— no le merece interés el hombre particular, sino en tanto parte de un mecanismo que se debe dirigir y controlar. El teatro cumple esta función:

> Los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país...[11]

Pero vemos que, a pesar de todo, logra el artista infiltrar proposiciones y conceptos que pudieran hacer reflexionar al buen espectador y no ser exclusivamente un medio para conducir mecánicamente a todo aquél que asiste a la representación.

Esta pérdida y abandono de la propia libertad, en aras del dios-honor, lleva a doña Leonor a renunciar a su propio ser —humano y femenino— a alienarse de su interioridad y a cifrar su realidad social por medio del casamiento con un hombre que no puede menos que odiar. Pero la idea del honor exige todo: el amor queda anulado y la mujer, a merced de la pasión sexual de un donjuán, no puede menos que dejar de serlo y "sufrir" un casamiento falso e ignominioso para sí misma: la apariencia se convierte en una constante y el matrimonio, la máscara que se exige para poder transitar sin molestias. El refrán que da título a la comedia viene a entenderse como un concepto totalmente negativo: la exaltación que doña Leonor (a lo largo de toda la obra) y los demás personajes hacen de él, por exageración y reiteración se vuelve algo absolutamente nefasto, huero y amenazante. Nadie, o pocos, saben qué pasa; guardar silencio es lo mejor para no comprometerse: la apariencia salva al individuo de obrar acertadamente. La suposición ocupa el lugar de la certeza y el conocimiento, todos presumen saber aun cuando para sí mismos sepan que la verdad se les escapa. Todo se convierte en la mayor alabanza a la hipocresía, a la falsedad:

Don Juan (aparte)
porque en trances de honor
dice un discreto proverbio:
*No hay cosa como callar,*
de lo que hablé me arrepiento
(111.1109-12)

Don Luis (aparte)
Supuesto que a Leonor pierdo,
y ya es mujer de un amigo,
callemos, celos; que en esto
*No hay cosa como callar*
(111.1116-19)

11 J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, pp. 32-33.

Don Diego (aparte)
No alcanzo nada al secreto;
mas pues está remediado
mi honor, que es lo que pretendo,
*No hay cosa como callar*
(111.1120-23)

Lo que debemos apreciar en lo que expresan los personajes es una renuncia definitiva a la verdad, al propio ser, sus necesidades, sus deseos y, además: "...revela la vaciedad de la concepción nacional del honor y su efecto sobre las relaciones de los hombres con las mujeres".[12] Visto así, esta comedia de Calderón pone "en tela de juicio" todos los valores e ideales que propone: sería la apariencia y máscara de la mecánica teatral que guarda tras sí el rostro: la verdad de una sociedad represiva y enajenante. La mujer que guía su existir y necesidades por una idea que, culturalmente no creada por ella, la aleja de la armonía interior y la conduce al sacrificio como persona, no puede triunfar, no. Vive incapacitada para actuar libremente, pues sus valores no cuenta ni tienen interés; sí tienen esa trascendencia los conceptos establecidos que la invaden e inutilizan. Todos los personajes están destinados a fracasar: don Luis ama a Leonor, pero no defiende este amor; se concreta a aceptar la impostura de una norma que le pide silencio frente a su compromiso, como caballero, con don Juan. Pierde su libertad personal y se sujeta a las leyes, dejando de lado su amor por doña Leonor. Ésta renuncia a su autodeterminación de amar a don Luis y se entrega a su violador: el casamiento "santifica" esta unión avocada al fracaso. Don Juan se somete a la norma social: da la mano a la mujer que ha deshonrado y se hace eco del concepto del honor; para llevar a cabo esto renuncia a su emancipación social y a sus deseos personales. Es un donjuán aburguesado que concede con el matrimonio. En síntesis, todos estos seres ven coartada su determinación íntima por los preceptos que rigen a la colectividad.

Todas estas acciones, que se realizan exclusivamente por conveniencia, son criticadas sutilmente por Calderón: pone en entredicho todo un sistema de convenciones y pensamientos al anular, el autor, la propia estima y la libertad inherente al ser humano. Las acciones de los personajes —fundamentalmente doña Leonor— hablan de estos conceptos calderonianos: ella resulta ser la víctima absoluta de todo ese mundo aplastante y opresivo, en el cual existe el deber de sumergirse para poder vivir...

Vista así la comedia y lo que ocultamente contiene, es reveladora de lo que algunos seres pensaban de los preceptos de su época. Es decir, cumplen con lo obligatorio —divertir y enseñar— pero inquietan con las sugerencias; es por esto que "la comedia fabrica desilusiones".[13] El mundo de alegría,

12 B. W. Wardropper, *op. cit.*, 229-230.
13 Ortega y Gasset, citado por Wardropper, *op. cit.*, p. 228.

diversión, regocijo e intrascendencia se va destruyendo a medida que se propone; la forma de aniquilar la primera propuesta es dotarla de tal densidad y de sugerentes conceptos que acabamos por ver una realidad desengañante. El dramaturgo aplica a su modo la justicia poética e impone su castigo por ser falsas, inhumanas y falaces las leyes que el mismo hombre ha creado: el creador víctima de su creación.

## BIBLIOGRAFÍA

Aubrun, Charles, *La comedia española*, Madrid, Taurus, 1968.
Calderón de la Barca, Pedro, *No hay cosa como callar*, Madrid, Espasa-Calpe 1962.
Díez Borque, Maraval, Vitse, *et al.*, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español, Toulouse, 1978.
Maraval, José Antonio, *La cultura del barroco, Barcelona*, Ariel, 1975.
——, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
Parker Alexander, "Aproximación al drama español del siglo de oro", apud *Calderón y la crítica: historia y antología* de M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976.
Wardropper, B. W., *La comedia española del siglo de oro*, Barcelona, Ariel, 1978.

# GEORGE ELIOT: UN PANORAMA

por *Federico Patán*

"Jane Austen, George Eliot, Henry James y Joseph Conrad son los grandes novelistas ingleses",[1] nos dice F. R. Leavis, quien se refiere aquí a los siglos XIX y anteriores, puesto que en el XX incluirá a D. H. Lawrence en ese grupo de escritores selectos que constituyen la gran tradición. Para el lector medio Dickens es el nombre mágico por conocido, y acaso mucho le sorprenda verlo excluido de la lista anterior. Si acude a Leavis, éste le dará sus razones. En cuanto a Conrad, James y Austen, algo dirán a ese lector medio, pues viven en la penumbra de la casi fama respecto al público en general. No así George Eliot. George Eliot nada significa. George Eliot yace oculta por una suerte de incomprensión surgida del desconocimiento, y tan sólo la crítica especializada sabe de las muchas cualidades que distinguen a esta escritora. Quien, llevado por la curiosidad, lea alguna de las no muy numerosas novelas por ella escritas, corre el peligro de quedar atrapado. Mi ensayo tiene como propósito animarlo a volverse un prisionero.

George Eliot es una gran novelista. Su época, tan dada a las exageraciones como cualquier otra, la puso a la par de Dante y Tolstoi. Innecesario resulta afirmar lo dañino e improcedente de una comparación tan desmedida; valga, sin embargo, para destacar la importancia que a Eliot se le concedía; sirva para lanzarnos a un examen de la mujer y de la artista, examen del cual podamos desprender la valía real de esta escritora.

Su nombre fue Mary Ann Evans y nació el 22 de noviembre de 1819 en Arbury Farm, Distrito de Chilvers Coton, Warwickshire. Se crió, pues, en el campo. En aquel campo inglés aún ajeno a las transformaciones que posteriormente modificarán un modo de vida si no idílico, sí tranquilo y apartado, compuesto de mil detalles cotidianos cuya mayor virtud es darle solidez y seguridad al hombre de provincia, quien vive respaldado por la tradición y por la pequeñez de su mundo. Tradición y pequeñez significan familiaridad, y ésta aporta un modo de existencia liberado de las presiones citadinas que la novelística posterior habrá de explorar. En el caso de Eliot, la mayoría de sus obras tendrá como eje el mundo provinciano, siendo en las primeras bastante clara la carga autobiográfica.

Una vida sujeta a los ritmos arriba descritos aletarga. Es uno de los pre-

[1] F. R. Leavis, *The Great Tradition*, p. 9.

cios que han de pagarse por tenerla. Y si insistimos en ello es por mejor destacar el proceso de alertamiento que en Mary Ann Evans ocurre, un despertar digno de encomio dados los obstáculos a toda mujer puestos en aquella primera mitad del siglo XIX. Recordemos que ser mujer equivalía a casarse, dar hijos y manejar el hogar, quedando en manos del hombre las tareas de dirigir la familia y el mundo. Esto se acentuaba en el campo, donde los cambios tardan aún más en llegar. No nos extrañe que Mary Ann, tras sus años de escuela en Nuneaton y en Coventry, termine, a la muerte de su madre en 1836, encargándose del bienestar hogareño de su padre, quien era un severo y tradicionalista representante de las más estrechas miras de su tiempo.

Natural era para la época victoriana que una hija cuidara el hogar paterno; nada de extraño veían en que tal cuidado prolongara su presencia y la jovencita Mary Ann llegara a joven y pasara por mujer dedicada a tarea tan sofocante. Aquí pudimos haber perdido a la escritora. Afortunadamente, en Mary Ann tenemos un carácter fuerte, que supo imponer sus deciciones al medio y soportar el ostracismo cuando éste reaccionaba en su contra. No exploraremos las posibles explicaciones psicológicas de las posiciones adoptadas por la joven Evans, pues la bondad de esas explicaciones es frágil, y procuraremos atenernos a los hechos. Éstos nos dicen que el padre nunca parece haberse opuesto a la educación de la hija: Mary Ann estudió primeramente con la señorita Lewis, en Nuneaton; eran los años más tiernos de la pequeña (1826-1832) y su maestra gozaba fama de creyente devota. Acaso en este período, y por reflejo negativo, la semilla de la duda cayera en un terreno inconscientemente abonado por la apremiante señorita Lewis.

El siguiente período de estudio está en manos de la señorita Franklin, quien tenía una escuela en Conventry. Y luego, ya envuelta Mary Ann en sus deberes de ama de casa, encuentra el tiempo y la voluntad para dedicarse al estudio de las lenguas clásicas, de la ciencia, de la filosofía, de la literatura en general, de la música. Para quien tenga idea de lo que Inglaterra era hacia 1840, esta conducta de la joven será comprensiblemente desusada; piénsese en las heroínas de Jane Austen, de Dickens o de Thackeray, y el contraste resultará claro e iluminador. Esa Mary Ann que en su seno guarda a la futura George Eliot es una mujer muy inteligente, sumamente determinada y decididamente firme en sus conceptos morales. Su espíritu se ha venido preparando para un mañana que acaso presentía singular; y su espíritu está a la espera de los estímulos necesarios.

Charles Bray y Charles Hennell, cuñado éste del anterior, fueron dos de esos impulsos. Ninguno de ellos tiene gran importancia en el desarrollo de la cultura inglesa, y acaso más bien se los recuerde a causa de su relación con George Eliot. Como quiera que sea, ambos pertenecían a la escuela científica y el segundo dedicó sus esfuerzos a crear una historia racional de los

orígenes del cristianismo. Sus ideas cayeron en un terreno bien dispuesto. Permitámonos ahora una cita tomada de *Felix Holt*: "No existe vida privada que no se encuentre determinada por una vida pública de mayor amplitud." Esta opinión es uno de los soportes fundamentales de la novelística de George Eliot y debemos conservarla en la memoria, para mejor comprender a nuestra escritora. Sin embargo, queremos aplicar aquí dicha idea a la vida de la joven:

Isaac Evans, hermano de Mary Ann, contrae matrimonio en 1841. Cristina, la otra hermana, se había casado en 1837. En la casa quedaban, pues, Mary Ann y su padre. Decide éste cambiar su domicilio y pasa a vivir a Foleshill Road, Coventry. Y allí vivían Bray y Hennell, con quienes la joven traba amistad. Mínima parece la importancia del suceso, e incluso podría argumentarse que en Arbury Farm misma habría encontrado Mary Ann espíritus afines. Quizás. Lo cierto es que el racionalismo de Hennell —él es la influencia mayor— provoca en la joven una crisis religiosa que la hace comenzar a perder su fe en el cristianismo. La primera consecuencia es una interminable serie de discusiones con el padre, pues Mary Ann se niega a ir a la iglesia, caso más bien inaudito en aquella clase media provinciana a la cual pertenecían los Evans.

Dimos una cita tomada de *Felix Holt*. El ejemplo elegido para ilustrarla pertenece a un tipo de influencia que pudiéramos llamar de círculo familiar. Conviene ahora ampliar la perspectiva y ver cuán representativos de su época son Bray y Hennell; para ello, tracemos brevemente las principales líneas rectoras de la Inglaterra previctoriana y de inicios del victorianismo, pues si aquellos hombres influyeron en George Eliot, sobre ellos influyeron sus tiempos, quedando así plenamente confirmada la verdad de lo dicho en *Felix Holt*; verdad tan obvia, dirán algunos, que es perder tiempo el explorarla. Sin embargo muy a menudo nos cegamos a lo obvio por obvio y cancelamos la oportunidad de aprovecharlo.

Pocas épocas tan decisivas para Inglaterra como la que va de 1780 a 1830. Por principio de cuentas, la Revolución Industrial transforma el modo de vida inglés como nada lo había cambiado anteriormente: de ser un país preindustrial, asentado en un sistema doméstico de producción, pasa a la etapa fabril. Culmina por entonces un tipo de agricultura de campo cerrado, cuya consecuencia es el crear pobreza entre los campesinos, haciéndolos emigrar hacia los grandes centros de población, donde la industria los absorbe y convierte en el primer proletariado, aún primitivo pero ya dueño de las características que habrán de identificarlo en lo sucesivo. Esto, a su vez, dispara el fenómeno de las ciudades y en éstas surgen las zonas de pobreza radical.

Por otro lado, el país crece y se fortalece económicamente. La clase media y el burgués dueño de sólidos capitales comienzan a imponer una presencia cada vez más segura de su papel, y la vieja dicotomía arrendatario-terrate-

niente queda substituida por la pareja obrero o empleado-capitalista. Tal es el panorama cuando la primera generación de novelistas victorianos llega a escena.

¿Qué los singulariza como grupo? Entre otras cosas —y tal vez sea ésta la más importante— el creer en su sistema social. Todos ellos —Dickens, Eliot, Trollope, Gaskell— observan injusticias, pero las atribuyen aquí a la conducta humana, allí a esta institución en lo particular, más allá a un golpe de mala suerte. Pero el marco que incluye esos ejemplos de injusticia es sano, es generoso, es idóneo. Corríjanse los defectillos que presentan y nadie volverá a sufrir. La imagen será muy otra cuando llegue el final del siglo. Pero en lo que a Eliot respecta, nace justo en el momento de mayor optimismo. Y justo ese optimismo económico sirve de trasfondo a su obra, que suele elegir como campo de acción la Inglaterra campirana anterior a 1832, fecha en la cual entra en funciones la primera Ley de Reforma, que concedía el voto a la pujante clase media. A título de ejemplo, recordemos que en *Middlemarch* (escrita en 1871) abundan las notas que permiten situar la acción de la novela: se habla de un gobierno tory, de Lord Grey como primer ministro (estuvo en el cargo de 1830 a 1834), de las luchas por imponer la reforma arriba mencionada, etc. Cuando, en *The Mill on the Floss* (1860), el hermano de Maggie se ve obligado a trabajar, entra en una compañía comercial y bancaria; completará sus ingresos participando en aventuras comerciales en ultramar y llegará así a liberarse de la deuda monetaria contraída por su familia. Clara comprobación es esto de lo antes afirmado: el sistema no tiene la culpa; la culpa radica en cada individuo en lo particular. Esta posición, de obvios antecedentes religiosos, completa su esencia con otra ya también expresada: lo general (la sociedad) conforma el ámbito donde lo particular (el individuo) actuará. Y esta combinación explica a Eliot como novelista, si bien será necesario, en páginas subsecuentes, detallar el modo en el cual se da tal combinación, pues ese modo es la verdadera esencia del escritor.

George Elit "es tan consciente [como Thackeray] del poder del dinero, así como de los matices que constituyen las diferencias de clase".[2] Es fácil comprobar esta idea de Walter Allen. Recordemos simplemente el desastre económico ocurrido a la familia de Gwendolen (*Daniel Deronda*) y el ocurrido al padre de Maggie (*The Mill on the Floss*), con las consecuencias que en el aspecto del trato social tales sucedidos conllevan. Traigamos a mente el papel de Bulstrode en *Middlemarch*. Ahora bien, Eliot no es una escritora cuyo interés primordial radique en estudiar los avatares monetarios de sus personajes. Los accidentes de corte económico son parte de un transfondo, quedando en primer plano el examen certero y acucioso de la conducta ética y moral de las personas. Otra faceta de George Eliot como escritora

[2] Walter Allen, *The English Novel*, p. 179.

entra aquí: los adelantos científicos de su tiempo la hicieron creer en la fuerza conformadora de la herencia y del medio, de modo que, sin ser una determinista, sí adelanta rasgos de tal escuela. Era inevitable. Lyell y Darwin gravitaban plenamente sobre la conciencia victoriana, haciéndola reaccionar con violencia, fuera para rechazar ideas tan "abominables" como las de aquellos investigadores, fuera para caer en la duda.

George Eliot es, sin duda, producto de su tiempo. Y cúmplese en ella misma lo que de otros dijo: formada por su medio, reaccionó a él de un modo individual y luego tuvo el valor de aceptar las consecuencias. La hemos dejado, párrafos ariba, sujeta a la influencia de Bray y de Hennell. Mas estas amistades fueron una simple continuación de lo sucedido cuando la joven Mary Ann cayó en manos de la señorita Lewis, cuando dedicó sus afanes a lecturas iluminadoras, cuando tropezó con el terco y tradicional espíritu de su padre. Y después vinieron otras experiencias. Como el haber terminado la traducción de la *Vida de Jesús* iniciada por la señora Hennell. La había escrito el teólogo alemán David Strauss (1808-1874), quien manejaba las fuentes evangélicas como mitos. Quizás no sobre decir que se trata del mismo Strauss mencionado por Renán en la "Introducción" a su propia *Vida de Jesús,* y con quien el francés confiesa coincidir en varios puntos. Renán leyó la traducción al francés y, para precisar, la segunda edición, sacada al mercado en 1856. Quiere decir esto que la traducción al inglés terminada por Mary Ann en 1846 se adelantó en algunos años a la arriba mencionada. El lector al tanto de la posición mantenida por los autores en sendos libros sabe que no existe en ellos afán de demeritar el cristianismo. Buscan —y ello bastó para provocar revuelo— enfocar la vida de Jesús como una serie de sucesos explicables a partir de la razón. Respondió esto a las tendencias filosóficas del XIX, respondía a los intereses de Bray y Hennell y terminó por responder a las inquietudes de la joven Evans.

En 1849 muere Robert Evans, padre de Mary Ann. Sale ésta en su primer viaje al extranjero: acompañada por los Bray visita Ginebra. Este viaje parece simbolizar la frontera entre dos etapas, pues cuando la futura escritora regresa a Inglaterra en 1850, John Chapman la nombra ayudante de director del *Westminster Review.* Se trata del John Chapman que editara la *Vida de Jesús.* El nombramiento es de suyo significativo, pues en la época victoriana no solía distinguirse a las mujeres con puestos de esta categoría. Debemos comprender la estima que por Eliot se tenía; estima por su inteligencia y por su preparación. Y de ninguna manera olvidemos cuánto se le facilitó a nuestro personaje el relacionarse con algunas de las mentes más destacadas de esa época: Herbert Spencer, John Stuart Mill, Thomas Carlyle y hasta George Henry Lewes.

Lo que de común tienen esas personas tan diferentes es una inteligencia que las alertó a los sucesos de su época, las hizo analizarla y proponer explicaciones o soluciones cuyo origen era, precisamente, el espíritu de los tiem-

pos. Mill fue propulsor —con Bentham, James Mill y Javons— del utilitarismo, corriente económica de profundo significado en el siglo XIX inglés. Russell la resume del siguiente modo: "De todas las situaciones posibles, la mejor es aquella que permite el equilibrio de mantener el placer por encima del dolor", agregando líneas después: "Por tanto, es tarea del legislador crear armonía entre el interés público y el privado."[3] Esta idea central se desarrollará y cambiará en manos de economistas posteriores. Sin embargo, pongamos la segunda parte de nuestra cita al lado de la tomada de *Felix Holt,* y veremos que en ambas existe una misma idea central. Ocurre tan sólo que George Eliot la expresa en términos narrativos y dramáticos, prefiriendo el pesimismo que su sentido moral le dicta, al optimismo abstracto del enunciado filosófico. Mas queda claro cuan de su tiempo es la esencia espiritual de George Eliot. No olvidemos tampoco que primero conoce a todos estos personajes y luego se inicia como novelista. Lógico es suponer una influencia.

Creía Spencer que las sociedades son organismos sujetos a evolución, existiendo en tal posición profundos ecos biológicos de origen darwiniano. De Spencer parte la idea de que las sociedades van de lo simple a lo compuesto, de lo militar a lo industrial. Para nosotros, el interés radica en la esencia determinista de tal teoría, determinismo latente en las soluciones propuestas por Bentham, y no menos claro en el transfondo de las obras escritas por Eliot. Nadie niega que para esta escritora "en el individuo y en la elección moral por él hecha se encuentra la responsabilidad por el tipo de vida y por el destino que le toquen",[4] pero cierto es, a la vez, que ese individuo elige guiado por su experiencia y por su crianza, y éstas surgen del medio.

A Carlyle podemos marginarlo: poco influye sobre el tema que venimos explorando. Pero Lewes resulta de importancia capital por razones de orden biográfico y artístico. Pasemos a explicar el caso. Nacido en Londres en 1817, tuvo una vida bastante agitada, cuya culminación fue el periodismo, el ensayo y la biografía. Destacó en esta última, pues su libro *Vida y obra de Goethe* (1855) sigue siendo el texto inglés clásico sobre el tema. Incluso "para fines del siglo había llegado a dieciséis ediciones en su traducción al alemán".[5] Un simple examen de los títulos de su producción restante indica que estamos ante un hombre muy enterado del desarrollo intelectual de su sociedad. Dedicó sus intereses a la historia de la filosofía, a la fisiología, a la vida animal, a Comte.

Eliot y Lewes se conocen. Una corriente de simpatía se establece entre ellos y luego viene el amor. Existía el obstáculo de que él estaba infelizmente casado, y las costumbres de la época no contemplaban el divorcio

[3] Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, p. 741.
[4] Walter Allen, *op. cit.*, p. 220.
[5] D. C. Browning, *Dictionary of Literary Biography*, p. 408.

como solución. Muestra aquí Mary Ann su fuerza de espíritu, pues acepta viajar con Lewes a Alemania (1854) y, al regreso de su aventura, vive con él en Richmond, cerca de Londres. Esta unión, inaceptablemente irregular para la mentalidad de aquellos tiempos, trae el ostracismo social a la pareja, cuya primera existencia será de soledad, excepto por el apoyo fiel de un puñado de amigos. Si nos atenemos a la filosofía del vivir que George Eliot plantea en su novelística, tenemos que un acto surgido de la voluntad provoca ciertas consecuencias ineludibles. Mas si en algunas novelas el personaje no comprende que él mismo fue causa de la desgracia que termina por sufrir, Eliot se sabe origen de aquel ostracismo y lo acepta con gallardía. No nos extrañaría descubrir como base de tal aceptación el calvinismo que la acompaña por un trecho de su vida.

Lewes trae amor, compañerismo, comprensión. Lewes posee una mente crítica notable. Lewes capta en Mary Ann algo que a todos los demás parecía haber escapado: el poder creador de esta mujer. Fue él quien la impulsó a escribir literatura. Y así, Mary Ann Evans descubre que dentro de sí lleva una gran novelista, cuyo nombre es George Eliot. "Amos Barton", la primera narración, aparece en 1856; en 1857, el primer libro: *Escenas de la vida clerical.*

*Adam Bede,* quizás la novela más popular de Eliot entre el público lector medio, trae a la autora fama inmediata. Se sabe entonces, nos encontramos ya en 1859, a quien oculta el seudónimo, y el incipiente renombre alivia un tanto las presiones del aislamiento. Las obras se suceden unas a otras, y Eliot gana una elevada posición como novelista.

En 1863, siempre en compañía del fiel Lewes, muda su residencia a Londres; eligen una casa cerca de Regent's Park. Las salidas al extranjero no cesan; si Suiza y Alemania habían sido motivo de curiosidad, posteriormente la pareja visitará Italia (y con las notas acumuladas durante el viaje Eliot creará la atmósfera de su fallida *Romola*) y España (experiencia de la que surge el poema dramático *La gitana española*). Sin darnos cuenta, George Eliot se ha convertido en una figura nacional, y cuando Virgina Woolf la describe, un apagado tono de ironía y rechazo parece haberse infiltrado en aquellas páginas de *El lector común* dedicadas a la novelista del XIX: "...una sibila grande y robusta, soñadora e inmóvil, cuyos rasgos masivos, un tanto ceñudos cuando se los ve de perfil, están incongruentemente bordeados por un sombrero que siempre sigue la última moda de París y que, en esos días, solía incluir una inmensa pluma de avestruz".[6] Cierto que aquí Virginia Woolf está citando el testimonio de la señora Gosse; pero es de preguntarse el porqué de la elección de esas líneas; por otra parte, la autora del ensayo misma habla de una "cara grande y dura"

[6] Virginia Woolf, *The Common Reader,* p. 230.

cuya expresión es de "seriedad y hosquedad". Captamos en Woolf una actitud doble, quizá no muy desusada en quienes hablan de Eliot: alabar a la escritora no sabiendo qué hacer con la mujer.

Como quiera que sea, George Eliot y Lewes forman una sólida pareja y consiguen finalmente imponerse al mundo. Viven juntos veinticuatro años y sólo la muerte del biógrafo, ocurrida el 28 de noviembre de 1878, consigue separarlos. En su diario Eliot escribirá, a raíz de esa desaparición: "Y aquí estamos sentadas la tristeza y yo." Basta como testimonio. El resto es simple espera de un final que llega el 22 de diciembre de 1880, cuando George Eliot muere.

Toda la información dada en las páginas anteriores —necesariamente breve y acaso insuficiente— quiso crear, en primera instancia, una imagen. La imagen de una mujer decidida y voluntariosa, capaz de tomar decisiones no siempre cómodas. *El molino en el Floss* permite adivinar que en el pasado de aquella mujer hubo una niña ansiosa de vida y hasta frágil, cuya educación no fue avara en dar sufrimientos. De aquí parecen provenir por igual la ternura que en su obra late y la ironía en ocasiones socarrona y dulce con que describe a ciertos personajes. Algunos críticos han comentado la fealdad física de George Eliot (hay algo de esto en la cita de Virginia Woolf) y han dicho que la reacción contra la belleza detectable en las novelas de esta escritora tiene como base aquella fealdad. Otros hablan de un calvinismo provocador de tal reacción. George Eliot es demasiado novelista para quedar explicada por unos cuantos detalles, quizás ciertos pero nunca suficientes. Y conviene ya pasar de Mary Ann a George Eliot; de la vida a la obra.

Walter Allen divide a los escritores victorianos en dos grupos: aquellos que "eran uno con su público", "estaban condicionados por él" y "eran portavoces de su época". A ellos pertenece Eliot. Los ha conformado la Revolución Industrial y piensan con optimismo en el futuro. Pero esto lo hemos comentado ya. El segundo grupo es aquel que pierde su optimismo, critica con dureza el sistema victoriano y abre el camino a los escritores de comienzos del siglo xx. Samuel Butler destaca en el segundo grupo, junto con Thomas Hardy y H. G. Wells, aunque éste sólo en algunos de sus aspectos. Comparados con los novelistas europeos del xix —Balzac sería muy representativo—, los victorianos que escribieron entre 1820 y 1880, por dar dos fechas un tanto arbitrarias, resultan poco críticos. Enraizados en una clase media cada vez más pujante, escribían desde ella y para ella. George Eliot sigue fielmente, en el aspecto de la forma y de las tramas, el dictado de su época, y a título de ejemplo citamos el deprimente final de *El molino en el Floss*. Deprimente en el sentido de que viene a destruir la unidad estructural de la novela. Llegado el momento de las soluciones, Eliot retrocede ante una salida más congruente con el carácter de Maggie —pero muy opuesta a lo aceptable para el público victoriano—, y recurre al ex-

pediente del *deus ex machina,* aquí representado por una oportuna inundación que ahoga a los protagonistas, eliminando de cuajo —más artificialmente— la necesidad de una conclusión en verdad razonable.

Ejemplo es lo anterior del victorianismo novelístico presente en Eliot. Es en momentos así que nuestra escritora emparenta con Dickens, como con él emparenta en otro sentido: la facilidad para crear con humor donoso personajes secundarios, cuyo modo de hablar reproduce atinadamente, si bien ocurre que en Dickens ciertos personajes —de traza estupenda— sobran en la novela, no sucediendo esto en las de Eliot, quien mucho cuida la congruencia de cada obra como un todo (el ejemplo de falla etructural que dimos es consciente y de origen ético). Mas nuestro empeño de hacer ver al lector cuán de sus tiempos es George Eliot pudiera llevarnos a exagerar la nota, provocándose con ello una imagen deformada de dicha escritora. Si sólo la distinguieran los rasgos mencionados, cuestión sería de entregarnos al estudio de Dickens como suficiente y ejemplificador. Pero Eliot es Eliot. Es decir, por esencia a nadie se parece, y las características comunes a ella y otros escritores de aquellos tiempos corresponden a lo superficial. De otra manera, no podrían ser generales. Hemos dicho —y ahora insistimos en afirmarlo— que George Eliot es una gran novelista. Conviene examinar las razones de tal opinión.

Acudamos a Leavis. "Es necesario insitir —nos dice—... en que los grandes novelistas... equivalen a los grandes poetas, no sólo en el sentido de que cambian las posibilidades del arte para quienes lo practican y para quienes lo leen, sino que son importantes porque adelantan la percepción humana: la percepción de las posibilidades que la vida tiene."[7] Hemos pensado oportuno apoyarnos en Leavis porque su definición incluye todo aquello en lo cual cremos: un arista verdadero modifica la relación entre el hombre y el mundo, añadiendo riqueza a dicha relación en lo que toca a la forma y en lo que toca al contenido. Eliot pertenece a los artistas que tal han hecho.

En tanto que escritora, Eliot nace de la novela victoriana. Arriba vimos algunos de los rasgos externos de tal herencia. Otro de ellos es el papel del narrador. En un principio tenemos a la autora como voluntad divina: surge en todo momento y todo lo explica, afanándose en dar a los lectores mundo ordenado y perfecto, en el cual hasta las coincidencias y los azares revelan una mano vigorosamente rectora. El narrador penetra en los personajes, los explora, los observa, los comenta y hasta lanza juicios éticos. Van Ghent opina que *Adam Bede* presenta "un mundo conformado de una punta a la otra por juicios y evaluaciones morales".[8] Ocurre que Eliot está aprendiendo el oficio, y el miedo presente en todo autor novel lo hace apoyarse en demasía en lo ya existente. Recordemos, sin embargo, cuánto gozaba

[7] Leavis, *op. cit.*, p. 10.
[8] Dorothy van Ghent, *The English Novel*, p. 172.

Henry James con la inteligencia de George Eliot. Esa inteligencia —alerta, flexible, cada vez más enriquecida— fue su mejor maestra, y nuestra escritora deja pronto atrás la fácil narración de sus primeras obras, aquellas en las cuales el encanto priva. Lentamente conquista diferentes etapas y finalmente la tenemos dueña de su estilo maduro. Para llegar a él, pasa por la autobiografía disfrazada contenida en la primera parte de *El molino en el Floss;* en esos capítulos el narrador aprendió ya a dar libertad a los personajes, y si bien comenta mucho, hay una línea divisoria clara entre el comentario del narrador y los pensamientos de los diferentes protagonistas.

El desarrollo que hemos esbozado culmina en la segunda etapa de Eliot como novelista. Esa segunda etapa abarca de *Felix Holt* (1866) a la última obra, *Daniel Deronda,* y vemos en ella una escritora cuyo magnífico oficio le permite "confiar todo a los personajes", según apreciación de Pagnini.[9] Consiste tal confianza en hacer de cada personaje un punto de vista, de modo que a cada participante lo asista la razón desde su propia perspectiva. En opinión de Pagnini, el lector "ve, siente y piensa con la conciencia de uno u otro personaje",[10] creándose una especie de "objetividad absoluta" a partir de la suma de subjetividades. El siglo xx en términos generales y Flaubert y James en el xix, junto con Eliot, lo utilizan. Antes, Shakespeare lo había intuido y aprovechado, como bien lo entendió Bernard Shaw. Se trata, pues, de un recurso bastante convencional hoy día; mas no lo era hacia mediados del xix, cuando Eliot dio en emplearlo. Es con base en lo arriba expuesto que Allen habla de como en Eliot los personajes se vuelven trama.

Ahora bien, no bastaría ello como perspectiva de la narración. George Eliot sigue fielmente los dictados de su época, ocurriendo tan sólo que los purifica. De aquí que en su madurez como creadora "el habla, la acción y las observaciones del narrador"[11] constituyan la esencia novelística. Ha encontrado Eliot el equilibrio perfecto entre los elementos centrales de toda novela del xix. Y siendo plenamente victoriana en su concepción de la novela, con base en los convencionalismos del xix llega a la modernidad que hoy deseamos en cualquier narración.

Sírvanos lo anteriormente dicho para pasar a otro aspecto, relacionado con la estructura de la novela. Los personajes son la trama, afirma Allen; y ello es, ya, parte de la estructura. Mas en Eliot podemos acercarnos a esta última a partir de la hipótesis de los "dos círculos" propuesta por Joan Bennett.[12] ¿Qué nos dice esa hipótesis? Que en las novelas de Eliot existe un círculo interno, compuesto por los personajes, y otro externo, for-

9 Se trata de un breve comentario en Marcello Pagnini, *Estructura literaria y método crítico,* p. 104.

10 *Ibid.*

11 Leavis, *op. cit.,* p. 122.

12 *Cf.* Allen, *op. cit.,* p. 221. También *From Dickens to Hardy,* p. 286.

mado por el mundo social. Queda el primero inscrito en el segundo, siendo éste el que da los parámetros generales de aquél. Si volvemos a la cita tomada de *Felix Holt*, veremos cuán lógica resulta la estructura elegida, y cuán inseparables son estructura literaria y visión social. En apoyo de esto, volvamos a la idea de los dos círculos. En el menor, el de los personajes, se dan los conflictos, sean del orden que fueren. En él tendremos siempre las tensiones dramáticas, surgidas del tejido de relaciones existente entre los habitantes de la novela en turno. Ahora bien, las consecuencias de esas tensiones dramáticas se vuelcan hacia el círculo exterior y quedan conformadas y calificadas por él. De esta manera, lo individual se encuentra sujeto a lo general. No obstante, serán los protagonistas quienes deciden si la conducta propia será de acatamiento o de rebeldía; lo general —el mundo social— reaccionará de acuerdo con su inamovible sentido ético.

Los resultados obtenidos con la técnica arriba expuesta varían. *Adam Bede* funciona de maravillas en lo concerniente al círculo externo, pues se ha descrito de modo insuperable cómo era la vida en un pueblo provinciano inglés hacia 1800. El círculo interno tiene fallas, dado que el narrador explica en exceso todo lo relacionado con los personajes y les escamotea la posibilidad de actuar por sí mismos. Ocurre, a la vez, que la autora impone muy decididamente sus opiniones morales y, en consecuencia, Hetty Sorrell paga por su conducta con la muerte y Dinah Morris recibe su recompensa. Que la primera heroína sea bella y la segunda tenga la belleza de su "severa integridad moral" viene mucho al caso, dado que esto refleja la posición calvinista desde la cual George Eliot juzga. No impide todo lo anterior que *Adam Bede* sea una excelente novela pastoril; para Allen, la mejor de la literatura inglesa, excepto por *Lejos de la oprimente muchedumbre*, de Hardy.

Vayamos ahora a *Middlemarch*, considerada la mejor novela de George Eliot, porque es ejemplo opuesto al anterior: aquí los dos círculos se integran de un modo bellísimo. Decía nuestra novelista: "Es un hábito de mi imaginación esforzarme por conseguir una visión lo más completa posible del medio en el cual se mueven mis personajes, así como una visión completa de éstos en sí." Justo lo que en *Middlemarch* logra. Cuatro tramas apretadamente unidas constituyen el círculo iterno: la de Dorothea Brooke, la del matrimonio Lydgate, la de Mary Garth y la del banquero Bulstrode. Personajes de características muy distintas, sus encuentros y desencuentros emocionales, morales, sociales y prácticamente de todo tipo van componiendo poco a poco, gracias al apoyo de un diálogo inigualable, un mundo de engaños, decepciones y frustraciones bastante pesimista. Toda esta riqueza humana se vuelca hacia el círculo externo y crea lo que Quentin Anderson ha llamado "el tejido primitivo de una comunidad", agregando líneas adelante que "los personajes se mueven en un paisaje de opiniones".[13]

[13] Quentin Anderson, "George Eliot in *Middlemarch*", *From Dickens to Hardy*, p. 281.

Este paisaje es el círculo externo, cuyas proyecciones, a su vez, penetran en el interno.

Dicho queda en todo lo anterior que George Eliot es el novelista como moralista. A su mundo no le son ajenos —y expresado fue atrás esto— los problemas sentimentales, económicos o políticos; pero su interés primero es la exploración del ser humano a partir de sus actos, pues de éstos se desprenderá el futuro de los personajes. En otras palabras, el hombre nace conformado por un medio específico, mas tiene la libertad de elegir cómo se comportará en ese medio. Eliot parece adelantar en su obra ciertos aspectos de Sartre. No tomemos esta afirmación demasiado al pie de la letra, pero sí cabe trazar aproximaciones entre ambos escritores. El francés creía en la fuerza de la herencia y en la libertad de elección, trazando su filosofía a partir de un mundo sin dios. Eliot cree en lo mismo, mas dios aparece en el centro de su concepción. Sé que Eliot tuvo el problema de haber perdido su fe, pero su fe en el cristianismo. Existe un innegable trasfondo religioso en toda su obra, cuya presencia más clara tenemos en ese deleite que la escritora siente en todo lo que se atiene a una jerarquía y a un orden. Cierta voluntad divina, invisible pero cierta, rige desde lo oscuro. La libertad de opción que al hombre se le concede proviene del libre albedrío entendido en su sentido cristiano. Por tanto, aquella pérdida de la fe no encuentra su reflejo en la obra escrita, ya que ésta parece conservar posiciones enraizadas en la etapa formativa de George Eliot. Pensemos que en el mundo de esta escritora la virtud es en sí la recompensa, y los personajes a la virtud deben aspirar. Su incapacidad de lograrlo forma parte del tono pesimista, sordo pero constante, de la obra de Eliot. Recordemos lo que la propia novelista nos ha dicho: "Si la ética del arte no admite la presentación real de un personaje esencialmente noble, pero propenso a los grandes errores, errores que constituyen la angustia de esa nobleza, entonces, me parece a mí, la ética del arte resulta demasiado estrecha." Una visión clásica pervive en esas afirmaciones. Y una lucha contra la tozudez de ciertas mentes católicas. Pero lo importante es que Eliot pone como centro del arte un problema moral: el de la libertad de elección; y, como derivación de él, la necesidad de enfrentarse a las consecuencias de lo que hemos provocado con nuestra elección.

Henos aquí enclavados en la esencia misma de la novelística de Eliot: elegir, acaso equivocarse al hacerlo, y pagar por ello. En *Silas Marner* (1861) un personaje afirma: "Las consecuencias no tienen piedad. Nuestros hechos traen consigo consecuencias terribles..." O piénsese en la señora Transome (de *Felix Holt*), cuya vida ha quedado señalada por un "pecado" ocurrido antes de iniciarse la novela, acto que a lo largo de la narración la está acosando. O bien, en esa misma *Felix Holt,* penetramos en la mente de Esther y la sorprendemos pensando: "Si hubiera podido casarme con Felix Holt, habría podido ser una buena mujer." Ya nos dijo Shakespeare

que "si" es la palabra más triste del idioma. En *El molino en el Floss* el padre de Maggie equivoca su conducta y trae a su familia años de pagar por el error. Vemos, pues, cuán recurrente es esta idea en Eliot. Pero no olvidemos que los personajes están conformados siempre por el medio y reaccionan con base en tal formación.

Hablábamos arriba de rasgos clásicos. Siente Eliot especial predilección por los seres en algún sentido excepcionales. A partir de Adam Bede mismo, la escritora traza una serie de retratos de personas sobresalientes. Cuando estos seres caen en el error, las consecuencias son incluso más crueles, dada la estatura del personaje. Y ¿no es esto un rasgo clásico? Deronda aspira a ser el nuevo Moisés (según comentario de Henry James), Felix Holt el obrero ideal, Lydgate el ideal de intelectual; en Maggie Tulliver y en Romola tenemos dos seres de excepción, más la segunda que la primera, veladamente autobiográficos. Nada raro sería que la personalidad misma de Eliot, ser excepcional, estuviera como razón primera y primaria de esa inclinación por lo sobresaliente. Las necesidades dramáticas de las distintas narraciones serían otra razón más y la última que sólo en seres tan dotados puede darse una conciencia de los hechos capaz de llegar a lo trágico. El tema de Eliot, nos dice Barbara Hardy, "es el drama del intelecto y de la sensibilidad en seres excepcionales y fuertes".[14]

Sin embargo, Eliot es una maestra en describir lo mediocre. No otra cosa quiere decirnos el *Dictionary of Literary Biography*[15] cuando afirma que "su gran fuerza radica en la minuciosa descripción de personajes, sobre todo de aquellos pertenecientes a la clase media baja: tenderos, comerciantes y campesinos de los Midlands..." O recurramos a otro ángulo del mismo problema: a Eliot le interesan "las entretelas de esa estupidez que nos impide escuchar el corazón de la ardilla o el crecimiento de la hierba".[16] De aquí que su descripción de la clase media baja sea convincente desde cualquier punto. Pero debe importarnos otro aspecto de lo mismo: los seres excepcionales sobresalen únicamente en un medio inferior a ellos. En aislamiento, no hay modo de compararlos, al ser única medida de sí mismos. Volvemos con ello a los dos círculos: los protagonistas viven en el interno, rodeados por personajes secundarios hundidos en lo mediocre e incapaces de comprender a esos protagonistas; en el círculo externo tenemos como transfondo la gente descrita en la cita 14. Vemos así cuán preciso es el manejo de medios por parte de Eliot.

El ser excepcional exige de sí mismo actos excepcionales. Esto no alcanza a comprenderlo la gente cotidiana —llamémosla así—, quien rechaza ese tipo de comportamiento, pues le resulta molesto por desusado. Cuando uno de

14 Barbara Hardy, "Mrs. Gaskell and George Eliot", *The Victorians*, p. 182.
15 D. C. Browning, *op. cit.*, p. 221.
16 Elizabeth Dipple, *Plot*, p. 49.

aquellos protagonistas yerra y debe pagar las consecuencias, ¿nos extrañará la actitud de "te lo dije" adoptada por el consenso de las personas? No. Pero resulta que en la obra de Eliot no hay malicia ninguna en el retrato hecho de lo mediocre; antes bien, la autora comprende a su gente común y corriente, y la pinta con ironía, cierto, pero con ironía amorosa. Ocurre entonces que, de acuerdo con el punto de vista que se adopte, todos los personajes pueden tener razón. Y ello es índice de que estamos ante un escritor de gran altura, capaz de ver los motivos que asisten a cada una de sus creaciones. Por ello, Eliot "no tiene rival en la narrativa inglesa en la creación y desarrollo de las complicaciones y consecuencias inherentes a toda relación..."[17] De la suma de opiniones parciales surge el tejido total de la trama —recordemos los personajes son la trama en Eliot—; y de algún modo mágico, esa suma da una visión del mundo.

Hemos trazado así los rasgos sobresalientes de Eliot como novelista. Si los resumimos, parecen centrarse en el aspecto técnico de la narrativa. Engañosa sería tal conclusión, pues el oficio de escritora no hace en Eliot sino plegarse a las demandas de un comentario moral constante, aunque casi nunca obvio, casi nunca de primer plano. Y es hora de comentar otro aspecto. En Eliot —deliciosas virtudes del arte— se repiten los dos círculos a otro nivel: el de la propia escritora. Pensemos que todo autor nace cuando alguna corriente literaria está en su apogeo, en sus inicios o en una transición. Esa corriente (el círculo externo) conforma los rasgos generales del creador; si éste pertenece a la categoría de los grandes, entra en funciones el círculo interno: el autor terminará por modificar el externo. Victoriana, Eliot crece en medio de la corriente realista, a la cual modifica en varios sentidos. Fácil es aceptar que las novelas de Eliot siguen en lo superficial la tendencia de su época: obras de extensión generosa (llamadas en aquellos tiempos "three-decker") y abundantes en personajes, con una presencia constante del narrador como comentarista y un empleo en ocasiones molesto de la moralina. Pero la apariencia es superficial. Dijimos ya que Eliot sólo introduce personajes secundarios cuando su presencia ayuda a consolidar la trama. Vimos cómo Eliot matiza sus perspectivas narrativas y oculta la presencia del comentario moral, más presente en los sucedidos de la novela que en las palabras del narrador. Y en cuanto al estilo, escribe Eliot con la parsimonia clásica del siglo XIX; su ritmo es de "una lentitud masiva que, en su transcurso, reúne un denso cuerpo de detalles físicos y morales, sumando una partícula a otra y acumulando una capa sobre otra con paciencia abismal".[18] "Detalles... morales" son las palabras clave aquí, pues crean la diferencia entre Eliot y otros escritores victorianos. Eso y que si bien gusta "de la representación fiel de los objetos comunes y corrientes",

17 Raymond Williams, *The English Novel*, p. 118.
18 Van Ghent, *op. cit.*, p. 173.

según afirma en *Adam Bede*, esa representación no es, definitivamente, realista, pues el autor elige cuáles objetos representa y esa elección viene en apoyo siempre de la perspectiva moral. Eliot no es una cámara; es una voluntad de expresión que pondera con afán insólito su selección de materiales. Dickens, una vez más, constituye el ejemplo contrario, pues Dickens acumula descripciones llevado por la presión misma del objeto descrito, perdiéndose con ello, demasiado a menudo, la integridad del todo.

Así pues, Eliot toma la narrativa de su época y la afina en puntos de suma importancia. Mas también le agrega elementos y la hace avanzar. Trajo a la novela el análisis de los pensamientos secretos de los personajes[19] y una discusión intelectual de los problemas elegidos (en ocasiones provoca esto excesos, como es fácil ver en *Felix Holt* y en partes de *Daniel Daronda*). Significaba esto abordar el mundo con la inteligencia despierta, lista a captar una verdad importantísima: "los credos, las fórmulas, las prácticas y las instituciones en las cuales se protege la gente no son menos importantes porque llegue a comprenderse que no son absolutos".[20] Así, un conocimiento dolorosamente lúcido sirve de centro a la novelística de Eliot. En ocasiones —seres excepcionales que son— sus protagonistas actúan a partir de tal conciencia. Y siendo los sentimientos de importancia suma, de importancia aún mayor será el propósito de vida que guíe a los héroes y a las heroínas de Eliot. De aquí lo afirmado por Anderson de Eliot: "sabía y podía demostrar que tras cada idea hay una pasión, y que el pensamiento es un acto pasional".[21] Sus personajes se lanzan a la pasión de sus actos con generosidad plena; que en ocasiones la mediocridad del mundo los quiebre, que en ocasiones paguen sus actos con duras consecuencias no es sino parte de la visión del mundo entregada por Eliot a través de sus novelas. Acaso lo mismo quiere decir Williams cuando asegura que los personajes de nuestra escritora quieren dar "alguna explicación a esta vida dura y real", agregando con razonado argumento que para Eliot la historia es "un proceso social y moral".[22] Esta pasión de los personajes y esta pasión del narrador mismo hacen de Eliot una gran escritora: estudiaba al individuo sobresaliente sumido en el mediocre mundo de quienes lo rodeaban; exploraba las interrogantes que ese personaje se hacía y, a la vez, daba con suma simpatía aquel mundo cotidiano —mediocre— en el cual dicho personaje vivía. Y todo ello le permite alcanzar problemas esenciales del ser humano, que nos entrega sin olvido alguno de que los entrega a través de una novela. Digamos con Allen, pues, que Eliot trajo a "la novela inglesa una seriedad moral y estética... del tipo que existen en Flaubert".[23]

19 Diana Neill *A Short History of the English Novel*, p. 217.
20 Anderson, *op. cit.*, p. 288.
21 *Ibid.*, p. 234.
22 Raymond Williams, *op. cit.*, pp. 62 y 71 respectivamente.
23 W. Allen, *op. cit.*, p. 218.

O, si se prefiere a Fraser, escuchémoslo decir como "la novela, en tanto que forma artística, quizás llegó a su cumbre con George Eliot y los grandes rusos..."[24] Débese esto, en parte, a que "el sentido de creación colectiva tomó el lugar de la inmortalidad cristiana".[25]

Eliot explora con infinito amor el círculo interno a partir del externo, quedando éste iluminado gracias a los sucesos ocurridos en aquél, de modo que lo individual y lo general son, como en cada gran novelista, dos partes irremediablemente unidas en la constitución de un todo, todo visto —claro está— desde la visión necesariamente parcial y selecta del novelista, para que el juego entre lo particular y lo general vuelva a darse a otro nivel. Eliot es la novela hecha con la apasionada inteligencia de una moral intransigente y, por ello, paradójicamente rica en su parcialidad.

BIBLIOGRAFÍA

Allen, Walter, *The English Novel,* Inglaterra, Pelican, 1960.
Anderson, Quentin, "George Eliot in *Middlemarch*" en *From Dickens to Hardy*, volumen 6 de *The Pelican Guide to English Literature.* Inglaterra, Pelican, 1973.
Browning, D. C., *Dictionary of Literary Biography,* Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1969.
Dipple, Elizabeth, *Plot,* Londres, Methuen 1970.
Fraser, G. S., *The Modern Writer and His World,* Inglaterra, Pelican, 1964.
Hardy, Barbara, "Mrs. Gaskell and George Eliot" en *The Victorians,* ed. por Arthur Pollard, Londres, Sphere Books Ltd., 1970.
Leavis, F. R., *The Great Tradition,* Inglaterra, Pelican Books, 1972.
Neill, Diana, *A Short History of the English Novel,* Nueva York, Collier Books, 1967.
Pagnini, Marcelo, *Estructura literaria y método crítico,* Madrid, Cátedra, 1975.
Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy,* Londres, Unwin Paperbacks, 1979.
Van Ghent, Dorothy, *The English Novel,* Nueva York, Harper 1961.
Williams, Raymond, *The English Novel,* Frogmore, Ing. Paladin, 1974.
Woolf, Virginia, "George Eliot", en *The Common Reader,* Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1948.

[24] G. S. Fraser, *The Modern Writer and His World,* p. 27.
[25] Hardy, *op. cit.*, p. 185.

# *SILAS MARNER:* REALISMO, FÁBULA Y MORALEJA

por *Ma. Enriqueta González Padilla*

Poco después de haber empezado en 1861 a escribir la novelita que ahora nos ocupa, George Eliot envió dos cartas a su editor, John Blackwood, con las siguientes observaciones: "Estoy escribiendo una historia que ha venido a interrumpir mis otros planes debido a una inspiración repentina [...] no se parece a las historias populares que corren por ahí [...] es una especie de cuento legendario, que se me ocurrió por haber visto una vez, en los primeros años de la infancia, un tejedor de lino con un saco a la espalda; pero cuando mi mente se detuvo en este asunto, me sentí inclinada a darle un tratamiento más realista".[1]

*Silas Marner, el tejedor de Raveloe* es la última de las novelas de la primera etapa de su autora, inmediatamente después de las *Escenas de la vida clerical, Adam Bede* y *El molino junto al Floss*. La maestría técnica y la delicadeza artística con que está realizada la obra demuestran que George Eliot había llegado al apogeo de su capacidad creadora, y pone de manifiesto esa mezcla de realismo, reflexión intelectual, imaginación y moraleja que constituyen su aportación particular a la novela victoriana. En este ensayo trataré de demostrar cómo todas estas cualidades se funden en *Silas Marner* de modo tan afortunado, que le proporciona al lector el raro goce de las mejores obras de ficción.

Nacida en un ambiente provinciano, y educada en las más firmes convicciones evangélicas, George Eliot llega a la novela tras de explorar el campo de la psicología, la filosofía y las ciencias sociales. Es ya una mujer madura que volverá una y otra vez a las experiencias de sus primeros años para sacar de ellas los incidentes, el ambiente y los personajes de sus mejores relatos. Éstos tendrán por tanto la viveza de los recuerdos infantiles que se graban indeleblemente en nuestra imaginación y llegan a constituir, por debajo de la marea de impresiones posteriores, una realidad indestructible. En esa luz reminiscente y casi legendaria está bañada toda la trama de *Silas Marner*, con sus dos historias entrelazadas y totalmente dependientes la una de la otra: la de Silas el pobre tejedor, y la de Godfrey Cass, el joven acomodado y vacilante que viene pagar un precio demasiado alto por su cobardía moral.

1 George Eliot, *Cartas*, vol. III, *apud. The Mill on the Floss and Silas Marner* (a Casebook, R. P. Draper, ed.), pp. 37-38. La traducción es mía.

El ambiente de *Silas Marner* nos ofrece un estupendo estudio de la vida provinciana en las fértiles llanuras del centro de Inglaterra, cuyos poblados, ajenos a los vaivenes de las guerras napoleónicas, son refugio de creencias, supersticiones y consejas, propaladas por gentes sencillas que viven sin demasiado afán de los frutos de una tierra pródiga aún no sacudida por la revolución industrial. Tal es Raveloe, la comunidad adonde viene a establecerse Silas Marner tras de cortar amarras con su vida precedente. Su condición de fuereño y su mutismo lo vuelven sospechoso, en tanto que sus habilidades son objeto de miradas curiosas y de comentarios poco benévolos. Sin embargo, su oficio es útil a una comunidad donde cada individuo ocupa su puesto y donde las gentes logran entenderse pese a las divergencias de criterio o de posición social. Hay dos pasajes de la novela que nos revelan este pequeño mundo de Raveloe, que aunque limitado y estrecho, posee integración y auto-suficiencia: la velada en "The Rainbow", la hostería que sirve de punto de reunión a los hombres más conspicuos del poblado, y la fiesta del Año Nuevo en casa de los Cass.

El primer pasaje, justamente famoso, es una de las mejores muestras del estupendo oído que tenía la autora para recoger las inflexiones dialectales de la región y las imágenes ingenuas, pero elocuentes y pintorescas, llenas de naturalidad y franqueza, con que la gente provinciana, sorprendida en un rato de relajamiento, salpica su charla. Es aquí donde George Eliot ha sido considerada como digna émula de los pintores flamencos en esos famosos lienzos de comedores y tabernas que reproducen con tanta perfección la atmósfera de un aposento y los gestos y la fisonomía de los comensales.

Por lo que hace al segundo pasaje, esta vez entre la gente acomodada del pueblo, la autora nos describe tan fielmente la prodigalidad de la fiesta de de los Cass y la forma como los más humildes participan de ella contentándose con mirar desde la puerta el baile de los convidados, que comprobamos ser verdad lo que habíamos leído al principio de la novela:

> Raveloe lay low among the bushy trees and the rutted lanes, aloof from the currentes of industrial energy and Puritan earnestness: the rich ate and drank freely, and accepted gout and apoplexy as things that ran mysteriously in respectable families, and the poor thought that the rich were entirely in the right of it to lead a jolly life; besides, their feasting caused a multiplication of orts, which were the heirlooms of the poor. Betty Jay scented the boiling of Squire Cass's hams, but her longing was arrested by the unctuous liquor in which they were boiled; and when the seasons brought round the great merrymakings, they were regarded on all hands as a fine thing for the poor.[2]

Una de las grandes ironías de la novela es justamente que en ese mundo, ajeno a la lucha de clases, el desarrollo dramático del conflicto enfrente al

[2] George Eliot, *Silas Marner*, pp. 27-28.

pobre con el rico, y que una ley moral inflexible sancione el derecho de aquél.

A decir verdad, todo el relato se desarrolla entre los pobres y los ricos, y unos y otros son objeto de la observación minuciosa y del humor, satírico pero condescendiente, de la autora. Decíamos que el mundo de Raveloe es muy estrecho, pero todos sus detalles pasan por el tamiz del juicio intelectual y de la amplia cultura de George Eliot. Conocía ella demasiado bien la vida provinciana para hacerse ilusiones. A pesar de su ambiente bucólico y de esa especie de atmósfera crepuscular que irradia la descripción de la vida de Raveloe, no hay en la novela —excepción hecha de la relación Silas-Eppie— retratos idílicos de los campesinos y de los artesanos. Pero tampoco están éstos denigrados ni caricaturizados. George Eliot los presenta individualmente y de modo realista, a cada uno con sus vicios y virtudes, su ignorancia y su sentido común, sin exageraciones ni crudezas, pero no puede evitar el colocar continuamente la particularidad de sus idiosincracias en el panorama inmenso del horizonte humano, que ella no puede perder de vista debido a su formación intelectual. De ahí que los comentarios de la autora pasen continuamente de lo particular a lo general, de lo vulgar a lo filosófico, como cuando para explicar la falsa confianza de Silas al pensar que no es posible que nadie se atreva a robarlo, simplemente porque esto no ha sucedido nunca, escribe:

> The lapse of time during which a given event has not happened, is, in this logic of habit, constantly alleged as a reson why the event should never happen, even when the lapse of time is precisely the added condition which makes the event imminent.[3]

El relato está escrito, pues, a partir de un doble punto de vista: el modo como las gentes ignorantes miran las cosas y el juicio con que éstas cosas se valoran entre las gentes cultas. Es inevitable entonces que salte a la vista la pequeñez de la vida provinciana, pero ello no es obstáculo para la compasión, para la tolerancia, para la piedad, como cuando un médico cae mejor en la cuenta de los padecimientos o de los prejuicios de sus pacientes porque entiende científicamente los procesos que los desencadenan.

Por la justeza de sus apreciaciones, por ese diagnóstico infalible que hace George Eliot de sus personajes, se la ha comparado en su poder de introspección con una máquina de rayos X.[4] Esto es especialmente cierto del análisis que la autora hace en esta novela de Silas Marner, que es, sin lugar a dudas, el personaje más importante del relato. Se inclinan algunos, sin embargo, a otorgar el calificativo de protagonista a Godfrey Cass; pero yo no comparto esta opinión. Si bien el conflicto de Godfrey es muy inte-

[3] *Ibid.*, p. 52.

[4] La llama así David Cecil en *Early Victorian Novelists*, p. 232.

resante, y su atolondramiento, sus titubeos y sobre todo su cobarde silencio respecto de su matrimonio con Molly y de la paternidad de Eppie indispensables para la peripecia, falta algo a su fisonomía espiritual, y ello es una descripción más detallada de la forma como se dejó atrapar en ese lamentable casamiento que será para él causa de tantos sinsabores. Sin duda, la autora no juzgó necesario insistir en esta etapa nebulosa de la vida de Godfrey porque no lo veía como el protagonista del relato, sino como un factor involuntario de la resurrección espiritual de Silas que es el verdadero protagonista, y por ello da nombre a la novela. Obsérvese en cambio, con cuánta amplitud y delicadeza está trazada la evolución psicológica y moral del obscuro y aparentemente prosaico tejedor. Tenemos primero el relato de su religiosidad juvenil en la congregación metodista de Lantern Yard: la sinceridad de su fe ingenua y fervorosa traicionada por sus correligionarios y el escándalo ante lo que él juzga ser un fallo del cielo en contra suya. Luego la confusión y el sentimiento de desamparo que de esta dolorosa experiencia se derivan. Después, el traslado a Raveloe: la incapacidad para establecer comunicación con nadie; el repliegue de toda su naturaleza perpleja y lastimada sobre sí misma con un único escape: la obsesión del trabajo, que se convierte, no por codicia, sino por eliminación de intereses, en obsesión de dinero. Es un proceso en que el hombre se asimila a las cosas, en que el mundo se empequeñece y la vida del alma, que antes alentaba la cálida simpatía hacia los demás y el ansia de las cosas infinitas, se ve ahora reducida al ámbito y a las preocupaciones de un insecto. Luego la sorpresa, la desolación al ver perdido su tesoro. Aquellas monedas, ganadas con tanto esfuerzo, ahorradas con tanto sacrificio, atesoradas con tanto afán... Silas no tiene más remedio que recurrir a sus vecinos, y éstos, que lo juzgaban poseedor de poderes extraños, quizá diabólicos, y por lo mismo a salvo de contingencias vulgares, se sorprenden al verlo sujeto a los mismos percances que cualquiera de ellos. De ahí nace una nueva actitud de la comunidad hacia Silas: una mezcla de curiosidad y de compasión a veces entrometida y descortés que es, sin embargo, ya una primera forma de comunicación.

Con todo, Silas no puede todavía sentirse parte de la comunidad por más que se esfuerce en mostrarse agradecido. Su aislamiento sigue siendo una barrera tenaz, y no hay argumento que pueda persuadirlo de incorporarse a las prácticas religiosas de la feligresía anglicana, tan distintas de lo que él había creído y practicado. En el fondo, Silas está solo porque ha perdido la fe en Dios a causa de los hombres. Será necesario que recupere la fe en los hombres para que pueda volver a sentir confianza en Dios. Y el hilo conductor de este reencuentro será el feliz hallazgo de Eppie.

En efecto, las circunstancias fortuitas que se combinan para que los tambaleantes pasos de la pequeña se dirijan a la cabaña de Silas, y para que éste, que la identifica al principio con su tesoro, venga a darse cuenta de

que es un ser humano, tienen mucho de fabuloso y de mágico, y es mejor que dejemos la palabra a George Eliot:

> Turning towards the hearth, where the two logs had fallen apart, and sent forth only a red uncertain glimmer, he seated himself on his fireside chair, and was stooping to push his logs together, when to his blurred vision it seemed as if there were gold on the floor in front of the hearth. Gold! —his own gold— brought back to him as mysteriously as it had been taken away! He felt his heart begin to beat violently, and for a few moments he was unable to stretch out his hand grasp the restored treasure. The heap of gold seemed to glow and get larger beneath his agitated gaze. He leaned forward at last, and stretched forth his hand; but instead of the hard coin with the familiar resisting outline, his finger encountered soft warm curls. In utter amazement, Silas felt on his knees and bent his head low to examine the marvel: it was a sleeping child —a round, fair thing, with soft yellow rings all over its head. Could this be his little sister whom he had carried about in his arms for a year before she died, when he was a small boy without shoes or stockings? That was the first thought that darted across Silas's blank wonderment. Was it a dream?[5]

Nótese cómo se conjugan e identifican en una especie de metáfora poética las palabras: *gold* (oro), *hearth* (hogar, calor), *glow* (brillo, brillar), *coin* (moneda), *soft yellow rings* (anillos suaves y rubios); las acciones instintivas del avaro: *stretch out* (exterior) y *grasp* (asir); las implicaciones de una compensación inesperada: *brought back to him as mysteriously as it had been taken away!*; la sugestión de algo maravilloso y que sobrepasa los límites de lo real: *marvel, dream;* y al final, el detalle significativo de que merced a este encuentro providencial, todo el pasado, la niñez misma de Silas vendrá a integrarse para él en una nueva vida. O como diría Proust: empezará él a recuperar el tiempo gracias al supremo poder evocador de la memoria intuitiva.

A partir de este instante que es como un bello cuento de Navidad, la dimensión poética de la novela se hace más palpable. Es algo que se deja sentir también en el modo como describe George Eliot la belleza de la criatura dormida en los brazos de Silas. No se puede menos de recordar entonces al Wordsworth de *Ode: Intimations of Immortality* y comprender hasta qué punto es la autora hija de su tiempo y discípula de los mejores románticos que contemplaban absortos el misterio de la infancia queriendo penetrar a través de él al Infinito Inefable.

Por su parte Silas, como si hubiera sido una mariposa aletargada en el hielo de una larga noche de invierno, se desentume y extiende las alas bajo el sol que irradia de su amor paternal. Nunca lo habían creído sus vecinos capaz de tanta delicadeza y ternura; y sin embargo, su evolución es perfectamente lógica. Así como el amor del oro lo había replegado en sí mismo,

[5] George Eliot, *Silas Marner*, p. 151.

el amor de la pequeña lo empuja continuamente hacia los demás. Paso a paso lo vemos condescender con todas las exigencias que la vida le impone a un padre en nombre del bienestar de su hija y descubrimos cómo se van creando lazos espontáneos y firmes de amistad entre él y los moradores del poblado. Mucho tiene que ver en esto la delicada influencia de Dolly Winthrop, sin duda una de las más bellas creaciones de George Eliot. Con tacto femenino, llena de diligencia y sencillez, le va ella señalando a Silas todo lo que debe de hacer por Eppie, y aquél se pliega dócilmente a sus requerimientos. Por más huraña que sea el alma, no puede menos que rendirse ante la verdadera caridad, hasta que Dolly llega a ser la confidente y la intérprete del tejedor, la persona más indicada para hacerle comprender que su rehabilitación es obra de un designio providencial que se sirve de nuestros errores y de nuestros infortunios para labrar nuestra felicidad.[6] Esta actitud implica que misteriosamente el sufrimiento obra para nuestro propio bien:

> Well then, Master Marner, —explica Dolly— it come to me summat like this: I can maye nothing o' the drawing o' lots and the answer coming wrong; [...] But what come to me as clear as daylight [...] and it allays comes into my head when I'm sorry for folks, and feel as I can't do a power to help'em not if I was to get up in the middle o'the night —it comes into my head as Them above has got a deal tenderer heart nor what I've got [...] And all we've got to do is to trusten, Master Marner— to do the right thing as fur as we know, and to trusten.[7]

Este reconocimiento de un orden superior, misericordioso y a la vez justiciero que rige nuestras vidas constituye uno de los temas de la obra y es también, aunque de modo muy distinto, la epifanía en que se resuelve la otra historia, la de Godfrey, ya que lo que él había considerado como un golpe fabuloso de la suerte, al morir su mujer y quedar él desembarazado de su hija para casarse con Nancy Lammeter, se convierte después, pese a todos sus esfuerzos, en amarga desventura. Al transcurrir dieciséis años, la estructura de la trama, en que no hay cabos sueltos, ni superfluidad, ni desperdicio, va a cerrarse como unas pinzas que inevitablemente harán saltar el cerrojo del gran secreto que Godfrey había venido guardando con tanto sigilo. Y no es que para acorralar a Godfrey la autora eche mano de los recursos que le ofrecería un esquema fácil de justicia poética. Es que el dejar a Godfrey sin hijos es la única manera de demostrar, dentro de la economía de la novela, que todas las claudicaciones de su fuerza de voluntad, a las que él dio tan poca importancia, lo han llevado a cometer un error

[6] He aquí algo de lo que le llamaba la atención a Proust respecto de George Eliot, tal como lo comentó en *Nouveaux mélanges y Contre Sainte-Beuve.* Notas traducidas por R. P. Draper para el Casebook antes citado, pp. 86-88.

[7] George Eliot, *Silas Marner,* pp. 194-195.

gravísimo, y que al no cumplir su deber de reconocer a Eppie, ha perdido algo fundamental e irremplazable. Y el resultado es tanto más irónico cuanto que es Nancy, su esposa, que lo quiere tanto y en aras de quien no fue cumplido ese deber, quien inconscientemente ha contribuido al castigo y la que ahora ha de sancionarlo, como queda de manifiesto en el tenso diálogo de los esposos ante la crisis:

> 'But you wouldn't have married me then, Nancy if I'd told you', said Godfrey, urged in the bitterness of his self-reproach to prove to himself that his conduct had not been utter folly [...]
> 'I can't say what I should have done about that Godfrey. I should never have married anybody else. But I wasn't worth doing wrong for —nothing is in this world. Nothing is so good as it seems before hand— not even our marrying wasn't, you see.'[8]

Cuando Nancy pronuncia estas palabras, George Eliot nos ha dejado ya convencidos de que el criterio moral de este personaje es intachable, y por lo tanto, de que en cierto modo su juicio refleja el juicio de Dios.

Sin embargo, Godfrey no cae fuera del designio misericordioso que mueve los destinos de los principales personajes de la novela. Su complacencia respecto de sí mismo y su carácter moroso necesitaba sin duda el recio correctivo de la amargura escena en que Silas le reprocha su cobardía y Eppie se niega a reconocerlo como padre. La última vez que lo oímos hablar es un hombre diferente: por fin ha llegado a aceptarse tal como ha sido y ya no aspira a poseer lo que no merece. Este rasgo basta para redimirlo.

En suma, *Silas Marner* es una deliciosa fábula engarzada en una urdimbre de detalles realistas y de reflexiones filosóficas. Su ambiente es netamente inglés, pero la pintura de la vida provinciana que nos ofrece alcanza universalidad por la verdad y la justeza que la configuran. La trama es compacta y evita el riesgo de lo sentimental y melodramático por lo seguro, convincente y revelador del trazo de los personajes, cuyas motivaciones y decisiones rigen el curso de los acontecimientos y su desenlace final. El código riguroso que George Eliot aplica a sus personajes y la referencia constante que éstos hacen a un orden trascendental de valores son reflejo de la profunda formación religiosa y moral que ella había recibido en su infancia, de modo que, a despecho de las ideas racionalistas que adoptó después, al componer sus novelas no pudo escapar al axioma que aplica a las criaturas de su imaginación: que "la semilla produce el fruto de su propia especie".[9]

BIBLIOGRAFÍA

Cecil, David, *Early Victorian Novelists*, Great Britain, Collins, 1966.
Draper, R. P. (ed.). *The Mill on the Floss and Silas Marner. A Casebook*, London, 1977.
Eliot, George, *Silas Marner*, J. M. Dent and Ltd.. (Everyman's Library), London, 1963.

8 *Ibid.*, pp. 22-221.
9 "The seed brings forth a crop after its kind". *Ibid.*, p. 99.

# AUSTEN, BRONTË, ELIOT (SOBRE ÉTICAS Y PERSONAJES)

por *Hernán Lara Zavala*

La crítica marxista ha señalado que toda obra de arte refleja inevitablemente la base ideológica sobre la que se apoya el artista; que toda idea deviene a la postre en ideología y que la técnica narrativa —para no mencionar la anécdota— conlleva inevitables implicaciones de orden moral y social. El corolario de esta suposición es que toda novela refleja, simultáneamente a la anécdota que relata, una posición ética por más que el novelista —consciente o inconscientemente— se haya propuesto la crítica o abolición de "otras normas morales".

Lukács comentaba pertinentemente que así como el carácter de los individuos se manifiesta en último análisis a través de sus acciones, así también el carácter ideológico o moral de una obra se revela a través de las alternativas formales y dramáticas que elige un autor en detrimento de otras.[1] Estas observaciones en torno a la perspectiva formal y temática desde la que un novelista se impone narrar una historia pueden resultar sumamente útiles y esclarecedoras si se evita subordinar todas las variantes ideológicas a una única, ejemplar e inamovible visión del mundo, cualquiera que ésta sea.

Con el planteamiento anterior en mente se ha intentado comparar a tres escritoras inglesas: Jane Austen, Emily Brontë y George Eliot, en relación a tres de sus obras que acusan una cierta similitud anecdótica y de intención: *Pride and Prejudice* (1813), *Wuthering Heights* (1847) y *Middlemarch* (1871), con objeto de iluminar la respectiva visión del mundo que subyace en cada una de las novelas. Se tratará, en la medida de lo posible, de señalar las diversas inclinaciones morales que refleja cada autora y que se manifiestan temática y formalmente en sus respectivas obras. Debe aclararse que no se pretende relacionar los aspectos exteriores de las escritoras —ni en sus biografías, psicologías o sociologías— con sus novelas, a pesar de los muchos puntos en común que comparten las tres (de lengua, de nacionalidad, de momento histórico, de interés en la novela, de vivir en provincia; dos de ellas ser hijas de ministros anglicanos y de haber muerto célibes y la tercera de haber preservado su soltería hasta una edad poco

1 Georg Lukács, *Marxism and Human Liberation*: "As individual character manifests itself in life's moments of decision, so too in literature", p. 285.

común para la época); se trata, en cambio, de comparar las diferentes actitudes que cada una de ellas adopta en torno a problemas específicos y comunes a las tres novelas elegidas.

En efecto, las tres obras tratan, en términos generales, una inquietud similar: el papel social y sentimental que el amor y el matrimonio jugaban en la provincia inglesa durante el siglo diecinueve. En las tres novelas existe una heroína que funciona a manera de *alter ego* de la autora a través de la cual refleja su visión del mundo; en el caso de las obras estudiadas estas heroínas son Elizabeth Bennet, Catherine Earnshaw y Dorothea Brooke, respectivamente. Por otra parte, en las tres obras hay un personaje —del que se enamorará finalmente la heroína— que se describe como el prototipo ideal de la masculinidad y quien ha de complementar la personalidad de la protagonista principal. Estas novelas comparten también el principio de que la riqueza, la propiedad y la posición social desempeñan un importante papel dentro de la estrategia adoptada para llegar al matrimonio. La famosa primera frase de *Pride and Prejudice* que reza: "Es una verdad universalmente aceptada que un soltero en posesión de una cuantiosa fortuna debe hallarse en busca de una esposa"[2] se convierte, al final del libro, en su inversa, como Dorothy Van Ghent[3] lo ha señalado con aguda suspicacia:

> una soltera debe hallarse en busca de un hombre de cuantiosa fortuna. En esta superposición del sentido inverso sobre el sentido literal de la frase, se resume el aparentemente modesto argumento que pone a accionar las principales fuerzas en conflicto del libro: una decorosa convención del amor (que sostiene que el hombre lleva la iniciativa) abraza a una exigencia económica (la compulsión de la mujer insolvente por buscar la "propiedad" masculina), y en el abrazo verbal aparecen como una unidad.

En esta novela Elizabeth Bennet —la protagonista— está caracterizada por Jane Austen como una mujer inteligente, graciosa y sobre todo sensata y con sentido común. No se trata de una mujer bella ya que Darcy —el protagonista— la califica de "tolerable" cuando la ve por primera vez; pero la autora maneja a su heroína de tal manera que, a medida que avanza la la novela, sus cualidades intelectuales y morales se elevan por encima de su carente belleza física. Elizabeth se transforma así poco a poco ante los azorados ojos de Darcy hasta que se enamora de ella. Jane Austen elige cuidadosamente los rasgos importantes para caracterizar a su heroína y con ello establece los juicios de valor sobre los que descansa su visión del mundo. Uno de los recursos interesantes de notar en las novelas de Austen es que cada uno de los caracteres femeninos busca como pareja a un hombre cuyo

[2] *Pride and Prejudice.* (La traducción es del autor del ensayo), p. 51.
[3] Van Ghent, D., *The English Novel.* (Traducción del autor), p. 105.

carácter moral resulte equivalente al suyo aun cuando difieran en nivel social. De ahí que la relación entre las hermanas sea de tanta importancia, ya que el cortejo y el matrimonio se contemplan como un serio e intrincado juego en el que cada participante debe correr sus riesgos para buscar y encontrar a su pareja que en última instancia será su equivalente moral. Jane, por ejemplo, la hermana apacible y simplona de la familia, se casa con Bingley, a quien Elizabeth considera como "un personaje bastante predecible". Bingley se caracteriza en la novela por ser un hombre de buenos sentimientos, aunque siempre dominado por la presencia de su amigo Darcy, de modo similar a como Jane y el resto de las hermanas son manipuladas por Elizabeth. Bingley y Jane representan el paradigma de la pareja sencilla y despreocupada que toma la vida como viene y a la que corresponde inevitablemente un final feliz. En contraste, tanto Collins como Wickham se sienten naturalmente inclinados a cortejar a Elizabeth. Ambos fracasan ya que la heroína se halla en un nivel moral superior al de ellos de acuerdo con el orden jerárquico impuesto por la propia novelista, lo que los lleva a buscar a su pareja entre las otras mujeres de menor rango. Charlotte Lucas, a la que Jane Austen caracteriza como la más deleznable entre las mujeres de la novela (no es ni inteligente ni bonita, polos extremos entre los que oscila el rango de valoración austeniana), es a la que finalmente le corresponde aceptar la propuesta de matrimonio proveniente del gárrulo, pretencioso y ridículo Collins, ya que ella también está consciente de sus propias limitaciones. Lydia, que aunque ostenta belleza física es la menos inteligente de entre las hermanas Bennet, se casa con Wickham, el soldado aventurero e inmaduro que, aunque bien parecido, está personificado como un ser bajo y deshonesto. Es significativo notar que, con la dosis de sarcasmo que caracteriza a la autora, Wickham es el yerno favorito de Mrs. Bennet, con lo cual Jane Austen recalca con humor el poco criterio de la madre de las Bennet, defecto que el lector percibe a través de toda la novela y que tiene ya antecedentes en el apoyo que la señora le brindara a Collins en su intento de casarse con Elizabeth. A través de Lydia, Austen presenta su opinión acerca de lo que es un matrimonio poco afortunado. A través de Charlotte critica el matrimonio conformista realizado con fines puramente bastardos.

Así que aun en el mundo de intereses materiales de Jane Austen, en donde el matrimonio se contempla como un juego de intercambios económicos y sociales, los impulsos de los personajes están subordinados en última instancia a ciertos escrúpulos de índole moral.

Elizabeth y Darcy son los que, sin lugar a dudas, constituyen los protagonistas más complejos de la novela. Es a través de ellos que la autora ilustra al lector sobre su noción de lo que es *"a good solid marriage"*. Ellos ocupan, en efecto, la cima de la pirámide erguida por Austen para valorar sus anhelos éticos y sociales. Como personajes son totalmente previsibles

en sus actos y de antemano el lector adivina que terminarán casándose. Pero en este tipo de novela el suspenso no depende tanto del desenlace como de los obstáculos que héroe y heroína deben librar para alcanzar su preciado fin: casarse. El principal defecto de Darcy es el de ser sumamente altivo y petulante; el defecto de Elizabeth es el de estar prejuiciada contra los terratenientes adinerados como el propio Darcy. De allí el título de la novela. Antes de que Elizabeth y Darcy logren entenderse, ambos deben superar sus defectos que, más que de orden moral, son de urbanidad. Austen nunca plantea la diferencia social entre los Darcy o los Bingley (terratenientes adinerados) y los Bennet (clase media de provincia) como un impedimento para su matrimonio. Son las diferencias de actitud lo que les impide entenderse de principio. Pero en el mundo de Jane Austen la urbanidad es parte de la moral y para la autora no existe moral sin urbanidad. No es sino hasta que Elizabeth logra que Darcy ceda en su orgullo y en su vanidad que ella decide vencer sus prejuicios en contra de él y los de su clase. Entonces pueden casarse y al hacerlo ser felices. Pero no debe sacarse a Jane Austen de su contexto histórico. Ella no hacía sino reflejar su momento histórico. Durante esta primera fase de la novela victoriana la mujer se consideraba —aunque en un sentido radicalmente distinto al del hombre— como parte de una propiedad. Pasaba de la propiedad paterna a la del marido. El matrimonio representaba para ella un evento final y definitivo. Una vez casada, una mujer no tenía posibilidad de ulteriores desarrollos y menos aún de nuevas relaciones emocionales salvo las que le proporcionaban sus propios hijos. Por lo mismo era común que los novelistas cerraran sus obras con un matrimonio. A medida que transcurre el tiempo, empero, los novelistas se percatan de que el matrimonio no es un fin sino más bien un principio. Es curioso notar que acaso la menos perspicaz, pero también la más franca, de entre los personajes de *Pride and Prejudice,* Mrs. Bennet, es la que nos ofrece, como lectores, una clara idea de la ganancia que significaba para la época que Elizabeth se casase finalmente con Darcy:

> ¡Dios mío! ¡Dios nos bendiga! ¡Sólo de pensar en Mr. Darcy! ¡Qué bien! ¡Quién lo hubiera creído! ¡Y es verdad! ¡Ah, querida Lizzy! ¡Qué rica y qué importante serás! ¡Qué de dinero, qué joyas, qué carruajes tendrás! Jane no es nada comparada contigo, nada. Estoy tan contenta, tan feliz. ¡Un hombre tan encantador! ¡Tan guapo! ¡Tan alto! ¡Ah querida Lizzy! Pídele que me disculpe porque no me caía bien. Espero que no le importará. ¡Querida, querida Lizzy! ¡Una casa en la ciudad! ¡Todo lo que te plazca! ¡Tres hijas casadas! ¡Diez mil libras al año! ¡Dios mío! ¡Qué será de mí! ¡Voy a volverme loca! (p. 386).

En la narrativa de Jane Austen el matrimonio se contempla como un problema de correspondencia y concordia entre urbanidad y costumbres por

un lado, e intereses económicos, por otro. En el lenguaje que ella usa, como Shorer y Van Ghent han señalado,[4] los intereses económicos están estrechamente relacionados con los sentimentales y por lo tanto abundan palabras como "fortuna", "propiedad", "posesión", *"establishment"*, etc. Pero la vena narrativa de Austen corresponde invariablemente a la de la comedia, aun cuando trate incidentalmente algunos temas con cierta seriedad y en un estilo irónico y refinado. Acaso por ello nunca tocó cierto tipo de conflictos más complejos o dolorosos como pueden ser los de la soltería, el adulterio, el divorcio o la insatisfacción conyugal. Hasta Charlotte Lucas y Lydia Bennet, a pesar de los errores en los que incurren y que Jane Austen señala con aguda ironía, logran casarse al final de la novela de una manera absolutamente convencional.

Publicada unas cuantas décadas después de *Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights* establece un marcado contraste ya que desafía de una manera radical las convenciones y la moral de su tiempo. El marco de la novela tiene mucho en común con la novela de Austen, pues en ella también se exploran la correspondencia entre riqueza y propiedad, por una parte, y las relaciones maritales, por la otra, así como la tensión entre atracción emocional entre los personajes y las conveniencias económicas. Catherine Earnshaw comete un error al elegir a su esposo. Como en el caso de Elizabeth Bennet, Catherine cree que prefiere a Edgar Linton a causa de su riqueza, de su apariencia física y de su posición social; así se lo confiesa abiertamente a Nelly Dean en un desplante de sinceridad, aunque no por ello deje de reconocer que su futuro esposo tiene poco o nada que ver con lo que ella juzga como su más auténtico ser. Con Heathcliff, en cambio, siente una total identificación y si lo rechaza es porque, según le comenta a Nelly, casarse con él la degradaría y los convertiría a ambos en limosneros:

> Ahora sería mengua para mí casarme con Heathcliff; nunca sabrá cómo le amo; y no porque sea guapo, Nelly, sino porque él es más yo que yo misma. Cualquiera que sea la sustancia de que estén hechas nuestras almas, la suya y la mía son iguales, y la Linton es tan diferente como el rayo de luna del relámpago, o como el hielo del fuego... ¿no se te ha ocurrido nunca pensar que si Heathcliff y yo nos casáramos, seríamos unos pordioseros? (pp. 158-160).

Mark Shorer ha señalado que con el fin "de exaltar el poder de los sentimientos humanos", Emily Brontë construye sus analogías a través de "la ferocidad de los animales y de la vida implacable de elementos como el fuego, el aire y el agua".[5] En efecto, en la cita anterior podemos notar que Linton está caracterizado a través de las imágenes del claro de luna y la escarcha —y Heathcliff, por el relámpago y el fuego. Muy pocas novelas postulan de

[4] Mark Shorer, *The World We Imagine*, pp. 4-10.
[5] Shorer, *op. cit.*, p. 30.

manera tan clara la dicotomía que existe entre los intereses económicos y los impulsos pasionales, entre la represión racional y la fuerza vital. Emily Brontë plantea con toda claridad la disyuntiva a la cual debe enfrentarse su protagonista:

> Mi amor a Linton es como el follaje de los bosques; el tiempo lo cambiará; bien lo sé, como el invierno cambia el de los árboles. Mi amor a Heathcliff semeja las eternas rocas que están debajo de un manantial de escaso placer visible, pero necesario. ¡Nelly, yo soy Heathcliff! Él está siempre en mi pensamiento, no como cosa agradable, de igual manera que yo no soy siempre agradable para mí misma, sino como mi propio ser (p. 161).

Qué duda cabe de que la novela está inscrita dentro de la más pura tradición romántica. En tanto que Catherine se casa con Linton ha de pagar las consecuencias: Heathcliff huye, se hace rico y vuelve años después para ejercer su venganza contra aquellos que los sobajaron sea en "Wuthering Heights" o en "Thrushcross Grange". Su vindicación ha de ser implacable. Se casa con Isabelle Linton y es su desgracia de por vida. Arruina a Hindley y sumerge a Catherine en un torbellino de pasión en un intento de recuperar su amor. Debe notarse que Heathcliff usa su nuevo *status*, así como su reciente poder económico, para perpetrar su venganza contra aquellos que lo humillaron mientras fue pobre. Pero, al contrario de Jay Gatsby, por ejemplo, Heathcliff no intenta recobrar el amor haciendo alarde de su riqueza. Él no establece la ecuación amor igual a riqueza.

De hecho, Heathcliff se halla muy cerca del ideal del héroe byroniano: es un hombre orgulloso, agresivo, de mirada desafiante y de oscuro pasado. Es extremadamente vengativo y, sin embargo, capaz de sentir los más fuertes y profundos afectos. No es casual que cuando Mr. Earnshaw lo lleva a su casa, al inicio de la novela, describa su físico diciendo que era "moreno casi como si hubiera salido del infierno". Y en efecto, a la postre resulta que Heathcliff es un personaje diabólico cuya moral bien pudo haber emanado de la pluma de Byron o de Blake. Lo curioso es que en la creación de su protagonista Brontë no haya hecho concesión alguna. Al contrario de lo que sucede con la mayor parte de las novelas de la época, la autora frustra toda expectativa encauzada a descubrir un resquicio de bondad tras el atormentado corazón de Heathcliff. Él no siente compasión por nadie. Ni siquiera por la joven Cathy ni por Hareton que son totalmente ajenos a su tragedia.

Heathcliff no se comporta de acuerdo con las normas morales prevalecientes en su sociedad. Él crea su propio código, que consiste en subordinar todos los principios morales y sociales a la inmensa e incontenible pasión que siente por Catherine. No incurre en el adulterio pero desafía las convenciones más caras de la época en el pasaje en el que irrumpe en la alcoba de Catherine, besándola y abrazándola, poniendo en entredicho la autori-

dad social y moral de Linton, esposo legal de Catherine. Nelly Dean queda horrorizada ante el atrevimiento de Heathcliff y siente pánico cuando escucha que Linton se aproxima. Heathcliff piensa en huir, pero Catherine lo disuade, convirtiéndose así en su más flagrante cómplice. Comparten una misma moral: la de la pasión y a través de ella, como ya antes lo había augurado, Catherine se convierte en Heathcliff, es Heathcliff.

De manera similar, luego de la muerte de Catherine, Heathcliff, desgarrado, clama que no puede vivir "sin su vida, sin su alma". La concepción romántica de que el amor es capaz de trascender hasta la propia muerte se postula en esta novela como la única alternativa viable para que la autora logre unir finalmente a sus enardecidos amantes. Emily Brontë inicia su novela con la intención de hacerle saber al portavoz de su primera narrativa, el "dandy" Lockwood, la historia de la gran pasión de Heathcliff —su "landlord"— y culmina instruyéndonos, a nosotros lectores, y acaso a ella misma, sobre la intensidad y el riesgo que implica vivir una pasión capaz de regir nuestra conducta.

*Middlemarch,* la tercera y última novela bajo estudio, tiende hacia una síntesis en relación a sus dos predecesoras. No es casual que el pueblo en donde ocurre la historia lleve el nombre de "Middlemarch' (media-marcha). Dorothea Brooke, la protagonista, no difiere en gran medida, en cuanto a sus intereses, de los de Elizabeth o de Catherine Earnshaw ya que también busca el matrimonio como fin último. Hay que admitir, empero, que *Middlemarch,* como novela, tiene un espectro mucho más rico que el de sus prececesoras tanto en su complejidad temática como en sus alcances. Es por ello que esta novela tiene más puntos en común con *Pride and Prejudice* que con *Wuthering Heights,* ya que la novelista concentra su interés en un amplio rango social y explora la actitud no de una, sino de varias mujeres, así como de sus respectivas parejas, en relación a la institución del matrimonio (amén de sus indagaciones sobre el trabajo, la política, el dinero que corren paralelas en la obra) entre lo que se llamaba *the country gentry* inglesa. Hay que aceptar también que Eliot contempla los sucesos con una mente más profunda y filosófica que la de Austen y que la de Brontë, como se intentará demostrar en su oportunidad.

Con todo, existen semejanzas entre las protagonistas que vale la pena señalar. Dorothea juega un papel similar al de Elizabeth en tanto que es el carácter más complejo entre las mujeres casaderas de Middlemarch. Su relación con respecto a Celia, a Rosamund y a Mary Garth es muy parecida a la que lleva Elizabeth Bennet con sus hermanas y la función que dicha relación tiene en el desarrollo orgánico de la novela es prácticamente la misma: mostrar diversas actitudes de los protagonistas en torno a la la elección matrimonial. Dorothea está caracterizada como una mujer de decisiones, que sabe lo que quiere, inteligente y graciosa aunque suele caer también, en ocasiones, en el auto-engaño y la ingenuidad. Su hermana Celia

y su prometido James Cheetam, por otra parte, son tan simplones como Bingley y Jane Bennet en *Pride and Prejudice*. Celia excede incluso a Jane ya que ni siquiera se percata de que en principio Cheetam estaba interesado en casarse con Dorothea y no con ella. Celia es un personaje que no puede siquiera imaginar —no se diga comprender— las inquietudes sentimentales y morales que aquejan a Dorothea, su hermana mayor. A través de toda la novela repite, acaso con razón pero no por los argumentos que ella esgrime, que Dorothea actúa siempre de forma equivocada. Pero, como en el caso de Jane Bennet, la autora la justifica en último análisis en razón de sus buenos sentimientos. De modo similar Cheetam, que se convierte en su esposo, acepta la vida al igual que Bingley: sin mayores complicaciones. Su amor por Dorothea resulta tan endeble que a ésta no le cuesta gran esfuerzo convencerlo de que se case con su hermana Jane en lugar de con ella. Cuestión de compatibilidad de caracteres, argüiría algún leguleyo.

Rosamund y Lydgate —como Casaubon y Dorothea a otro nivel— fracasan en su matrimonio de manera mucho más convincente y realista que la mostrada por Austen en su caracterización de Lydia y Wickham. Rosamund, tal y como su nombre lo sugiere, es una bella rosa mundana en cuya mente y corazón privan la superficialidad, la vanidad y el egoísmo. Ella se casa con Lydgate porque cree que podrá usufructuar sus riquezas familiares y porque la atrae el hecho de que él no es originario de Middlemarch. Pasa por alto que Lydgate es un modesto doctor que trata de labrar su futuro y al que sus ricos familiares apenas reconocen. El único interés de Rosamund es ella misma y los avatares y problemas de su esposo la tienen sin mayor cuidado. Al percatarse de que no es feliz, Rosamund no acepta el hecho con la pasiva resignación de Dorothea sino que busca seducir a Will Ladislaw con resultados atroces para ella. El fracaso y la desintegración moral y física del doctor Lydgate, su esposo, se inician a partir del momento en que decide casarse con Rosamund, pero se agravan en tanto que es incapaz de vivir de acuerdo con sus recursos y dentro de los límites que le imponen su *status* social y su poder económico. En su intento de responder a las exigencias y veleidades de Rosamund empieza por perder su ética profesional, su solvencia económica y el amor de su mujer y termina perdiendo el control sobre sí mismo para fenecer irremediablemente.

La relación entre Fred Vincy y Mary Garth ofrece una variante dentro de las perspectivas matrimoniales expuestas por las predecesoras de Eliot. Ellos representan la imagen de lo que Eliot consideraba un "matrimonio de sólida y mutua felicidad". Su eventual unión se logra más a causa de los esfuerzos y privaciones de la familia Garth, así como de la generosa y desprendida ayuda del pastor Farebrother, que a causa de los propios méritos de Fred Vincy, cuyo carácter se granjea las simpatías del lector tal vez a causa de su ingenuidad sin límite y de su poca visión para los aspectos prácticos de la vida. La novelista parece realzar que, a pesar de todos sus

defectos, Fred, al igual que Mary, poseían tan clara determinación de amarse uno a otro que eso es lo que les permite sobrellevar con decisión y fortaleza las muchas vicisitudes que les ocurren en el curso de la novela. Parece como si Eliot hubiese querido demostrar que gente honesta, sencilla y trabajadora como los Garth es más susceptible de ser feliz en la sociedad de Middlemarch que los que están por encima de ellos como los Vincy o los Bulstrode. Por lo mismo es interesante notar que Vincy desciende en la escala social —en lugar de que su esposa ascienda como sucede con Elizabeth en *Pride and Prejudice*— y gracias a ello logra superar sus errores y valorar el amor de Mary y su familia.

La ética de George Eliot se trasluce a través de los ejemplos citados: para ella los personajes que sobreviven son ejemplares y estimulantes mientras aquellos que se desintegran merecen su condena y su reproche. Eliot reprueba las vacilaciones de la voluntad, del carácter, de la justicia y del trabajo.

Pero concentrándose en la heroína de la novela podrá notarse que Dorothea Brooke acusa diferencias de importancia con respecto a las otras dos protagonistas ya tratadas. En *Pride and Prejudice* Elizabeth Bennet se pasa la mayor parte de la novela desarrollando su táctica para conquistar a Darcy y la obra culmina en el momento en que logra casarse con él. Catherine Earnshaw, por otra parte, como Dorothea, comete un error al elegir marido. Pero mientras la heroína de Brontë se equivoca por seguir las normas del orden social por encima de sus sentimientos, la de Eliot se equivoca por anteponer las razones de orden intelectual a las emotivas. Ambas se dejan llevar por las apariencias pero es importante notar que sus búsquedas se dan en sentidos muy distintos, pues Dorothea Brooke jamás toma como criterio de elección la apariencia física o el *status* económico o social de su futuro esposo. Casaubon, su primer marido, que a sus ojos luce como un hombre sabio intelectual, resulta, cuando lo conoce a fondo, un viejo gárrulo escribano de temas misticoides, inconexos y baladíes. Una vez casada con Casaubon, Dorothea asume y sobrelleva su error y su destino con paciente y puritana resignación. Tal parece como si en la concepción moral de la novela, George Eliot no hubiera encontrado otro recurso para deshacerse de Casaubon y apartarlo de la vida de Dorothea que el de matarlo. Una vez que Casaubon desaparece "por muerte natural", Eliot coloca a la joven viuda Dorothea en la actitud original de Elizabeth Bennet: lista para dedicarse de nuevo a buscar marido. Desde el inicio de *Middlemarch* el lector se percata de que Dorothea siente una fuerte predisposición en favor de su sobrino político Will Ladislaw. Y aunque éste ejerce una atracción mucho mayor que la de su marido, la novelista los mantiene aparte hasta el deceso de Casaubon. Es importante notar cómo resuelve Eliot los conflictos de su novela en comparación con las otras dos autoras. En tanto que Dorothea es rica y no tiene necesidad de ascender en la escala social

la novelista hace que su heroína renuncie a su "posición y fortuna" para que logre casarse con Ladislaw que no es ni bien nacido, ni tiene propiedades. Eliot ha asumido exactamente la posición opuesta a la de Austen, acercándose a la de Brontë, en tanto que ha inclinado finalmente a su heroína en favor de la integridad emocional y en contra de la seguridad social y del *status* económico. Dorothea, como Catherine, aprende de su error, y su decisión final la ejerce siempre con su pasado en mente. La diferencia de actitud estriba en que mientras Brontë subvierte el orden imperante, Eliot simplemente lo altera. Los comentarios finales de *Middlemarch* muestran qué tan consciente era Eliot de su posición moral y del significado que tiene la actitud que le atribuye a su protagonista.

> Ciertamente aquellos actos determinantes de su vida no eran de una belleza ideal. Eran una mezcla de un impulso joven y noble debatiéndose con las condiciones de un estado social imperfecto en el cual los grandes sentimientos toman a menudo el aspecto de errores y la fe el aspecto de [que les daba] lo ilusorio... la impresión que les daba a quienes la rodeaban era difusa: pues la mejora del mundo se debe en parte a actos ahistóricos; y que las cosas no estén tan mal para nosotros como podrían estar se debe en gran medida a aquellos que vivieron fielmente una vida oculta y que descansan en tumbas poco frecuentadas (p. 896).

Por su parte, Will Ladislaw está caracterizado como un personaje con rasgos más románticos que Darcy pero menos que Heathcliff, menos convencional que el primero pero mucho más que el segundo. La gran atracción que ejerce Darcy en las chicas núbiles de Longbourn y Netherfield se basa principalmente en su riqueza —que está en relación directa con su orgullo y su arrogancia— y en su apostura física. Heathcliff, como se señaló, es un auténtico paria: violento, pasional y desafiante, con un único objetivo en mente: Catherine. El Will Ladislaw de Eliot resulta una combinación entre los dos héroes antes aludidos. Will Ladislaw comparte con Darcy su orgullo y con Heathcliff su pobreza, su oscuridad (física y de origen) y su sangre de paria que en *Middlemarch* está descrita como una "pavorosa mezcla":

> Era una especie de gitano, que disfrutaba la sensación de no pertenecer a ninguna clase; su actitud correspondía a la de un personaje de romance y disfrutaba de provocar pequeñas sorpresas dondequiera que iba. (p. 502).

Sin embargo, como personaje, Ladislaw es difuso. Empieza como pintor, luego se torna poeta y termina como político; es una especie de rebelde asimilado finalmente al sistema social imperante. Ladislaw también ostenta, aunque con cierta timidez, algunas características del héroe romántico, pero se convierte al final en una alegoría de la voluntad (Will, en la intrincada

búsqueda moral que Dorothea Brooke se impone a lo largo de las casi mil páginas de la novela. Comparados con Heathcliff tanto el orgullo y la rebeldía de Darcy como los de Ladislaw alcanzan a ser apenas actitudes menos que timoratas.

Podrá observarse que, como lo ha señalado Shorer,[6] el lenguaje de Eliot se basa en metáforas de unificación, de antítesis (represión-libertad), de progreso, de apocalipsis. En sus novelas abundan palabras como "altura", "luz", "revelación", usadas con el fin de que la novelista pueda expresar una visión optimista del mundo en la que el individuo contribuye decisiva aunque modestamente para el mejor desarrollo de la humanidad.

En suma, los protagonistas de Austen aceptan a su sociedad —así como sus convenciones morales y económicas— tal y como es: en su integridad. Todo lo que sus personajes deben hacer en el curso de la novela es ajustar sus hábitos y costumbres a las exigencias del mundo en el que viven. En contraste, los héroes de Emily Brontë rechazan de manera tajante las convenciones morales y sociales de su tiempo y asumen una actitud más romántica y más radical. Esto hace que muchos críticos se sientan un tanto incómodos, pues el carácter de la novela es definitivamente subversivo y está totalmente teñido de ese sentido de "posibilidad" propia de las obras de arte que buscan cambiar el estado imperante de las cosas. Los personajes de Eliot se hallan entre estos dos fuegos. Ellos rechazan las convenciones sociales de las que descreen y sólo aceptan una parte mínima para sobrevivir. En efecto, al final de *Middlemarch* Dorothea y Ladislaw no se "integran" sino solamente se "adaptan" a las exigencias de su medio ambiente. Es a través de "vivir fielmente una vida oculta" y de sobrellevar congruentemente los nimios eventos "ahistóricos" en donde Eliot encuentra la justificación de sus personajes y a través de ellos, la suya propia.

BIBLIOGRAFÍA

Austen, Jane, *Pride and Prejuice,* Great Britain, Penguin Books, 1972.
Brontë, Emily, *Wuthering Heights,* Great Britain, Colins, 1948. (*Cumbres borrascosas.* Trad. de María Rosa Lida. Sudamericana.)
Eliot, George, *Middlemarch,* Great Britain, Penguin Books, 1971.
Kettle, Arnold (ed.), *The Nineteenth Century Novel,* Great Britain, Heinemann Educational Books, 1977.
Lukács, Georg, *Marxism and Human Liberation,* Ed. by E. San Juan Jr. New York, Delta, 1973.
Levin, Harry, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists,* New York, Oxford University Press, 1966.
Maugham, W. Somerset, *Ten Novels and their Authors,* Great Britain, Penguin Books, 1969.
Prichet, V. S., *The Living Novel,* London, Chatto and Windus, 1966.

[6] Schorer, *op. cit.*, p. 41.

Rubinstein, E. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of "Pride and Prejudice"*, New Jersey, Spectrum Books, 1969.
Shorer, Mark, *The World we Image,* New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1968.
Van Ghent, Dorothy, *The English Novel: Form and Function,* New York, Harper and Row, 1961.

# LA RECEPCIÓN DE *LA SERPIENTE EMPLUMADA* DE D. H. LAWRENCE, EN MÉXICO

por *Dietrich Rall*

## Introducción

El presente estudio es el resultado de una colaboración que se inició en el Seminario de Investigación Didáctica de la Maestría en Letras Inglesas de la Facultad de Filosofía y Letras. Este artículo se basa en parte en los trabajos semestrales que presentaron Valquiria Wey y Laura Villafuerte, en 1980.

El seminario estuvo orientado hacia la teoría de la recepción, corriente de la crítica literaria que trata de revalidar un aspecto algo desatendido por los estudiosos de la literatura: el de la recepción de una obra, un autor, una corriente literaria por un público determinado. En este caso concreto, tratamos de aplicar algunos aspectos de los métodos que utiliza la teoría de la recepción a una obra muy controvertida de D. H. Lawrence: *La serpiente emplumada*. Nuestro objetivo era estudiar la recepción de *La serpiente emplumada* en México, lo que significaba analizar la crítica al respecto, a través de los decenios desde su publicación, así como la valoración de esa crítica. Hicimos un intento de explicar las diferentes lecturas por los cambios socioculturales, la modificación de los horizontes de expectativas y otros factores estéticos que influyen en el éxito o el rechazo, en una palabra, la recepción de una obra. Sin embargo, este primer ensayo nuestro sobre la recepción de *La serpiente emplumada* en México no es una investigación concluida. En México existe más material crítico sobre D. H. Lawrence, de manera que sería posible, en un trabajo posterior, ampliar la documentación e incluir otras obras suyas en la revisión crítica de su recepción.

La teoría de la recepción, también llamada estética recepcional —que por cierto tiene ya muchas ramificaciones, para no decir escuelas— parte de la conocida idea de que una obra literaria solamente empieza a cobrar su existencia real cuando produce una repercusión en el público, en los lectores, en los espectadores. Mientras que tradicionalmente los estudios literarios, y en especial la historia literaria, se han interesado por los autores y las obras, la teoría de recepción postula una "historia literaria del lector",[1] o para emplear las palabras de otro de sus representantes más cono-

cidos, H. R. Jauss: "Una renovación de la literatura requiere la eliminación de los prejuicios del objetivismo histórico y la fundamentación de la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y del efecto."[2]

Esa orientación hacia el receptor significa estudiar y criticar la literatura desde un ángulo nuevo, ya que el interés del investigador se vuelca hacia las lecturas del público, hacia el papel que tiene el lector en la creación de la obra. Con esto, la teoría de la recepción se acerca, por un lado, a la sociología de la literatura que, entre otras cosas, se interesa por lo que la sociedad realmente "consume" en una época dada. Por lo tanto, no se trata de escribir la historia literaria desde un punto de vista estético preconcebido y lleno de prejuicios positivos hacia la "buena" literatura. Por otro lado, la teoría de la recepción retoma modelos de la comunicación, que estudia la interrelación entre emisor y receptor, y del enfoque pragmalingüístico, que se interesa por la actuación del emisor sobre el receptor por medio del mensaje.

Ahora bien, en el caso de las interrelaciones entre texto y lector, no es aplicable directamente el modelo teórico de Austin sobre los actos del habla, ya que la ilocución y la perlocución tienen que obrar de otra manera. Las reacciones del lector frente al texto variarán durante el acto de lectura, pero no repercutirán en las estrategias comunicativas del emisor. Éste, en el caso de la lectura, es más estable, ya que el texto como *corpus* no cambia. Sin embargo, adquiere significados variables según los tipos de lectores que lo cuestionan, debido a las condiciones sociales, históricas, culturales, sicológicas, etc., de estos últimos. De todos modos, para el estudio completo de un texto, se insiste cada vez más en los aspectos pragmáticos de la lectura. En este contexto hay que entender, por ejemplo, el enfoque de Wolfgang Iser quien ha intitulado uno de sus libros *El acto de lectura* (1976). Sólo así obtendremos la herramienta necesaria para poder explicar las diferentes lecturas de un texto, las que dependerán de la selección que hace cada lector para la constitución de su texto. Si llamamos estas lecturas, siguiendo a Ingarden (1975), "concretizaciones", entonces es obvio que diferentes concretizaciones darán significados diferentes.[3]

En el estudio sobre la recepción de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence tratamos, por consiguiente, de hacer una crítica de la crítica y de presentar diacrónicamente las lecturas de las cuales existen documentos escritos en forma de reseñas, críticas, contemporáneas y posteriores, etc. Los trabajos representativos reflejarán los horizontes de expectativas y, en su caso, los cambios de horizonte que se deben a nuevas experiencias estéticas y que necesariamente llevan a concretizaciones diferentes.

1 Harald Weinrich, "Para una historia literaria del lector".
2 Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, p. 166.
3 Gerardo del Rosal, "Por una teoría de la respuesta estética".

## I Algunos aspectos generales de D. H. Lawrence y de la crítica acerca de *La serpiente emplumada*

La crítica acerca de *La serpiente emplumada* (*LSE*) aparece muy dividida, insegura de los criterios a aplicar, y como muy personal. Aún más, está clara la diferencia entre la crítica extranjera y la mexicana, ya que los relativamente pocos críticos mexicanos se ven, en su mayoría, afectados por la visión negativa y distorsionada de la realidad mexicana en la obra de Lawrence. Todos coinciden en la maestría descriptiva del paisaje mexicano por el autor inglés y también de sus estampas de la vida del pueblo, sobre todo indígena, como se puede observar en los mercados, en las rancherías, etc. Pero también en este aspecto, la crítica mexicana no es muy original: repite muchas veces lo ya encontrado por la crítica extranjera que, además, ha sido mucho más extensa en los estudios sobre la obra lawrenciana. En México no se han dado, según nuestros conocimientos, libros enteros sobre él que apliquen un punto de vista original o una metodología propia. Lo más extenso y completo es lo que escribió recientemente Jorge Ruffinelli; él también se basa en lo que podemos llamar la crítica internacional. Ruffinelli también se dio cuenta de lo característico de la crítica acerca de Lawrence: la falta de unanimidad, de consenso, y se pregunta: "¿Cómo valorarla?".[4] Es interesante que proponga que con *La serpiente emplumada* "haya que emplearse la primera persona del singular, la valoración personal y casi incomprobable, sin el respaldo de una tradición, de esa *palabra sagrada* que vive casi siempre en el trasfondo de los juicios críticos".[5]

La cita es interesante por dos aspectos: parece respaldar lo que muchas veces se ha reprochado a la teoría de la recepción, a saber que fomenta la valoración subjetiva, la lectura personalista, sin llegar a un juicio equilibrado. Entendido así *La serpiente emplumada* sería un libro ideal para estudiar la recepción personal, subjetiva, porque induce a reacciones muy espontáneas. Otro crítico confirma esta observación. Respecto a sus propias lecturas de *La serpiente emplumada* escribe D. Wayne Gunn: "Resulta difícil estimar hasta qué punto una obra capta la sensación del lugar. El verano que estuve en México, llevé varios libros sobre el país. No comprendí en absoluto *The Plumed Serpent*; es decir, que la historia apenas tenía algo que ver con la vida fuera de mi ventana. Sin embargo, cuando hice un intenso estudio de la novela unos años más tarde en los Estados Unidos, me asombró mi anterior estolidez pues me recordó un momento tras otro de mis propias experiencias."[6]

Volviendo a Ruffinelli, él toca otro problema que ha sido trabajado mucho por los representantes de la teoría recepcionista: el que la valoración

[4] Jorge Ruffinelli, "D. H. Lawrence y el paraíso inexistente", p. 91.
[5] *Ibid.*
[6] D. Wayne Gunn, *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556-1973*, p. 320.

es un proceso histórico, que se forma como una amalgama alrededor de un escritor, una obra, por la repetición de los juicios que poco a poco forman esa "tradición", lo que Rufinelli llama "palabra sagrada". Parece ser que ésta exime, dispensa al crítico de poner seriamente en tela de juicio el valor de la obra, del autor.

Por sus fallas obvias, alrededor de *La serpiente emplumada* no se ha formado ese nimbo, esa aureola que suele rodear las obras clásicas. Ni siquiera está *LSE* en las lecturas del plan de estudios de la Preparatoria aunque parece una obra que confirma la belleza de la descripción del paisaje mexicano, en páginas magistrales y que, al mismo tiempo, se prestaría a fomentar en los alumnos el espíritu crítico para aprender a distinguir poesía buena de poesía cursi (pienso en los himnos de *LSE*).

Es interesante estudiar también la diferencia que existe entre la estimación de *LSE* por el mismo Lawrence, quien la consideraba "su mejor libro", la posición de sus críticos y la aceptación o no aceptación por el público extranjero o mexicano.

Según algunos teóricos de la estética de la recepción, hay que escribir la historia literaria tomando en cuenta, como base, la recepción de una obra por su público, y el efecto que ha tenido en él. Lo importante es la comparación de la recepción en el momento de la primera publicación del libro, con las recepciones posteriores. Trataremos de ofrecer una visión de las recepciones y del efecto de *LSE* en México. De principio, podemos hablar de un rechazo bastante general, sobre todo en la actualidad, lo que no impidió el éxito de Lawrence por otras razones. D. H. Lawrence es, también en México, el autor de *Lady Chatterley's Lover*, y aquí han interesado mucho más los temas eróticos, sobre todo en las publicaciones y revistas de gran difusión.

Así como *Lady Chatterley, Sons and Lovers*, etc., han sido escritos en protesta contra una moral puritana, y no tardaron en chocar contra los círculos conservadores de la Gran Bretaña —sólo hay que recordar la condenación tajante de un T. S. Eliot— así también *La serpiente emplumada* es una expresión de la actitud renovadora de Lawrence. Sólo que en esta última se trata de un escape sectario, de la ilusión del mismo Lawrence de poder crear una comunidad elitista que viviera apartada de la vulgaridad popular y de la decadencia europea. Esa ilusión no sólo existía en los escritos de ficción de Lawrence sino está documentada por múltiples testimonios. *La serpiente emplumada* es, pues, también la expresión literaria de ese sueño irrealizable del establecimiento de una comunidad de discípulos reunidos alrededor del maestro, del Salvador, que en este caso, claro está, sería D. H. Lawrence mismo. Ese anhelo mesiánico ha sido reconocido y comentado extensamente en la literatura acerca de este escritor, y se puede clasificar sin dificultad entre otras "empresas" comparables: se encuentra en una larga tradición que se dio, sobre todo a partir del siglo XIX, cuando los

escritores conservadores se daban el lujo de aislarse cada vez más del público "incomprensivo". Aislarse en la torre de marfil, rodearse de unos amigos y discípulos que sí podían comprender el mensaje del maestro, porque eran iniciados en los misterios de una realidad espiritual superior. Ejemplos de esta actitud serían Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde, Stephan George, R. M. Rilke, quienes se consideraron "la petite chapelle": con clara alusión sectaria aristocrática a su posición elevada —alzada por sí mismos. La presunción del espíritu aristocrático era además muy típica de algunos escritores de origen burgués, pero con pretensiones aristocráticas.

El caso de Lawrence es un poco más complicado porque por un lado chocó con sus contemporáneos y colegas escritores elitistas debido a sus ideas liberales acerca del sexo; razón por la cual no sólo se vio aislado de otras élites conservadoras sino también de un público más amplio al cual le hubiera gustado servir; o mejor dicho, imponerse como guía. Por el otro lado, sintió la necesidad de rodearse de discípulos para realizar su ilusión, amigos que sin embargo se vieron rechazados por los caprichos cambiantes y difícilmente soportables del escritor. Paradójicamente "la actitud patriarcal y mesiánica estaba ya atrapada en él",[7] pero no contaba con una masa de seguidores que lo hubiera aceptado ampliamente; además, no pudo ni quiso buscar su templo, su paraíso en la vieja Europea, que para él tenía, como para muchos de sus contemporáneos, tantos síntomas de decadencia. Sólo le quedó buscar su ideal de vida personalista y mesiánica fuera de Inglaterra y Europa y trasladar sus necesidades místicas a un mundo "exótico". El choque con una realidad mexicana, muy diferente de sus ilusiones, con brotes revolucionarios, socialistas, bolcheviques —como anota Lawrence horrorizado repetidas veces— sólo le dejó el último escape, es decir, la expresión intrínseca de un escritor: la literatura. Así que *LSE* es la expresión forzada de un sueño imposible, de muchísimas ilusiones perdidas; una construcción personalista basada en escombros del pasado y con fundamentos de un castillo de arena.

La diferencia de éxito de *LSE* entre el público inglés/norteamericano y el mexicano/latinoamericano, respectivamente, es tan obvia que bien vale la pena investigar más a fondo el problema de recepción. Nos concentramos en el estudio de la crítica mexicana, ya que, como se dijo anteriormente, los trabajos anglosajones abundan y han sido presentados en publicaciones recientes (p. ej. Walker, 1978, y la bibliografía que contiene).

Sin embargo, llama la atención que la mayoría de los trabajos se ocupan más bien de la imagen de México, tal como aparece en la obra de Lawrence, que de una crítica de la recepción. Tal crítica tendría como objetivo el de demostrar que el éxito o el fracaso de *La serpiente emplumada* se debe a posiciones estéticas (u horizontes de expectativas) diferentes, y que dicha obra no es la misma en los ambientes mexicano/latinoamericano y anglosajón/

[7] Ruffinelli, *op. cit.*, p. 89.

europeo. Como tratamos de aclarar en la breve introducción, los actos de lectura, las concretizaciones y los significados cambian sustancialmente, tanto en un plano individual como sociocultural. El análisis de la crítica mexicana nos permitirá trazar un esbozo de la recepción de *La serpiente emplumada.* Por falta de tiempo y espacio no podemos llevar a cabo una comparación exhaustiva de la crítica mexican y anglosajona. Pero nos atrevemos a afirmar que, según nuestras hipótesis de trabajo, el resultado sería que la obra no es la misma en las dos culturas, tanto debido a las intenciones del autor como a las lecturas diferentes.

## II. *La serpiente emplumada* a la luz de la crítica mexicana, 1929 a 1981

*La serpiente emplumada* no es la misma obra para los mexicanos que *The Plumed Serpent* para los ingleses o norteamericanos. No sólo porque está traducida al español —con todos los cambios que implica la doble recepción del traductor y del público—sino también porque la "concretización" de la obra, como la llama Roman Ingarden (1975), es necesariamente diferente a causa de las socializaciones, experiencias, conocimientos, tradiciones y expectativas diferentes que caracterizan a los lectores mexicanos y anglosajones, respectivamente. Por el otro lado, la recepción de *LSE* por parte de la crítica mexicana no ha sido la misma durante los, aproximadamente, 50 años que abarca nuestra investigación. Podemos hablar con H. R. Jauss (1976) de diferentes horizontes —en el caso de mexicanos y anglosajones— y de un "cambio de horizontes de expectativa" que explica la diferencia de recepciones, visto de manera diacrónica. El problema del éxito está estrechamente ligado con los horizontes de expectativa, y con Gustav Siebermann, que se apoya a su vez en H. R. Jauss, el éxito se podría definir como el resultado de "la congruencia entre la intención de la obra y la expectativa de un grupo social".[8]

D. H. Lawrence escribió evidentemente para un público europeo, planteó preguntas surgidas de la cultura europea y propuso respuestas desde un punto de vista europeo. Escribe sobre México en *LSE,* pero sus destinatarios, originalmente, no son los mexicanos. Utiliza el ambiente mexicano para resucitar el mito de Quetzalcóatl, pero evidentemente no logra el mismo éxito entre este público que entre los europeos y norteamericanos, ávidos de exotismo. *LSE* es un ejemplo, de entre muchos, donde los escritores extranjeros se inspiraron en México (o América Latina) para ofrecer a su público las visiones exóticas que les ayudaron a escapar de su propio mundo. De ahí surgen muchas contradicciones debidas a las limitaciones cultu-

[8] Gustav Siebenmann, "Técnica narrativa y éxito literario. Su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas", p. 54.

rales e ideológicas de D. H. Lawrence, que describe Valquiria Wey: "Creo que fue esta limitación de Lawrence, su incapacidad para replantear el mito del mundo nuevo frente al hecho físico de América, lo que le cortó de cuajo no sólo la posibilida de entender a México sino también la solución de un problema central en su obra que se extendió a su vida personal: la búsqueda del lugar en donde se diese una comunidad de escogidos, donde se diese el hombre libre y pleno, en permanente comunión con una fuerza natural superior".[9]

Es interesante investigar la recepción mexicana de *LSE* porque la crítica logra adoptar, en mayor o menor grado, un punto de vista propio, e integra en mayor o menor grado las publicaciones de la crítica internacional. Consecuentemente, se pueden detectar los horizontes de expectativas diferentes que han influido, inconscientemente en general, en las tomas de posición de la crítica. En general, la primera reacción de la crítica mexicana ante Lawrence es sorprendentemente positiva, tanto en los años que éste pasa en México como después de su muerte (1930), sobre todo entre los años 30 y 40.

Para honrar a DHL, la *Revista de Revistas* del 22 de marzo de 1925, p. 10, publica una foto del autor con una breve nota, intitulada "Ilustre escritor inglés en México". También en el año de 1925 (un año antes de publicarse *The Plumed Serpent*), Genaro Estrada escribe una nota elogiosa que *La Cultura en México* de 1979 reproduce en su sección de *Cal y Canto*. Estrada da la bienvenida a Lawrence y expresa su esperanza que de la estadía del autor en México resulte una obra importante: "Con un habitual silencio se ha escondido un par de meses en Oaxaca. De allá vuelve con un libro de asunto mexicano, que ha de encumbrar nuevas voces admirativas en Inglaterra y los Estados Unidos. Será un México como nunca antes se había conocido, alguna extraordinaria interpretación que una vez más nos hará pensar, con Edwin Muir, el crítico de *The Nation*, que Lawrence es el hombre que sabe ver de un modo nuevo la literatura."[10]

Es interesante constatar que Genaro Estrada concibe las obras "mexicanas" de Lawrence como destinadas sólo al público anglosajón y que cite los elogios de un crítico extranjero.

En lo que sigue, incluimos en este trabajo parte de la presentación que hace Valquiria Wey de la crítica lawrenciana en revistas mexicanas entre 1925 y 1931. Refiriéndose a la nota de Genaro Estrada que citamos, dice: "Reseñistas mexicanos posteriores no han de abandonar este tono extremamente cortés de Estrada. En busca de noticias sobre Lawrence entre 1925 y 1930 y 31 buscamos en algunas colecciones de revistas de la época".[11]

9 Valquiria Wey, "El horizonte de expectativa en el caso de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence", p. 3.

10 Genaro Estrada, "Lawrence en México", p. 13.

11 Wey, *op. cit.*, p. 4.

Valquiria Wey encontró varios trabajos en la importante revista *Contemporáneos*:

"En el número 18 de noviembre de 1929 de *Contemporáneos* aparece la traducción de Enrique Murguía Jr. de un largo ensayo de John Gould Fletcher, "La poesía de D. H. Lawrence". En el número 23 de *Contemporáneos,* del mes de abril de 1930, aparece una nota en la sección *Motivos* de Enrique Murguía Jr. con motivo de la muerte de D. H. Es una nota elogiosa que culmina diciendo: "Ahora, por lo menos, ya que tan espontánea predilección animaba a Lawrence para con los pobladores de México, nosotros, a manera de postrera y delicada cortesía para con él, debemos leerlo."

Se nos hace cuesta arriba pensar que alguien que recomienda tan contundentemente la lectura de Lawrence desconozca su obra mexicana. Podemos adelantar que evidentemente no la recibía, o no la "leía" en la misma forma que hoy día. Tampoco podemos negarle a *Contemporáneos* un interés por lo nacional aunque no se defina por un nacionalismo ultra.

La última mención de Lawrence en *Contemporáneos* aparece en el número 34 de marzo de 1931 y consiste en una traducción de O. Barreda de "Día de Mercado" de *Mañana en México.*[12]

Los años treinta dieron lugar a uno de los estudios más interesantes sobre D. H. Lawrence y especialmente sobre *LSE* que se hayan escrito en México hasta aquella fecha: en 1934 B. Ortiz de Montellano escribió un documento precioso para poder juzgar la recepción de *LSE* en ese año. No nos extrañó que intitulara su artículo de 4 páginas "México en 'La serpiente emplumada' de D. H. Lawrence", ya que es el cuestionamiento "par excellence" y necesario para un crítico mexicano. Es casi increíble el respeto que expresa el crítico Ortiz de Montellano ante el arte de Lawrence, aunque no cabe duda que la realidad artística lawrenciana sea muy extraña; pero Ortiz de M. advierte que "Lawrence en 'La serpiente emplumada' descubrió el México que los mexicanos tratamos de destruir".[13] Se muestra lleno de comprensión y de tolerancia: "Procuremos no indignarnos cuando en su novela organiza una nueva religión inspirada en los mitos indígenas", y le agradece prácticamente a Lawrence hacer revivir a su modo "el alma indígena que nosotros tratamos de civilizar".[14] La obra permite advertir, "si el lector preparado se da cuenta de la realidad que nos circunda, lo que el arte de Lawrence ha descubierto —sin pasión de reformista— de la verdad oculta de México y del mexicano en los increíbles términos de la poesía".[15]

Parece que en 1934, para un crítico como Ortiz de Montellano, el problema de la realidad se planteaba de manera muy diferente a la de los críti-

12 *Ibid.*, p. 6.
13 Ortiz de Montellano, "México en 'La serpiente emplumada' de D. H. Lawrence", p. 182.
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*, p. 183.

cos de hoy en día. Además, su artículo refleja una cortesía y una posición de veneración hacia el genio del escritor que se ha perdido sucesivamente, y que ha llevado a una relación muy diferente, más directa, crítica y exigente, entre autor y público.

Catorce años después de la nota de Murguía en *Contemporáneos* (1929) se publica en *El hijo pródigo* una reseña de A. Sánchez Barbudo con motivo de la aparición de *Mañanas en México* en Ediciones "Letras de México". Citamos de esta reseña que confirma la opinión positiva que se tenía del autor de *LSE*: "Lawrence, gran viajero, que tiene tantos puntos posibles de referencia, sabe contemplar con ingenuidad, en pureza, y nos da así una imagen de México a nuestro juicio no sólo fiel, sino vivísima, penetrante. [...] Pocos como él han penetrado en el alma del indígena, y esto porque se propuso, desde luego, apartarse del modo conveniente de juzgarle o sea "siempre con sentimentalismo o disgusto"; Lawrence observa, no interpone entre su sensibilidad y lo que tiene ante sí la pantalla de la pedagogía, la piedad o el rencor; y así descubre algo fundamental, algo que imprescindiblemente hay que tener en cuenta al intentar una comprensión del indígena: que vive en otro mundo, en "otra dimensión", como él dice."[16]

Ya antes de la reseña de Sánchez Barbudo se había publicado en 1942 un importante trabajo de Antonio Castro Leal en *Cuadernos Americanos,* intitulado: "El México de David Herbert Lawrence". Es una mezcla entre la presentación de *La serpiente emplumada* y de datos biográficos de DHL y de Mabel Dodge, posible modelo para el personaje de Kate. Antonio Castro Leal no sólo conoce bien al hombre y al escritor DHL, sino que hace prueba de una objetividad de interpretación que sorprende. Trata de presentar *La serpiente emplumada* desde el punto de vista del autor, como resultado de sus inquietudes de encontrar en México la "tierra de la muerte y el último refugio de los dioses; convivencia y rivalidad; de la escama y de la pluma; caos en que el alma lucha por afirmarse y nebulosa de donde puede brotar una nueva estrella; mole inerte que atrae hacia su oscuro centro todo lo que se levanta y cielo azul que se enciende como en vísperas de alas; fatalidad insondable que ilumina el relámpago de las profecías..."[17] Trata de comprender las razones por las cuales DHL se siente atraído por "el mundo primitivo" y "las formas primitivas" de México, y se pregunta: "Los modos de ese mundo primitivo ¿tendrán participación en la sustancia del nuevo ser, como creía Lawrence?" En las páginas de Castro Leal no hay nada de la indignación, del rechazo que más tarde es tan común en la crítica mexicana. Para él "*La serpiente emplumada* es su libro capital sobre México y sin duda una de sus mejores novelas, como él mismo lo reconocía".[18] La aceptación de los enfoques sicológicos, ideológicos y estéticos de Lawrence

16 A. Sánchez Barbudo, "D. H. Lawrence, *Mañanas en México*".
17 A. Castro Leal, "El México de David Herbert Lawrence", p. 193.
18 *Ibid.*, p. 194.

es casi total, y la presentación de la vida y la naturaleza mexicanas le parecían acertadas a Castro Leal. "El libro resulta, así, un sutil cuaderno de apuntes de viaje, una narración novelesca y simbólica y, también, una especie de profesión de fe. Su estilo ardiente y de ricas tonalidades poéticas crea una singular atmósfera de emoción y profecía en la que se acomodan, ganando vigor y realidad, los personajes e incidentes de la historia."[19]

Otra revista famosa de los años treinta y cuarenta tiene el mérito de haber publicado páginas selectas de D. H. Lawrence: *Letras de México*. Se trata de capítulos de *Mañanas en México* ("Indios y diversiones", "Corasmín y los loros"), de unas añoranzas de Lawrence en Italia, "Un poco de claro de luna con limón", y una carta. Los textos fueron publicados por *Letras de México* entre 1940 y 1942, todos en traducción de Octavio G. Barreda.

Entre la recepción de *La serpiente emplumada* en los años veinte a cuarenta y la de los años 60 y 70 hay una diferencia bien marcada. El cambio de actitud se da casi sin transición, ya que en los años 50, según nuestras investigaciones, la crítica mexicana parece olvidarse de DHL casi por completo. Cambia el horizonte de expectativa y con él, el tono de la crítica, lo que no puede extrañarnos, conociendo la interdependencia de texto y lector con todas sus variables. Sobre las posibles causas del cambio de posiciones frente a *La serpiente emplumada,* dice Valquiria Wey:

"Lo interesante es que ya en 1925 la vida revolucionaria institucional mexicana comenzaba a tomar forma, lo que, confesamos, nos hacía asumir, al comienzo de la investigación, la creencia que hubo en México una única reacción, adversa, a la obra mexicana de Lawrence. Creímos habérnosla con un medio que se manejaba, en su ideología cultural, en un terreno homogéneo por más de cincuenta años.

"¿A qué atribuir entonces el cambio en el horizonte de expectativa? Probablemente un cambio en la actitud del intelectual mexicano respecto a la ideología nacionalista que maneja el estado. La conclusión no es tan obvia, sin embargo, como parece."[20]

Como para iniciar la crítica más explícita de DHL en los años sesenta (años que conocieron nuevas inquietudes políticas y sociales, nuevas valoraciones estéticas y artísticas —incluyendo al fenómeno del "boom" de la literatura latinoamericana—, y por consecuencia nuevas lecturas de obras del pasado), Octavio Paz escribe en 1959 su breve nota, abundantemente citada, sobre *Paisaje y novela en México.* En este trabajo, hoy incluido en *Corriente alterna,* O. Paz vuelve a una estimación de Lawrence, respecto a la cual están de acuerdo los críticos: la belleza de sus visiones del paisaje mexicano. Pero O. Paz lo relaciona con un aspecto ideológico de los críti-

19 *Ibid.*, p. 187.
20 Wey, *op. cit.*, p. 8.

cos de Lawrence y otros escritores ingleses: "No sé si los nacionalistas de la literatura hayan advertido que nuestras novelas dan una imagen más bien pobre y superficial de la naturaleza mexicana. En cuanto a paisaje urbano apenas existe. En cambio, en algunas de las mejores páginas de los novelistas de lengua inglesa, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry, aparecen nuestras montañas y cielos con toda su sombría y delirante grandeza, con toda su inocencia y frescura también. En *La serpiente emplumada* y en otros libros de cuentos y crónicas, la prosa de Lawrence refleja los más ligeros e imperceptibles cambios de luz, la sensación pánica ante la lluvia desencadenada, el horror de la noche del altiplano, la pulsación del cielo a la hora del atardecer, acorde con la respiración del bosque y el latido de la sangre en el cuerpo femenino."[21]

Y hay otro aspecto de la obra de Lawrence donde O. Paz defiende, unos años más tarde, al autor inglés sin desconocer los puntos débiles de *LSE*. "El mito literario de Quetzalcóatl —la novela, el poema, el teatro— ha sido más bien desafortunado. Lo mejor fue *La serpiente emplumada* de Lawrence, un libro desigual, brillante y deshilvanado. Como mito político, Quetzalcóatl ha tenido más suerte: muchos de nuestros héroes no son, para la imaginación popular, sino traducciones de Quetzalcóatl."[22]

Estas citas breves muestran como O. Paz sabe apreciar, sin comprometerse con tomas de posiciones unilaterales, las cualidades de *La serpiente emplumada* y de su autor. Lo mismo trató de hacer José Emilio Pacheco, a principios de los años sesenta. Gran conocedor de Lawrence, contribuyó a llamar la atención del público universitario sobre las ilusiones, la sensibilidad, la visión decadente de Europa como se desprenden de la obra y de la correspondencia de Lawrence. Reconoce en 1962 que "A treinta y dos años de su muerte, Lawrence no ha perdido actualidad, mejor dicho, vitalidad".[23] Pero ya en el título de su contribución, "Simpatías y diferencias", se anuncia la opinión dividida que Pacheco expresará dos años más tarde en la misma *Revista de la Universidad de México*. En la síntesis de una conferencia dada en la Casa del Lago, intitulada "El México de los novelistas ingleses", Pacheco no puede callar su indignación causada por la arrogancia de Lawrence, la cual se manifiesta en sus descripciones del país y de la ciudad de México y de sus capas sociales.[24]

Para Pacheco, el personaje de Kate y el mismo Lawrence cuando rompe el hilo de la narración para influir en las lecturas a través de sus comentarios, presentan al "mono blanco" europeo y su complejo de superioridad. En su comentario, Pacheco se sale de la crítica literaria propiamente dicha e interpreta las intenciones muchas veces implícitas del autor.

21 Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 16-17.
22 *Ibid.*, pp. 22-23.
23 José Emilio Pacheco, "Simpatías y diferencias", p. 32.
24 José Emilio Pacheco, "El México de los novelistas ingleses", pp. 19-22.

Por ejemplo, dice: "Mas el gran mono blanco tiene las llaves del universo, y el mexicano de ojos negros ha de servirle con objeto de poder subsistir. Además, tiene que aprender sus trampas y prestidigitaciones: división del día, monedas reales, máquinas, trabajo sin sentido pero pagado con exactitud. Un mundo de vicios y virtudes de micos."[25] Pacheco se vuelve presa de una actitud que al principio de su conferencia acaba de analizar: "Como toda pasión es pendular, nuestro nacionalismo nos lleva con frecuencia a desmedir, quejándonos del país, sus terribles carencias, sus errores. Sabemos que este juicio no nos absuelve y al acusar nos condenamos. La autocrítica, en el fondo, deja siempre un regusto fariseo.

"No ocurre lo mismo si es un extranjero el que se atreve a decir algo semejante a nuestras censuras. Entonces sentimos la misma irritación que se experimenta cuando alguien que ve las cosas desde fuera, se une a los comentarios negativos que hemos hecho de nuestra familia. Sentimos la impostura, el entrometimiento, la violación de un derecho sagrado. Y en el otro extremo de la pasión, humillados y ofendidos, nos enardecemos."[26]

Justamente se enardece Pacheco hacia el final de su presentación de *La serpiente emplumada* cuando dice: "La anécdota y sus implicaciones nos interesan menos que las ideas de Lawrence sobre México. En primer término la insistencia en que el complejo de inferioridad del mexicano lo hace ser cruel, cobarde y agresivo: nada expresa mejor esas características que la bestial corrida de toros con que se inicia la novela."[27]

En resumen, la recepción del *LSE* por J. E. Pacheco es un buen ejemplo de una lectura comprometida, basada en una posición ideológica anticolonialista definida que refleja un horizonte muy diferente de las décadas anteriores. El artículo de Pacheco mismo es buen testimonio de su propia constatación: "Lawrence no pasa por el mejor momento de su estimación crítica."[28] Pero me sorprende que afirme que los mexicanos "han insultado a Lawrence cerca de cuarenta años".[29] Nos preguntamos: ¿dónde están las pruebas escritas? Es posible que en el caso de Lawrence, como en tantos otros, la historia literaria tradicional no haya tomado en cuenta la recepción verdadera de los contemporáneos, porque no se llevaron a cabo las investigaciones al respecto; y porque las críticas escritas sólo reflejan una mínima parte de las lecturas realizadas. Sin embargo, éstas no parecen influir en la valoración literaria establecida. Porque finalmente Pacheco tuvo un consuelo para su oyentes y lectores, a saber que "Lawrence es, será una de las grandes figuras literarias —y algo más— de nuestro siglo". Y que "es una ingenuidad, una tierna efusión de patriotería creer que un inglés —un

[25] *Ibid.*, p. 21.
[26] *Ibid.*, p. 19.
[27] *Ibid.*, p. 21.
[28] *Ibid.*, p. 20.
[29] *Ibid.*, p. 22.

hombre que, sin metáfora, llega de otro planeta, mejor o peor, no sé: *distinto*— debe sustentar nuestras mismas ideas sobre México".[30] Venció la tolerancia.

Otro trabajo escrito en los años sesenta que es citado con más frecuencia que los de J. E. Pacheco, es "El México visto por D. H. Lawrence", de Martha Díaz de León (1965). La autora encuentra interesante descubrir a México y a los mexicanos a través de los ojos de un escritor extranjero: su posición es más bien descriptiva y académica que polémica. Trata de comprender el choque tremendo que significa el contacto con la realidad mexicana para un extranjero como Lawrence. El tema de la alteralidad, de la experiencia de lo otro, el de la cultura diferente, está presente en todo el análisis de Martha Díaz de León. Rastrea la obra de Lawrence, sobre todo *LSE*, para encontrar los motivos que dominan la visión de México de DHL. En su lectura detecta muchísimos elementos, símbolos y personajes de los cuales se sirve Lawrence para proyectar un México creativo, fuerte, lleno de esperanzas y con un futuro prometedor que él mismo negaba a Europa. Pero claro: la desesperación de Lawrence ante su experiencia del México "real" no se puede quitar de la obra: la visión del indio es ambigua; Lawrence ve en él una fuerza natural, prometedora y al mismo tiempo su indiferencia, desesperación, melancolía, pobreza, falta de energía y esperanza. Otros motivos lawrencianos en *La serpiente emplumada* que investiga Díaz de León son el proletariado y las clases bajas de la Ciudad de México, los mercados y, una y otra vez, el indio, personaje de escasa posibilidad de identificación para la mayoría de los mexicanos de 1965. Así Martha Díaz de León puede escribir sobre el tema sin la necesidad de comenzar una discusión tardía con Lawrence.

Los años 70 aportan a su vez otro matiz a la recepción de D. H. Lawrence en México. Se siguen publicando artículos y reseñas sobre él, inclusive de carácter muy polémico como el de Luis Miguel Aguilar (1979). Llama la atención que los suplementos de los periódicos capitalinos le dediquen más páginas ahora que anteriormente (*Diorama de la Cultura*, el *Heraldo Cultural*, el *Gallo Ilustrado*, *La Cultura en México*, etc.). Pero tanto más importante nos parece el hecho de que se estén publicando más *textos* del mismo D. H. Lawrence. Se incluyen algunas de sus cartas, por las cuales siempre ha existido un interés en México (*cf.* A. Castro Leal, 1942), poemas, párrafos y capítulos de sus libros hasta la reedición de *La serpiente emplumada* en México, en 1978. Por estos hechos no sólo se manifiesta un creciente interés intelectual general hacia el escritor, sino que también habla de las posibilidades editoriales y comerciales de ampliar la recepción de DHL en nuestro país. Al aspecto cualitativo de la recepción se viene agregando un aspecto cuantitativo.

30 *Ibid.*

En 1970, Emmanuel Carballo se encargó de seleccionar, de entre las obras de Lawrence, las páginas representativas que reunió bajo el título elocuente de *Viva y muera México*. Más de 50 páginas, es decir más de la cuarta parte del libro, son extractos de *LSE*. El libro contiene, además, partes de *Félix, Mañanas en México, La mujer que se fue a caballo*, y algunas cartas. No se indica de dónde provienen las traducciones, y los subtítulos son en parte del mismo E. Carballo. Pero el libro, con un tiraje de 3 000 ejemplares para la primera edición, parece haber contribuido al conocimiento más amplio de Lawrence en México. El prólogo de *Viva y muera México* da un resumen biográfico de Lawrence y hace resaltar, sobre todo, la relación entre el autor y su esposa Frida y la influencia de esta relación, y de otras, en su producción literaria. Los comentarios de E. Carballo sobre el papel de México en la obra de Lawrence y sobre su capacidad de comprensión de este país son tajantes: "México, del mismo modo que Australia, Taos e Italia, sólo fue en la vida y la obra de Lawrence un pretexto de evasión y búsqueda...." "México, como realidad política, social y económica no figuraba entre sus planes básicos de viajero: su capacidad de comprensión en estos aspectos, era, además de nula, digna de un guardabosque o un minero."[31]

Sin embargo, Carballo no se contenta con un rechazo nacionalista de las opiniones denigrantes de un extranjero. Su criterio es más amplio o refleja una posición ideológica que puede aceptar la crítica porque la integra a su propio análisis de la situación sociopolítica de su país. Por el lugar importante que Carballo, en su antología, dio a *La serpiente emplumada* (que además contiene las páginas más chocantes sobre los mexicanos) nos parece justificado reproducir gran parte de su "Prólogo", interpretándolo como respuesta a esta obra específica. Nos parece muy lúcida su posición: no se deja provocar por una obra que, al fin y al cabo, es una de tantas visiones logradas o erróneas de México. Pero es una obra que reta al lector a tomar posición, a pesar de ser pura ficción. Parece que en *La serpiente emplumada* se manifiesta otra vez lo que Wolfgang Iser ha llamado "la realidad de la ficción": provoca reacciones reales, tomas de posición, artículos, libros, protestas, aplausos, viajes, investigaciones, entrevistas, seminarios, coloquios, homenajes, rechazos, identificaciones, discusiones etc., por el solo hecho de haber sido imaginado, escrito y publicado. En este sentido, el prólogo de Carballo es un buen ejemplo de cómo una obra puede suscitar asociaciones, comparaciones y tomas de posición: conduce a concretizaciones; es decir, lleva a contestaciones, a preguntas, afirmaciones o provocaciones. Por ser tan equilibrada y, por lo tanto, representativa de una actitud segura y consciente, reproducimos aquí la larga cita tomada de *Viva y muera México*:

"Y esta actitud típicamente reaccionaria se debe a la desconfianza que

[31] Emmanuel Carballo, *Viva y muera México*, pp. 15-16.

sentía por los líderes y caciques que sacrificaban conscientemente los instintos del hombre a la economía. *La salvación*, para él, era *personal* y nada tenía que ver con las urgentes demandas clasistas y las revoluciones, como la nuestra, democrático-burguesas. En el sentido histórico no pudo ni quiso mirar al México que, en esos años, se preparaba a olvidarse de la lucha armada y a institucionalizar demagógicamente los pequeños triunfos obtenidos. Sus análisis de los primeros años de la década de los veintes bien pudieron suscribirlos los porfiristas en el exilio, los arrinconados partidarios de Huerta y las tradicionales fuerzas oscuras enemigas de cualquier cambio, por insignificantes que pudieran parecer a los ojos de observadores imparciales y atentos.

"El México de Lawrence es significativo y digno de ser recordado por varias razones. Primera, por el desenfado con que está escrito y por la habilidad sin tapujos con que penetra en algunas notas que definen ciertos aspectos de la vida nacional; segunda, por la fidelidad con que supo identificarse con el paisaje, las costumbres y los patrones de conducta de los mexicanos desheredados de la política y la fortuna; tercera, por la falta de prudencia con que enjuicia y condena a los 'redentores' del país que confundieron maliciosamente el provecho personal con el adelanto de la nación. En algunos aspectos, y sobre ciertos temas, sus críticas y desahogos siguen siendo válidos y lo seguirán siendo, por los días de los días, hasta el momento en que se produzca una verdadera revolución que borre para siempre (o por lo menos a lo largo de varias décadas) los vicios que la república independiente heredó de la colonia, la reforma de los primeros gobiernos de juguete, la república restaurada de la intervención y el imperio, el porfiriato de la administración de Juárez, la lucha armada de 1910 del positivismo de los científicos y los gobiernos emanados de la revolución de los caudillos que identificaron el asesinato, la rapiña y la corrupción con el triunfo de los de abajo.

"El México de Lawrence es, al mismo tiempo, un México falsificado y un México que merece, en todos los órdenes, una vida más saludable, más digna y más productiva. En ocasiones somos tal como él nos pintó y en otras, por defectos del pintor y el cuadro, mejores de lo que él supuso que éramos.

"Estas páginas representan, creo yo, un vejamen y una catarsis, una radiografía, una risa, una sonrisa y una profunda invitación al llanto; un llamado a la autocrítica y un balazo disparado contra nuestras ingenuidades, nuestra patriotería y nuestro malinchismo."[32]

En su antología *México nueve veces contado por narradores extranjeros* (1974), Héctor Sánchez incluyó el capítulo de las tantas veces citada corrida de toros de *LSE*. La tomó evidentemente de *Viva y muera México*, que él

[32] *Ibid.*, pp. 16-17.

cita además como obra de D. H. Lawrence, pero en su bibliografía anota una edición de *La serpiente emplumada* de la misma editorial Diógenes, edición que no existe como tal. Aun así, la inclusión del capítulo de *LSE* es una prueba más del creciente interés de D. H. Lawrence en los años 70, y al mismo tiempo da testimonio de una actitud más crítica y distanciada frente al autor inglés: "La visión descarnada que hace Lawrence del mexicano produce cierto escozor, un poco de disgusto, pues no sólo muestra sino que califica, situándose en la condición de un civilizado que no logra entender ciertos acontecimientos de la conducta humana, encontrándola hasta cierto punto ofensiva, despreciable."[33]

Mientras que las antologías *Viva y muera México* y *México nueve veces contado* sólo ofrecieron capítulos aislados de *LSE*, es mérito de Premiá Editora el de reimprimir en 1978 *La serpiente emplumada* en su colección "La nave de los locos". Se trata de la vieja, y no siempre muy feliz, traducción realizada por Carmén Gallardo de Mesa, según el texto publicado por la editorial Losada de Buenos Aires, edición de difícil acceso. (Estas pueden ser las razones por las cuales la editorial Bruguera de Barcelona haya publicado en 1980 una nueva versión, traducida por Pilar Giralt).

Según la Editorial Premiá informó a Laura Villafuerte, en 1980, se habían vendido en los dos años desde su publicación 800 de los 1 500 ejemplares del tiraje: no se trataba, pues, de un gran éxito editorial; las cifras nos hablan de una recepción cuantitativa muy limitada.

En cuanto a la publicidad, a través de la crítica que recibió esta reedición de *LSE*, tampoco fue muy intensa, según nuestra información. No excluimos que se puedan encontrar más reseñas, pero sólo nos fue accesible la de Elda Peralta en *El Heraldo Cultural*. La autora no puede dejar de expresar sus dudas frente a la obra: "La novela sería excelente si no fuera por las extravagancias en que incurre Lawrence al manejar los mitos prehispánicos. Sólo a un inglés se le puede ocurrir resucitar a Quetzalcóatl y a Huitzilopoztli para iniciar —con ellos al frente— una nueva religión que permitiría a los mexicanos liberarse del catolicismo y del imperialismo extranjero. Y no se puede ser verosímil en tanto que novelista, haciendo que dos ciudadanos más o menos serios y pensantes —hacendado uno; el otro, general revolucionario educado en Oxford— pretendan encarnar a estas deidades indígenas bailando frente a una hoguera al compás del tambor... En fin, no ha faltado quien califique a esta novela de 'genial'."[34]

Uno puede suponer que tales críticas no fueron el medio más adecuado para despertar el interés del público mexicano en general hacia D. H. Lawrence. Pero la crítica literaria encontró razones suficientes para ocuparse reiteradamente de D. H. Lawrence en los años 70.

Son sobre todo algunas revistas y suplementos de periódicos los que se

[33] Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 25.
[34] Elda Peralta, "Libros", p. 7.

interesan por Lawrence: La *Revista de la Universidad de México,* el *Diorama de la Cultura* (Suplemento de *Excelsior*), *El Gallo Ilustrado (El día), La Cultura en México (Siempre!), El Heraldo Cultural,* y otros. No en todos los casos se trata de críticas sobre *LSE,* sino que se publican poemas, cartas y ensayos y se habla de otras obras de Lawrence. El único estudio más o menos amplio publicado en México, y el más importante, nos parece ser *El otro México* de Jorge Ruffineli (1978). Respecto a *LSE,* parece cierto lo que dice Amelia G. S. de Farrés en un trabajo no publicado: "Whereas Anglo-American criticism on Lawrence is, generally, part of a long work, the Mexican critics write short essays dealing with Lawrence's works in Mexico, practically isolated from the rest of his novels. However, a striking difference may be apreciated in their approach; while for Anglo-Americans the fidelity of Lawrence's vision of Mexico is not important, for Mexican critics it is a major concern."[35] Y hay que agregar que hay relativamente pocos ensayos dedicados especialmente a *LSE.* Los más importantes y significativos son los de Jorge Ruffinelli y de Luis Miguel Aguilar, "No somos un pueblo acabado. No estamos abandonados. Quetzalcóatl ha venido." En otras críticas, la obra se menciona de paso, como en Max Aux (1971): "Lawrence se buscaba a sí mismo, tal vez por ello *La serpiente emplumada* sigue siendo el mejor libro extranjero acerca del México de ese tiempo."[36] De manera parecida se expresó Octavio Paz (1979:22) en el párrafo citado más arriba, pero tampoco entró en detalles.

De los trabajos sustanciales sobre *LSE,* el de Ruffinelli es el más completo y documentado, el de Aguilar el más agresivo y estimulante para la discusión sobre D. H. Lawrence. Ruffinelli detecta muchos puntos débiles en la estructura de la obra y en la ideología del autor: el realismo forzado, la expresión repetida de sus prejuicios políticos, raciales y religiosos, su mesianismo autoritario, el indigenismo contradictorio, el elitismo y el individualismo anarquista que propaga.

Sin embargo, la presentación de Ruffinelli es equilibrada; tiene una posición comprometida y, al mismo tiempo, académica que le pone a salvo de la polémica. Reconoce los méritos de Lawrence, su vigencia y el desafío que significan sus textos para el lector. "Ha dejado elementos de interpretación, ha dejado asombrosas ideas (por lo acertadas o por lo equivocadas) y, sobre todo, imágenes bellas y algunas nociones como la de la soledad mexicana, la crueldad sacrificial del pasado azteca, el hermetismo emocionante, que han calado, explícitamente o no, en la propia literatura mexicana y en el propio sistema de pensamiento que ésta ha elaborado para conocerse y reconocerse. Si muchas veces Lawrence parece omitido de ese

35 Amelia Farrés, "Critics on *The Plumed Serpent*", p. 1.
36 Max Aub, "De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana", p. 1.

punto de partida, no lo está, seguramente. Bastaría releerlo para entrar nuevamente en el vórtice de un debate que no ha cesado."[37]

La crítica de Luis Miguel Aguilar refleja una actitud mucho más intransigente frente a la obra de D. H. Lawrence. Expresa su desconcierto y su indignación; es interesante ver que existe en México todavía una recepción tan espontánea de *LSE.* Para Aguilar, la lectura del libro es motivo para entrar en una discusión airada con su autor; no evita las expresiones fuertes para rechazar la visión que da Lawrence de México y de los mexicanos: "Pero en *La serpiente emplumada,* al parecer de Lawrence, los mexicanos han decidido su paisaje; lo han prostituido; lo han hecho a su imagen y a una semejanza que, según Lawrence, es la exasperante de la hueva y de la muerte. El paisaje mexicano es huevón y mortal como el pueblo que lo habita; a decir de Lawrence, los mexicanos han ensuciado incluso eso."[38]

Esta cita es un buen ejemplo de una reacción —es decir una recepción— exagerada frente a una obra literaria. El receptor utiliza al texto para inventar contenidos nuevos. Así, "los monos" de los cuales Aguilar habla constantemente, no se encuentran en el texto. Pero a Aguilar, la manera lawrenciana de hablar de los mexicanos le indigna tanto que le sugiere la comparación con los monos. Hasta intitula un capítulo suyo "Quetzalcóatl de los monos". Contiene un arreglo de cuentas con la arrogancia europea, pero en una lectura muy propia: "Quetzalcóatl es la única salida al mar que tienen los monos, porque Quetzalcóatl es Europa en México; los monos están ahí para que los europeos los aleccionen y decidan por ellos, es decir, no hay nada más prescindible que un mono ante el gran conflicto lawrenciano del hombre blanco..."[39]

En este tono sarcástico, que ilustra la irritación de un crítico ante un texto publicado 50 años atrás, Aguilar continúa por varias páginas. Pero su artículo da prueba de su buena documentación sobre Lawrence y no se limita a la pura polémica. Es un testimonio más de la independencia que ha logrado la crítica mexicana, de una recepción que se basa en criterios propios y cuestiona a fondo a un escritor consagrado por las repeticiones de la historia literaria. La reacción de Aguilar ante *La serpiente emplumada* me parece ser ejemplar para toda una parte del público mexicano actual. La obra es rechazada, es una fuente de indignación y hasta se la "ningunea". Muchos estudiantes de Letras Inglesas, por ejemplo, no la conocen. Y como se ha visto, en dos años sólo se han vendido 800 ejemplares de una novela de la cual autores famosos han hablado tan favorablemente. Para los turistas extranjeros que visitan México, sigue siendo un *bestseller,* se

[37] Ruffinelli, *op. cit.,* pp. 115-116.

[38] Luis Miguel Aguilar, "No somos un pueblo acabado. No estamos abandonados. Quetzalcóatl ha venido", p. 10.

[39] *Ibid.,* p. 13.

vende en muchos aeropuertos, y todavía influye en la imagen y los prejuicios que se tiene de México. Según una información de Ronald Walker, la editorial Penguin Books no sólo sigue imprimiendo la obra, sino que también está preparando una edición completamente nueva. El público mexicano no exigiría tal cosa. *La serpiente emplumada* no es precisamente su libro favorito, pero se estima a su autor, quien está presente en revistas y periódicos, en clases universitarias de literatura y en coloquios. Uno de estos eventos nos ofreció la oportunidad de dar a conocer algunos resultados de esta investigación sobre la recepción de *La serpiente emplumada* en México.

BIBLIOGRAFÍA


Acevedo Escobedo, Antonio, "Las letras y los días; D. H. Lawrence", en *Revista cultural*, Suplemento de *El Universal*, 13/5/1973, p. 2.

Aguilar, Luis Miguel, "No somos un pueblo acabado. No estamos abandonados. Quetzalcóatl ha venido", en *La Cultura en México*, No. 903, 27/6/1979, p. 9-15.

Anónimo, "D. H. Lawrence: todo el corazón en epístolas", en *Revista de la Semana*, No. 130, 6/11/1977, p. 13.

Anónimo, "Ilustre escritor inglés en México", en *Revista de Revistas*, 22/3/1925, p. 10.

Aub, Max, "De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana", en *Diálogos*, No. 37, México, enero-febrero, 1971, p. 4-11. También en Ocampo, Aurora M. (ed.), *La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología*, México, UNAM, 1981, p. 61-85.

Blanco, José Joaquín, "La crítica sobre D. H. Lawrence", en *La Cultura en México*, No. 876, 13/12/1978, p. 9-11.

Bopp, Marianne O. de, "Literatura inglesa en México", en *Anuario de Letras*, Año VI, México, 1964, p. 295-303.

Brown, John, "Exuberancia mexicano-norteamericana 1920-1940" en *Anglia, Anuario de Estudios Angloamericanos*, Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1968, p. 95-121.

Carballo, Emmanuel, Prólogo y selección de D. H. Lawrence, *Viva y muera México*, México Diógenes, 1970, p. 9-17.

Carballo, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas, 1965.

Castro Leal, Antonio, "El México de David Herbert Lewrence", en *Cuadernos Americanos*. Año, I, No. 4, 1942, pp. 181-196.

Caudwell, Cristopher, "D. H. Lawrence: Estudio sobre el artista burgués", en López Ortega, Ramón/Regales Serna, Antonio (eds.) *Dialéctica y literatura: ensayos de crítica inglesa y alemana*, Madrid, Akal, 1978, p. 71-90.

Clark, L. D., *Dark night of the body: D. H. Lawrence's 'The plumed serpent'*, Austin, Univ. of Texas Press, 1964.

Diadiuk, Alicia, *Viajeras anglosajonas en México*, México, SepSetentas, No. 62, 1973.

Díaz de León, Marta, "El México visto por D. H. Lawrence", en *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, 1965, p. 262-283.

Elizondo, Salvador, "Preactualidad de D. H. "Lawrence", en *Unomásuno*, 27/2/1979, p. 19.

Estrada, Genaro, "Lawrence en México", en *La Cultura en México*, No. 912, 29/8/1979, p. 13. Se trata de la reproducción de un artículo publicado en 1925.

Farrés, Amelia G. S. de, "Críticas on *The plumed serpent*", Trabajo semestral, s.l., s.f. (México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, 1981, mimeo.).

Fletcher, John G., "La poesía de D. H. Lawrence", trad. de E. Murguía, en *Contemporáneos*, No. 18, noviembre de 1929.

Franco Bagnouls, Ma. de Lourdes. *Letras de México, Gaceta literaria y artística (1937-1947), Estudio e índice*, México, UNAM, 1981.

García Gustavo, "Lawrence y Miller. Hacia una redefinición de la sexualidad", en *Revista de la Universidad de México*, No. 3/4, nov./dic., 1977 (Literatura y pornografía), pp. 89-90.

González Casanova, Natacha, "Haciendo el amor con música", en *El gallo ilustrado*, Suplemento de *El Día*, 2/4/1978, p. 19.

Gunn, D. Wayne, *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556-1973*, Traducción de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Han, Emily, "D. H. Lawrence en México: un santo endemoniado", en *Diorama de la Cultura*, Supl. de *Excélsior*, 20/6/1976, p. 8-10. (Se trata de la presentación y de la traducción de un capítulo del libro de Emily Hahn (1975), *Lorenzo de D. H. Lawrence and the women who loved him*, Philadelphia-New York, Lippincott.)

Ingarden, Roman, "Konkretisation und Rekonstruktion", en Warning, Rainer (ed.) (1975), *Rezeptionsäthetik, Theorie und Praxis*, München, Fink, 1975.

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1976.

Iturriaga, José, "La danza del maíz que germina y Mañanas de México", en *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, 1943, p. 241-242.

Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Traducción de Juan Godo Costa, Barcelona, Península, 1976.

Lawrence, D. H., "Cuatro cartas juveniles de D. H. Lawrence", en *La cultura en México*, No. 1359, 11/7/1979, pp. 10-12.

Lawrence, D. H., "Nemesis; Fuego; El mosquito sabe; y otros textos, en *La Cultura en México*, 27/6/1979, pp. 14-15.

Lawrence, D. H., "Día de Mercado", trad. de O. Barreda, en *Contemporáneos*, No. 34, marzo de 1931.

Lawrence, D. H., *La serpiente emplumada*, traducción al castellano por Carmen Gallardo de Mesa, Buenos Aires, Losada, 4a. ed., 1958, 427 pp.

Lawrence, D. H., *La serpiente emplumada*, Traducción de Carmen Galardo de Mesa según el texto publicado por la Editorial Losada de Buenos Aires, Argentina. México, Premià, 1978, 450 pp.

Lawrence, D. H., *La serpiente emplumada*, Traducción por Pilar Giralt, Barcelona, Bruguera, 1980, 508 pp.

Lawrence, D. H., *Pensamientos*, trad. de Rafael Cadenas, Caracas, Fundarte, 1977.

Lawrence, D. H., "Qué bruto es el burgués", trad. de José Joaquín Blanco, en *La Cultura en México*, 27/6/1979, p. 11.

Lawrence, D. H., *The Plumed Serpent*, Harmondsworth, Penguin, 1950.

Lawrence, D. H., *Viva y muera México*, Prólogo y selección de Emmanuel Carballo, México, Diógenes, 1970, 210 pp.

Lawrence, Frieda, "La vida con Lawrence", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XV, No. 6, 1961, p. 13ss.

Liscano, Juan, "Un iracundo poeta puritano", en *Zona Franca*, Año 2, No. 26, octubre de 1965, p. 24-36, 60-61.

Munguía, Enrique, Nota sobre la muerte de D. H. Lawrence, en *Contemporáneos*, No. 23, abril de 1930 (secc. *Motivos*).

Ortega y Medina, Juan, *México en la conciencia anglosajona*, México, Porrúa, 1953.

Ortiz de Montellano, B., "México en 'La serpiente emplumada', de D. H. Lawrence", en *Libro y el pueblo*, vol. 12, No. 4, abril de 1934, p. 180-183.

Pacheco, José Emilio, "El México de los novelistas ingleses", en *Revista de la Universidad de México*, vol. 18, No. 12, agosto de 1964, pp. 19-22.

Pacheco, José Emilio, "Simpatías y diferencias", en *Revista de la Universidad de México*, vol. 16, No. 8, abril de 1962, p. 32.

Patán, Federico, *Calas menores*, México, UNAM, 1978.

Paz, Octavio, "Paisaje y novela en México", en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 16-18.

Paz, Octavio, *El ogro filantrópico*, México, Mortiz, 1979.

Peralta, Elda, "Libros", en *El Heraldo Cultural*, 6/5/1979, p. 7.

Rosal, Gerardo del, "Por una teoría de la respuesta estética", en *Anuario de Letras Modernas*, Vol. I, México, UNAM, 1983, p. 152ss.

Ruffineli, Jorge, "D. H. Lawrence y el paraíso inexistente", en *Texto crítico*, No. 12, 1977.

Ruffinelli, Jorge, *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry*, México, Nueva Imagen, 1978.

Ruvinski, Miriam, "La actitud de amor con los fantasmas desnudos de Lady Chatterly", en *El Heraldo Cultural*, 16/4/1978, p. 8.

Una reseña del libro de Ruffinelli se publicó en *La palabra y el hombre*, No. 18, abril/junio, 1976, pp. 91-93.

Sánchez Barbudo, A., "D. H. Lawrence, *Mañanas en México*" (Reseña), en *El hijo pródigo*, 1943, pp. 58-59.

Sánchez, Héctor, *México nueve veces contado por narradores extranjeros*, México, SepSetentas, 1974.

Schwartz, Perla, "El otro México", Reseña, en *El Gallo Ilustrado*, 4/11/1979, p. 16.

Siebenmann, Gustav, "Técnica narartiva y éxito literario. Su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas", en *Iberorromania*, No. 7, Tübingen, 1978, pp. 50-66.

Solares, Ignacio, "D. H. Lawrence. Algunos aspectos de su vida y su obra literaria", en *Revista de Revistas*, No. 111, 17/7/1974, pp. 27-30.

Walker, Ronald G., *Infernal paradise. Mexico and the modern English novel*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1978.

Walker, Ronald G., "Selected Bibliography on Lawrence and Mexico", s.l.s.a. (mimeo.).

Weinrich, Harald, "Para una historia literaria del lector", en H. G. Gumbrecht *et al., La actual ciencia literaria alemana*, Salmanca, Anaya, 1971, pp. 115-134.

Wey, Valquiria, "El horizonte de expectativa en el caso de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence. Dos épocas: 1928-1932 y 1970-1979", trabajo semestral, s.l., s.a. (Fac. Fil. y Letras, UNAM, 1980) (mimeo.).

Zukerman, Lidia, "Lawrence y la verdadera Lady Chatterly, un lazo de simpatía anudada por el odio más puro", en *El Heraldo Cultural*, 3/6/1973, p. 8.

# UNA LECTURA DE UNGARETTI

por *Annunziata Rossi*

L'isola

A una proda ove sera era perenne
Di anziane selve assorte, scese
E s'inoltró
E lo richiamó rumore di penne
Ch'erasi sciolto dallo stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,
E una larva (languiva
E rifioriva) vide;
Ritornato a salire vide
Ch'era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

In sé da simulacro a fiamma vera
Errando, giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
Delle vergini come
Sera appié degli ulivi,
Distillavano i rami una
Pioggia pigra di dardi,
Qua pecore s'erano appisolate
Sotto il liscio tepore,
Altre brucavano
La coltre luminosa;
Le mani del pastore erano un vetro
Levigato di fioca febbre.

(De "La fine di Crono", en *Sentimento del tempo.*)

Damos una traducción literal:

La isla

En una orilla donde ocaso era perenne
De antiguas selvas absortas, bajó
Y se adentró,
Y lo reclamó un ruido de plumas
Que se había desprendido de la estridente
Palpitación del agua tórrida,

Y una larva (languidecía
Y reflorecía) vio;
Al volver a subir vio
Que era una ninfa, y dormía
De pie, abrazada a un olmo.

Dentro de sí, de simulacro a llama verdadera
Errando, llegó a un prado donde
La sombra en los ojos se adensaba
De las vírgenes como
Noche al pie de los olivos;
Destilaban las ramas
Una lluvia floja de dardos,
Por allí, unas ovejas se habían adormilado
Bajo la lisa tibieza,
Otras pacían
La colcha luminosa;
Las manos del pastor eran un vidrio
Alisado por tenue fiebre.

Con "L'isola" nos encontramos en el segundo libro de Ungaretti. El título no parece tener relación con los versos del poema, como a menudo pasa con la poesía contemporánea. No hay una sola palabra que remita, de manera explícita, al título. Quizá en el primer verso la palabra *proda* podría ser indicio de un atracadero marino, pero *proda* —además del frecuente uso figurado que el italiano hace de ella— indica también el margen de una colina, de un foso, y así lo usa a menudo Dante, a cuyo léxico recurren no poco los poetas herméticos italianos. Y hay que subrayar el lenguaje áulico, la complejidad verbal, sintáctica, la riqueza adjetival que Ungaretti introduce en el *Sentimento del tempo*; novedad con respecto a su primer libro, *L'allegria*, cuya palabra es "inocente" y cuyo lenguaje está lleno de franciscana sencillez. La nueva expresión poética del *Sentimento del tempo* responde a una nueva etapa de su vida. No es casual que el poeta reúna sus libros, de poesía y de prosa, bajo un título común muy significativo: *Vita di un uomo*; y ya en el prefacio a *L'allegria* Ungaretti había declarado que sus poemas representaban sus tormentos por la forma, pero que ésta lo atormentaba sólo porque le exigía adherirse a las variaciones de su ánimo: "...si algún progreso he hecho como artista, quisiera que indicase también cualquier perfección que haya logrado como hombre".

De las poesías de Ungaretti, "L'isola" es una de las más herméticas y sugestivas. Emblema de un mundo arcano, remoto, aislado en el tiempo, "L'isola" es el espacio inaccesible visitado por la palabra-memoria del poeta y del cual nos queda aquel *"nulla d'inesprimibile segreto"*, en el que consistiría la poesía: una especie de *"porto sepolto"* al que desciende el poeta para luego emerger con sus cantos ("La responsabilidad del poeta —dice Unga-

retti en uno de sus ensayos críticos— es descubrir un secreto y revelarlo a los demás").

"L'isola" es un paisaje, la aparición de un paisaje minuciosamente descrito, cuyos valores fónico-icónicos crean aquel misterio que es "anterior al sentido de los vocablos", porque los vocablos, como en toda auténtica poesía, "mantienen siempre su intangible derecho de precedencia, aun cuando sean descifrados hasta la ceniza" (así dice Ungaretti en el prefacio a su traducción de la *Phèdre* de Racine).

Las dos estrofas que componen la poesía están separadas por una fuerte pausa de silencio, un silencio que no rompe su unidad, sino que la refuerza por la intensa resonancia que se prolonga en la segunda parte. Ambas estrofas están ligadas por la misma atmósfera indeterminada, de sueño, y además por el ignoto viajero que vaga de una estrofa a otra. Ambas se inician con un fuerte hipérbaton, y ambas se cierran sobre las imágenes de dos figuras paralelas y emblemáticas: de la ninfa en la primera y del pastor en la segunda.

Un desconocido él, a quien sirve de indicio el pronombre personal *lo* del cuarto verso *—e lo richiamó rumore di penne—* se adentra silencioso y como en trance (y por eso es, quizá, capaz de percibir con más aguda sensibilidad visual y auditiva los signos que encuentra en su camino) por un irreal y sugestivo paisaje *di anziane selve assorte.* Hay que notar en esos versos el uso de la sinestesia, típico estilema ungarettiano. El viajero se mueve con lentitud fantasmal y, atraído por los ruidos que se levantan del *stridulo batticuore dell'acqua torrida* (vs. 5 y 6), reconoce en la "larva" una ninfa abrazada a un olmo, en una actiud llena de neoclásica gracia. Pero el desconocido no se detiene y pasa a otra estrofa, *In sé da simulacro a fiamma vera errando* (v. 12), cuyo paralelismo semántico con el paréntesis de los versos 7 y 8 (*languiva/E rifioriva*) es descubierto, como si el visitador se mimetizara con el paisaje. Pero la palabra *simulacro,* que Ungaretti usa a menudo en sus poemas, nos remite a la memoria *—memoria, fluido simulacro—*[1] y podría aludir a la función del poeta-mago, depositario de una memoria de reminiscencia platónica que sondea en la noche de los *sinnumeri secoli che ci precedono* y que evoca el tiempo ausente para recuperarlo del olvido.

El desconocido llega luego a un prado en donde encuentra a otros fantasmas, figuras míticas de un mundo fulminado en la inmovilidad, que enmarcan a los protagonistas principales, la ninfa y el pastor: vírgenes en cuyos ojos se adensa la sombra; ovejas luminosas que pacen mansamente y, en fin, aquel pastor cuyos nítidos contornos parecen cincelados en bajorrelieve, y en el que se concentran los versos finales:

1 "Alla noia", en *Sentimento del tempo,* Mondadori, Milano.

Le mani del pastore erano un vetro
Levigate di fioca febbre.

Imagen que nos remite a la ninfa que encierra la primera estrofa:

...era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

El desconocido desaparece luego, tan silencioso como había llegado. La isla permanece desierta, sumergida otra vez en el olvido de una *sera perenne.*

De este paisaje fantasmal nos llegan, únicos ruidos, los de una naturaleza cuyas imágenes onomatopéyicas son sombrías: el agua que burbujea, el rumor de las plumas que se levanta del

.....stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,

ruidos que son casi advertencia para que el misterioso intruso desaparezca, para que no siga profanando el lugar y no despierte de su sueño a ese mundo ensimismado. El paisaje, surcado por sombríos claroscuros, nos produce, al igual que un aguafuerte, una sensación de pánico, de vértigo, como si de esta superficie pudiéramos hundirnos y perdernos para siempre en un abismo.

En *Sentimento del tempo* Ungaretti pasa del mito personal de *L'allegria* —recuperación de una inocencia perdida— a un repertorio mitológico dentro de la tradición, por supuesto recreada, y a la recuperación del tiempo ausente. El léxico de "L'isola" pertenece con claridad al del mundo literario de la Arcadia: *selve, ninfa, olmo, errando, pecore, vergini, ulivi, pastore.* La ninfa y el pastor son los protagonistas olvidados de la novela pastoril, y la isla la figura mítica de Arcadia, el mundo poético de Arcadia que la fantasía-memoria del poeta revisita para rescatarlo de la labilidad del tiempo destructor y eternizarlo en una imagen de nueva belleza, *"che duri per singolare bellezza"*. Sería un viaje textual del poeta, y del lector con él, por Arcadia. En esa evocación el mundo arcádico ha perdido los colores resplandecientes de un eterno verano para adquirir los claroscuros de una *sera perenne* (hay que notar que el italiano *sera* no es la noche, sino el estado intermedio entre el atardecer y la noche).

Pero, ¿por qué Arcadia? Hay que recurrir a las explicaciones extrapoéticas que nos da el autor, y a su "sentimento" de la Arcadia: "El paisaje es el de Tívoli", explica Ungaretti, quien vivió una temporada en esa pequeña ciudad cerca de Roma, y no isla. "¿Por qué *isla*? Porque es el lugar en donde me aíslo, en donde estoy solo, un lugar separado del mundo, no

porque lo sea en la realidad sino porque en mi estado de ánimo puedo apartarme de él." La isla es entonces una dimensión espiritual, psicológica, el fruto quizá de "una hora de monotonía extrema", de ese tedio que el poeta sufre a menudo y que se concreta casi siempre en una hora, la *sera*, así como la madrugada, la primera luminosidad del día, lo abre al universo (*M'illumino/d'immenso*).[2] En uno de esos momentos de atonía espiritual, de tedio, el poeta se evade a un espacio imaginario y ese espacio se concreta en el remoto paisaje de Arcadia, en una analogía entre estado anímico y paisaje arcádico.

Al igual que Leopardi (quien de la *Arcadia* de Sannazaro tomó temas y motivos para sus *Idilli* y quien influyó en Ungaretti), el poeta de Alejandría amó el mundo pastoril, esa Arcadia, tierra de "voluntario exilio", de evasión, de huida de la realidad, de soledad, del sentimiento del tiempo destructor y fugitivo: *Tempo, fuggitivo tremito...*[3]

El poeta mantiene y, aún más, refuerza el misterio de los símbolos de la novela pastoril. Estos símbolos ya oscuros en la intención de los poetas arcádicos que exigían una lectura simbólica —bajo *velame pastorile*— aunque todavía claros para sus cultos contemporáneos, se han vuelto hoy textos en clave, "cuyos fuegos se han apagado". "L'isola" es la recuperación de ese mundo de apariencias, de apariciones fantasmales que no van más allá de su visión: es decir, de símbolos que descansan en sí mismos, que remiten a una realidad cuyo significado se ha ido perdiendo y cuyo nexo entre signo y significado se ha olvidado, generando un inquietante misterio (y quizá sea esta pérdida de nexos entre signo y significado lo que fascina al poeta). Su contenido es, pues, el silencio, el sueño, la muerte. De allí procede lo sugestivo del poema.

Sentimiento del tiempo, sentimiento de la ausencia: "Nos encontramos —dice el poeta en sus textos críticos— ante el mismo problema del *Sentimento,* el de suscitar una realidad mítica, una realidad que transfigure el lenguaje a través de la profundidad de la memoria o, si se quiere, a través de la profundidad de la historia." Y a propósito de la palabra y del lenguaje, añade: "La palabra es desafío a la muerte... La palabra está hecha de vocales, de consonantes, de sílabas, de una manera totalmente diferente a la de los objetos ausentes, objetos lejanos en el espacio, desaparecidos en el espacio. Pertenecientes, asimismo, a épocas y a tierras desaparecidas desde tiempo inmemorial." De aquí la importancia que la palabra adquiere en la poesía ungarettiana.

La palabra de Ungaretti lleva hasta su oscuro significado, hacia el misterio, dejando intacto e iluminando ese misterio; porque —y Ungaretti cita a Leopardi—, habiendo el hombre borrado el misterio de la realidad, la

[2] "Mattina", en *L'Allegria,* Mondadori, Milano.
[3] "Lago, Luna, Notte", en *Sentimento del tempo.*

visión se ha vuelto horrible. La palabra posee entonces un valor sagrado, proveniente de las mismas dificultades técnicas que el poeta tiene que enfrentar para poderse expresar y por eso Ungaretti excava la palabra "como en un abismo" (*Quando trovo/ in questo mio silenzio/ una parola/ scavata é nella mia vita/ come un abisso*).[4] La palabra, fruto de esa excavación, nos perpetúa además en el tiempo, cancela nuestra muerte (*Nella malinconia del vivi/ volerá a lungo la mia ombra*?),[5] así como en el orden biológico nos perpetúan los hijos. La palabra es entonces memoria que, al recuperar el tiempo ausente, borra los límites espaciales y temporales y devuelve todo al tiempo presente. Sin memoria, el tiempo estaría destinado a desaparecer. Sin ella el hombre sediento de inmortalidad, de infinito, caería en el vacío: aquel sentimiento del vacío, *horror vacui,* que Ungaretti experimenta antes en el desierto de Egipto y luego, con mayor fuerza, en Roma, ciudad de ruinas y de memoria; en presencia del Coliseo, "enorme tambor con órbitas sin ojos" y en presencia del barroco que se esfuerza en negar el vacío abierto por Miguel Ángel.

La memoria ungarettiana vendría a ser una especie de "río secreto que purifica de la muerte a los hombres" (J. L. Borges) y quizá el protagonista de "El inmortal" del escritor argentino experimenta el mismo *horror vacui* cuando, frente al troglodito Argos —"larva" casi inmemorial de Homero— imagina un mundo sin memoria, sin tiempo.

Ungaretti recurre a la idea de ausencia tal como la concebía otro poeta, Petrarca (y con la memoria petrarquista él ve vinculado, y para siempre, el lenguaje poético europeo): la idea de un mundo lejano en el espacio y en el tiempo que regresa para hacerse vivo, entre el follaje del sentimiento, de la memoria y de la fantasía; la palabra sería ruptura de las tinieblas, del olvido, desgarraría el velo de nuestra noche interior. Y el primer poema de "La fine di Crono" —"Una colomba"— de un solo admirable verso,[6] podría ser epígrafe de todo el *Sentimento del tempo*:

D'altri diluvi una colomba ascolto.

La paloma: heraldo alado que sobrevive a los diluvios; memoria que trae al poeta, nostálgico de climas ausentes, el tiempo inmemorial.

Hipérbatos, metonimias, paralelismos, analogías, asonancias y aliteraciones, imágenes de invernadero constituyen los recursos, las herramientas casi ocultas ("el don de los artistas —dice Ungaretti— será el de disimular esa

4 "Commiato", en *L'allegria.*

5 Canto primero de "La morte meditata", en *Sentimento del tempo.*

6 De la concentración ungarettiana se podría decir lo que Montale dice a propósito de T. S. Eliot: "lírico concentradísimo que dice en dos palabras lo que un poeta romántico hubiera dicho en cien".

fuerza, así como la gracia de la vida disimula el esqueleto"): la disimulación en función de la espontaneidad. Ya Tasso había unido la poética y la retórica en un verso famoso: *L'arte che tutto fa nulla si scopre.* Y todavía antes, Aristóteles enseñaba que la técnica, al producir lo verosímil, debe esconderse para no revelar el artificio. En fin, el *ars est celare artem* subyace a la poesía que se transforma por arte de alquimia en una amplia sinestesia: poesía, música, pintura de misterioso e intenso hermetismo en el que la palabra es resultado de una destilación hacia ese estado de "perfecta lucidez formal", contraseña de la poesía italiana que el poeta quiere lograr: "La poesía italiana —dice Ungaretti— no florece sino en estado de perfecta lucidez: técnica, sensaciones, lógica y fantasía o sentimiento, todas estas cosas no tienen sentido para nosotros si no viven simultáneamente objetivadas por el poeta, en una poesía que canta." Y es justamente en el *Sentimento del tempo* donde el "hijo de emigrantes" se incorpora en la tradición poética de su "tierra prometida", en la línea de la poética de la memoria Petrarca-Leopardi: "Cuando me puse a escribir el *Sentimento del tempo,* dos fueron mis poetas preferidos: Leopardi y Petrarca."

El estro analógico de Ungaretti se manifiesta en "L'isola", así como en toda su poesía, con asombrosa audacia. La analogía, base de su poética personal, al poner en contacto imágenes lejanas y sin hilo conectivo ("mientras mayor sea la distancia, mayor será la iluminación", dice siempre en *Ragioni di una poesía*), sirve al poeta para lograr aquella "iluminación fabulosa" que nos explica su amor, de afinidad, con la poesía barroca y su acercamiento a Góngora, a Racine (a los que tradujo) y a G. B. Marino.

Al igual que *La tempesta* de Giorgione, sobre cuyo significado han debatido largamente los exégetas sin llegar a un acuerdo, "L'isola" conserva su secreto, "seduce por un secreto". La palabra aclara y al mismo tiempo conserva su misterio (*aquel nulla/d'inesauribile segreto*).[7] La técnica nos aproxima a ese misterio, pero no basta la competencia técnica para apreciar la poesía. H. Friedrich nos pone en guardia: si bien la dificultad tanto sintáctica como semántica de la poesía requiere, para acercar al lector, de una traducción a una lengua común, por otro lado la traducción interpretativa falsifica la poesía, máxime la moderna, cuya originalidad consiste sobre todo en su forma de expresión. También Jardot insiste en que todas las explicaciones a través de un discurso lógico dejarán siempre inexpresado lo que cuenta: la creación y su misterio. Además, la poesía hermética no es un acertijo que pueda ofrecer la posibilidad de una solución única, acertada, obligada. Sin llegar a la declaración de Valéry —"mis versos tienen el significado que se les da"— no puede negarse que "la palabra aclara y al mismo tiempo lleva al misterio". Ungaretti insiste, en toda su obra crítica, en que la poesía no se explica y que es difícil explicarla: "Son cosas que el

[7] "Il porto sepolto", en *L'allegria.*

hombre siente, que tocan vagamente su inteligencia, que lo impresionan de manera intuitiva pero nunca con precisión" (*Commento alla canzone*).

Entre quienes se han detenido en esta poesía, Leo Spitzer da su propia lectura: "L'isola" es un poema de amor, el viajero es el pastor que ama a la ninfa. Podría objetarse que el desconocido mantiene frente a la "larva", en la que reconoce a una ninfa, la misma mirada extraviada con la que observa a su alrededor. Por otro lado, los tiempos verbales que Ungaretti utiliza son indicio de la distancia que separa al ignoto visitador de los dos protagonistas del poema. El poeta usa para el visitador desconocido el tiempo histórico (pretérito), que subraya su irrupción en la isla, y mantiene ese tiempo todas las veces que se refiere a él (*scese, s'inoltró, richiamó, vide, giunse*), mientras que para la ninfa y el pastor y las otras apariciones emplea el imperfecto, el tiempo de la duración, de la perennidad. El visitador es, pues, un extraño que, luego de su aparición, abandona silencioso la isla.

"L'isola" comparte la misma atmósfera de enigmático ensueño presente —a pesar de la diversidad de los dos temperamentos poéticos— en los versos de otro poeta hermético, Eugenio Montale, en los "Sarcofaghi" (*Ossi di seppia*); el mismo aire arcano, el mismo mundo mágico amenazado por fuerzas ocultas. En los "Sarcofaghi" el poeta ligur usa su tono siempre quedo y dilemático, siempre interrogante, y con la amarga ironía que distingue al poeta del *"male di vivere"*:

> Mondo che dorme o mondo che si gloria
> d'immutata esistenza, chi puó dire?[8]

En el segundo de los poemas de "Sarcofaghi", Montale amonesta (y no se limita a amonestar, pone un can a la puerta de su pequeño templo) al viajero (otro viajero, otro intruso):

> Ora sia il tuo passo
> piú cauto.....[8]

y más adelante:

> E tu camminante
> procedi piano.[8]

En sus versos Montale toma —poéticamente— una posición crítica que coincide con la que Ungaretti expresa en los ensayos que hemos citado. Montale hasta asume la defensa de una especie de *privacy* de la poesía y, por tanto, de la poética de lo arcano. Como ya ocurría para Maeterlinck,

8 Eugenio Montale: "Sarcofaghi", en *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano.

la poesía es expresión del misterio, quiere representar en las cosas el misterio que las domina y sería éste el elemento más importante de la poesía contemporánea: la revelación de lo ignoto y de lo inefable. En la poesía contemporánea, dice Giacomo Debenedetti, todo lleva a la no garantía de significados, y por lo tanto a la disponibilidad y multiplicidad de significados; lo cual tiene un significado y puede explicarse de tantas maneras: por la historia de la civilización occidental, por la erosión de la sólida civilización burguesa y de su "segura" visión de la vida, etcétera.

Pero es hora que yo termine con mis intrusiones y abandone islas y templos. Dejo la palabra a Ungaretti: "La poesía seduce por un secreto..."

BIBLIOGRAFÍA

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo I: L'allegria.* Milano, Ed. Mondadori.
——, *Vita d'un oumo II: Sentimento del tempo.* Milano, Ed. Mondadori.
——. *Il deserto e dopo, Prose di viaggi e saggi.* Milano, Ed. Mondadori.
J. L. Borges, "El inmortal", en *El aleph,* Barcelona, Círculo de lectores, 1976.
Giacomo Debendetti, *La poesia italiana del Novecento.* Milano, Ed. Garzanti, 1974.
Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderan.* Milano, Ed. Garzanti, 1971.
Eugenio Montale, *Ossi di seppia.* Milano, Ed. Mondadori, 1976.

# EL PRONOMBRE *NE*: UN ANÁLISIS CONTRASTIVO ENTRE EL ESPAÑOL Y EL ITALIANO

por *Franca Bizzoni*

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo intenta analizar las funciones del pronombre *ne* en italiano, con el fin de formular hipótesis sobre la posible génesis de los errores que cometen los estudiantes hispanohablantes en el uso de este elemento gramatical.

No se trata aquí de ofrecer soluciones operativas a nivel de estrategias o técnicas de enseñanza; más bien, partiendo de un estudio empírico de las producciones lingüísticas de los estudiantes hispanófonos de italiano, de examinar tanto las diferencias formales —estructuras superficiales y estructuras profundas a nivel sintáctico— entre los dos idiomas, como las diferencias respecto a la manera en que cada idioma estructura a nivel léxico-semántico sus conceptos.

En este pequeño estudio se pretende, en efecto, sólo presentar un problema de enseñanza/aprendizaje e investigar sus posibles causas analizando las diferencias sintáctico-semánticas entre el español y el italiano, desde un punto de vista eminentemente práctico.

## I. DEFINICIÓN DE *NE*

Las gramáticas italianas por lo general están de acuerdo en definir *ne* como una *particella pronominale* que desempeña varias funciones y proviene del latín INDE = DI LÍ.

Battaglia-Pernicone (p. 248), un clásico en este campo, dice:

> "...la particella *ne* ha valore anzitutto avverbiale... può assumere funzione pronominale ... può considerarsi come la forma invariabile d'un pronome indicativo".[1]

[1] Trad.: "la partícula *ne* tiene, antes que nada, un valor adverbial ...puede asumir función de pronombre... puede considerarse como la forma invariable de un pronombre indicativo".

Altieri Biagi-Heilman (p. 308) pone la partícula *ne*, invariable, entre los sustituyentes demostrativos; todos los autores, además, reconocen que se puede encontrar en posición proclítica (precede al verbo) o enclítica (con *ecco* y con el verbo en infinitivo, imperativo y gerundio) y que, cuando se combina con otros pronombres átonos, ocupa siempre el segundo lugar. Esta última generalización excluiría, empero, la combinación *ne lo*, donde *ne* → *da lí*, que Hall, Lo Cascio y Seuren, entre otros lingüistas, consideran justamente aceptable.[2]

## II. Funciones de *NE*

La *particella pronominale atona NE* puede tener diferentes funciones. En las gramáticas y diccionarios que consulté, encontré los siguientes usos:

| | *Italiano* | *Español* |
|---|---|---|
| A. NE → | di lui, di lei, di loro | de él, de ella, de ellos |
| | di questo/a/i/e | de éste/a/os/as |
| | di quello/a/i/e | de aquel/lla/llos/llas |

Aa. Con valor de modificador adnominal (*complemento di specificazione*).

Ejemplos:

| | |
|---|---|
| 1. Appena lo conobbe, ne divenne amico. | En cuanto lo conoció, se volvió su amigo. |
| 2. Considerandone la difficoltà... (Garzanti) | Considerando su dificultad... |
| 3. Sono bravi ragazzi e ne apprezziamo molto i meriti. (Zingarelli) | Son buenos muchachos y apreciamos mucho sus méritos. |
| 4. Mi ha fatto un dispetto, ma se n'è già pentito. | Me hizo una trastada, pero ya se arrepintió. |
| 5. Ho letto un libro, ora te ne faccio il riassunto. (Panozzo-Greco, p. 337) | Leí un libro, ahora te lo resumo. |
| 6. Sono stato con i miei amici; ora te ne descrivo la casa. (Battaglia-Pernicone, p. 249) | Fui con mis amigos; te voy a describir su (la) casa. |

[2] En Hall (p. 160) también *ne* → *di ciò* (de esto), como en: *ne la ringrazio* (se lo agradezco). Otros ejemplos de *ne lo*: Seuren (p. 309) *ne lo tolse* (lo sacó de ahí), *ne lo trasse* (lo trajo de ahí). Lo Cascio (p. 115) *non ne lo distolsero* (no lo desviaron de eso).

Como se puede ver, en algunos de estos ejemplos el *ne* corresponde a un posesivo.

| | |
|---|---|
| 7. Hai notizie di Bianca e Maria? No, non ne so piú nulla. (Garzanti) | ¿Tienes noticias de Blanca y María? No, ya no he sabido nada de ellas. |
| 8. Tua sorella è buona e tutti ne parlano bene. (Zingarelli) | Tu hermana es buena y todos hablan bien de ella. |
| 9. E di Maria, perché non ne parli? (Panozzo-Greco) | Y de María, ¿por qué no hablas (de ella)? |
| 10. Hai visto mio fratello? Perché non me ne parli? | ¿Viste a mi hermano? ¿Por qué no me hablas de él? |

En las oraciones 7 a 10, citadas en las obras mencionadas bajo el mismo apartado de modificador adnominal (*complemento di specificazione*), el *ne* tiene más bien la función de un modificador circunstancial, definido en italiano como *complemento di argomento,* como justamente reconoce el análisis de Norma Costabile (pp. 41 y 63), quien distingue entre el *ne* que sustituye una frase preposicional construida con la preposición *di* (FP DI → NE) en la cual *di* = *su, intorno, circa* (o sea *argomento*), y el *ne* que está en lugar de un posesivo seguido de un sintagma nominal.[3]

Cabe observar en este punto que la preposición *di* del modificador circunstancial *complemento di argomento* introduce un concepto diferente al de la posesión. Battaglia-Pernicone (p. 175) define el modificador adnominal *(complemento di specificazione)* como

> "costituito da un sostantivo che specifica e dichiara o precisa il valore di un altro nome, ed è sempre retto dalla preposizione *di*"[4]

y más adelante distingue una

> "specificazione possessiva, quando il complemento indica l'appartenenza, il possesso".[5]

[3] Lo Cascio (p. 87) hace notar que la regla FP DI→NE, propuesta por Costabile, necesita que se especifique con más precisión, porque de su aplicación podrían derivarse oraciones agramaticales como: *I soldati erano circa quattro→ *I soldati ne erano.* (Los soldados eran alrededor de cuatro.)

[4] "Constituido por un sustantivo que especifica y define o precisa el valor de otro sustantivo, y siempre lleva la preposición *di*".

[5] "Especificación posesiva, cuando el complemento indica la pertenencia, la posesión".

Por otro lado en la misma gramática encontramos:

> "Il complemento d'argomento indica la persona o l'oggetto di cui si tratta"[6] (p. 498).

Por lo tanto, en las oraciones 1-6 el *ne* no expresa la misma función que en las oraciones 7-10.

Lo Cascio concuerda en parte con Norma Costabile y precisa que el *ne* sustituye la relación de posesión expresada por DI + SN solamente si se dan las siguientes condiciones:

a) que el poseedor sea una tercera persona;
b) el verbo sea transitivo con objeto directo explícito (Lo Cascio, p. 8).

Además observa que la sustitución del poseedor por *ne* (o sea DI + SN → NE) excluye la posibilidad de reemplazar con otro pronombre el objeto directo ($SN_2$), como en:

11. Stavo a spiare i gesti di lui → stavo a spiar ne i gesti.
Estaba espiando los gestos de él → estaba espiando sus gestos.

pero no son posibles:

*Stavo a spiarneli
*Stavo a spiarli di lui

esta última porque el pronombre *li* sustituye todo el sintagma *i gesti di lui*, o sea el núcleo del SN *gesti* con su determinador *i* y el posesivo *di lui*.

Ab. Con valor partitivo, *ne* sustituye todo el $SN_2$ —o sea el objeto directo— excepto el determinador de cantidad cuando esté presente.

Ejemplos:

12. Un po' di té? No, grazie, ne ho ancora. (Zingarelli)
¿Más té? No, gracias, todavía tengo.

13. Vidi molti alunni, ma ne riconobbi pochi. (Panozzo-Greco)[7]
Vi a muchos alumnos, pero reconocí a pocos.

14. Ho mangiato molte pere → ne ho mangiate molte. (Lo Cascio)
Comí muchas peras → comí muchas.

[6] "El complemento circunstancial de argumento indica la persona o el objeto de que se trata".

[7] Citado sin especificar la función del *ne* (p. 337).

El *ne* con valor partitivo se encuentra con verbos en función transitiva; cuando se usa con un tiempo compuesto, se prefiere concordar el participio pasado del verbo con el sustantivo sustituido,[8] probablemente por su similitud con los pronombres de complemento *lo, la, li, le,* que también sustituyen el $SN_2$ de un verbo con función transitiva y requieren concordancia del participio pasado con el género y número.

B. NE → {di lí, di lá, di qui, di qua / da lui, da lei, da loro} {de ahí, de aquí / de él, de ella, de ellos}

con valor de alejamiento de un lugar, situación, estado, persona, etc. Algunos autores (Battaglia-Pernicone, Panozzo-Greco) consideran este *ne* como un adverbio; sin embargo, parece evidente, en mi opinión, que no se le puede negar la función de co-referente pronominal en estas oraciones:

| | |
|---|---|
| 15. ne ripartí il giorno dopo (Panozzo-Greco) | salió de ahí al día siguiente |
| 16. ne sono fuggito (Battaglia-Pernicone) | me escapé de ahí |
| 17. Sei stato in Comune? Sí, ne torno ora. (Garzanti) | ¿Fuiste a la Delegación? Sí, vengo de ahí. |
| 18. Era una situazione difficile, ma ne uscí con onore. (Garzanti) | Era una situación difícil, pero él salió bien librado. |
| 19. Si ruppe la caldaia e ne uscí acqua. (G. Barbieri, p. 163) | Se rompió la caldera y se salió el agua. |

en las cuales el *ne* se emplea claramente como pronombre co-referencial anafórico.

El *ne* con valor de adverbio de lugar se encuentra casi cristalizado en fórmulas en algunos verbos, por ejemplo: *andarsene* = *andar via* (irse).

C. NE → {di ciò / per questo} {de eso / por eso}

[8] Lo Cascio dice: "sul piano formale, introduce un eventuale accordo" (a nivel formal introduce una posible concordancia), y tiene entre los ejemplos: non ho mangiato nessuna pera (no comí ninguna pera); → non ne ho mangiato nessuna (→ no comí ninguna), sin concordar *nessuna* (f.s.) con el part. pas. *mangiato* (m.s.) en la oración resultado de la transformación pronominal.

donde *ciò* y *questo* tienen un valor neutro y se refieren a un concepto o a una proposición expresados anteriormente.

Ejemplos:

| | |
|---|---|
| 20. E' proprio cosí, ma tu non ne sei convinto. (Garzanti) | Así es, pero tú no estás convencido (de eso). |
| 21. Non gliene serbo rancore. (Garzanti) | No le guardo rencor (por eso). |
| 22. Non me ne importa nulla. (Zingarelli) | No me importa nada (de eso). |
| 23. Dicono che il preside sará trasferito. Iio ne dubito. (Barbieri) | Dicen que el director será mandado a otra escuela. Yo lo dudo. |
| 24. Dici la verità? Ne dubito. (Battaglia-Pernicone) | ¿Estás diciendo la verdad? Lo dudo. |

Y también

| | |
|---|---|
| 25. Non volermene per questo. (Zingarelli) | No me lo tomes (a mal). |

en la cual parece evidente que el *ne* sólo refuerza el significado del verbo, sin llegar a tener función de referencia pronominal.

| | |
|---|---|
| D. NE → da ciò | (de eso) |

indica consecuencia, derivación o resultado de un concepto ya expresado. *Ciò* tiene el mismo valor neutro que en C.

Ejemplos:

| | |
|---|---|
| 26. Non saprei trarne altra conclusione. (Garzanti) | No sabría (podría) sacar otra conclusión (de esto). |
| 27. Ne verrebbe un gran danno. (Zingarelli) | (De eso) resultaría un gran daño. |

E. Por último, hay que mencionar el *ne* usado como pleonasmo, considerado algunas veces como un medio estilístico para darle más "color" a la oración, y otras, como una falta que hay que evitar. Ejemplos:

28. Ne ha di amici! (Garzanti) ¡Cómo tiene amigos!

29. Che me ne faccio del tuo aiuto? (Battaglia-Pernicone) ¿De qué me sirve tu ayuda?

Battaglia-Pernicone reconocen que la repetición del complemento (*del tuo aiuto*) mediante el co-referente *ne* subraya la intención del emisor del mensaje. Para estos autores, entonces, el *ne* casi nunca resulta superfluo: hasta Dante lo usó así en:

"Basti de' miei maggiori udirne questo"

*Parad.*, XVI, 43[9]

En cambio, Panozzo-Greco consideran incorrecto el empleo de *ne* como pleonasmo en:

30. Di queste cose ne faccio a meno — De estas cosas, puedo prescindir.

31. Di loro non ne parlo. — De ellos, no hablo.

que, según mi opinión, son perfectamente aceptables con entonación enfática y probablemente con una coma entre el complemento y el sintagma verbal.

El pronombre *ne* se encuentra también sin referente expreso en formas idiomáticas, como en:

32. Gliene disse di tutti i colori. (Garzanti) — Le dijo de todo. (Le dijo hasta de qué se iba a morir.)

33. Gliene ha date di santa ragione. (Zingarelli) — Le pegó muy fuerte. (Le pegó hasta por debajo de la lengua.)

III. *Posibles realizaciones en español*

La lengua española expresa los diversos significados de *ne* empleando categorías diferentes, según la función que éste desempeñe en un contexto determinado.

Así pues, el valor posesivo de *ne* se manifiesta con un posesivo:

| | *Traducción literal* | *Equivalente idiomático* |
|---|---|---|
| 1. Appena lo conobbe, ne divenne amico. | En cuanto lo conoció, se volvió su amigo. | Apenas lo conoció, se volvió su amigo. |

[9] Citado en Battaglia-Pernicone, *op. cit.*, p. 249.

| | | |
|---|---|---|
| 6. Sono stato con i miei amici: ora te ne descrivo la casa. | Fui con mis amigos, te voy a describir su casa. | |

Pero también se podría expresar con un pronombre personal con función de complemento directo:

| | | |
|---|---|---|
| 5. Ho letto un libro, ora te ne faccio il riassunto. | Leí un libro, ahora te lo resumo. | Leí un libro, te lo voy a resumir. |

Cuando *ne* introduce el concepto de *"argomento"*, se realiza en español con las formas: de él, de ella, de eso, de aquello, etc., o con correspondencia Ø:

| | |
|---|---|
| 7. Hai notizie di Bianca e Maria? No, non ne so piú nulla. | ¿Tienes noticias de Blanca y María? No, ya no he sabido nada (de ellas). |
| 8. Tua sorella è buona e tutti ne parlano bene. | Tu hermana es buena y todos hablan bien de ella. |

En las oraciones en las cuales *ne* significa *di ciò* o *da ciò*, o sea en que se refiere a un concepto expresado en enunciados anteriores, el español usa diferentes maneras para expresar estas relaciones transfrásticas (superoracionales), ya sea realizándolas con un pronombre:

| | | |
|---|---|---|
| 24. Dici la verità? Ne dubito. | ¿Dices la verdad? Lo dudo. | ¿Dices la verdad? No te lo creo. |

o recurriendo a una realización Ø en la estructura superficial:

| | |
|---|---|
| 20. E' proprio cosí, ma tu non ne sei convinto. | Así es, pero tú no estás convencido (de eso). |
| 21. Non gliene serbo rancore. | No le guardo rencor (por eso). |

El significado de partitivo que se expresa con *ne* en italiano no tiene correspondiente en español, que lo realiza con Ø:

| | |
|---|---|
| 12. Un po' di tè? No grazie, ne ho ancora. | ¿Más té? No gracias, todavía tengo. |

| | | |
|---|---|---|
| 13. Vidi molti alunni, ma ne riconobbi pochi. | Vi a muchos alumnos, pero reconocí a pocos. | |
| 14. ... ne ho mangiate molte. | Comí muchas. | Me comí muchas. |

Análogamente, el *ne* con valor de alejamiento o de consecuencia, muchas veces corresponde a Ø en español, o a las formas: de ahí, de eso:

| | | |
|---|---|---|
| 17. Sei stato in Comune? Sí, ne torno ora. | ¿Fuiste a la Delegación? Sí, de ahí vengo. | |
| 18. Era una situazione difficile, ma ne uscí con onore. | Era una situación difícil, pero salió airosa. | ... pero salió bien librada. |
| 19. Si ruppe la caldaia e ne uscí acqua. | Se rompió la caldera y se salió el agua. | |
| 26. Non saprei trarne altra conclusione. | No sabría sacar otra conclusión (de eso). | |
| 27. Ne verrebbe un gran danno. | (de eso) resultaría un gran daño. | eso causaría mucho daño. |

IV. *Producciones lingüísticas de los estudiantes*

Los hispanohablantes que aprenden italiano como lengua extranjera, frente al problema del *ne*, por lo general recurren a la estrategia de la sustitución, y, para manifestar las relaciones a nivel oracional y superoracional expresadas por el *ne* en italiano, utilizan los mismos recursos lingüísticos del español. Así, sustituyen el *ne* por un posesivo, un pronombre personal con función de complemento, la estructura de+pronombre personal o demostrativo o con una correspondencia Ø. Las producciones que resultan del uso de esta estrategia son en su mayoría aceptables, aunque puedan oírse algo torpes. Por ejemplo, las oraciones 7 y 27 serían aceptadas en su forma completa, pero probablemente rechazadas en la forma corta; en cambio, las 20 y 21 podrían aceptarse también sin el demostrativo.

Sin embargo, en el caso de *ne* con función partitiva esta estrategia daría resultados inaceptables si se utilizara la realización Ø, o producciones torpes, si se repitiera el sustantivo, como en estos ejemplos:

(para la 12): *no grazie, ho ancora (tè)
(para la 13): *...ma riconobbi pochi (alunni)
(para la 14): *...ho mangiato molte (pere)

## v. *Consecuencias para el proceso enseñanza/aprendizaje*

De lo expuesto anteriormente resulta claro que podría surgir un problema de comunicación y de aceptación sólo en los casos en que el español elimina de la estructura superficial, realizándola con Ø, la función referencial que en italiano se explicita con *ne*.

Al transferir esta realización Ø a la lengua meta, el alumno hispanófono comete un error que podría causar incomprensión o malentendidos en una situación de comunicación oral.

Más aún, la hiperrepresentación explícita del concepto realizado en italiano a nivel sintáctico-semántico con *ne*, crea problemas de cierta importancia en la traducción por las diversas funciones que puede desempeñar este co-referente y que el español, en la estructura superficial del enunciado, resuelve, como se ha visto, a veces con algún elemento sintáctico, a veces, en táctico, a veces, en forma implícita.

Por lo que se refiere al *ne* usado como pleonasmo con sentido enfático, sería más un problema de reconocimiento que de producción: el estudiante tiene que entender su valor estilístico, pero podrá usar el *ne* u otras formas que conozca para subrayar su intención.

En cuanto al *ne* empleado en formas idiomáticas o como refuerzo del verbo, podría verse más bien como un problema de elementos gramático-lexicales que se presentarían y practicarían al igual que otro elemento léxico del idioma.

Para concluir, se podría decir que cualquier forma que en español exprese los conceptos realizados con *ne* en italiano puede ser aceptable en la producción de un estudiante, excepto la realización Ø, porque en este caso faltaría un elemento de cohesión referencial dentro y entre enunciados, elemento necesario para crear textos coherentes.

### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA


Altieri Biagi, M. L. y L. Heilmann, *La lingua italiana*, Milano, Edizioni a.p.e. Mursia, 1973.

Barbieri, Giovanna, *Le strutture della nostra lingua*, Torino, La Nuova Italia, 1963.

Battaglia, S. y V. Pernicone, *La Gramática Italiana*, Torino, Loescher Editore, 1963.

Beristáin, Helena, *Gramática estructural española*. México, D. F., UNAM, 1973.

Conte, María-Elisabeth, *La linguistica testuale*, Introduzione. Milano, Feltrinelli, 1977.

Costabile, Norma, *Le strutture della lingua italiana*, Bologna, Patrón, Editore, 1967.

*Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, Direttore Giorgio Cusatelli. Milano, Garzanti Editore, 1965.

Hall, R. A., *La struttura dell'italiano*, Roma, Armando Armando Editore, 1971.

Lo Cascio, Vincenzo, *Strutture pronominali e verbali italiane*, Bologna, Zanichelli Editore, 1970.

Palazzi, Fernando, *Grammatica italiana moderna*, Milano, Principato, 1952.

Panozzo, U. y D. Greco, *Struttura della lingu aitaliana*, Firenze, Le Monier, 1974.

Seuren, Pieter, "I pronomi clitici in italiano", en *Fenomeni morfologici e sintattici nell' italiano contemporaneo, SLI*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1974.

Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Ed. Nicola Zanichelli, 1970.

# REALIDAD PRISMÁTICA EN EL *QUIJOTE* Y EN EL *ULISES*

por *Luz Aurora Pimentel y Anduiza*

*A Raimundo Lida*

> "Pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir."
>
> (*Quijote,* II, c. XLIV)

Cervantes y Joyce; el *Quijote* y el *Ulises.* Asociación a primera vista disparatada, tal es la distancia que los separa. Sin embargo, en el terreno poético se borran las rutas convencionales y se dibujan otras insospechadas.

Grandes conocedores de su tradición literaria y siempre conscientes de ella, la incorporan en su obra, la recrean y la trascienden. Todas las formas literarias parecen tener cabida en la vastedad de la obra de Cervantes y de Joyce. Ambos revolucionan, a su manera, el arte de novelar, al presentarnos una visión de la realidad tan compleja que no admite simplificación. La grandeza del *Quijote* es tal que incluso contiene en sí mismo la semilla de un *Ulises.* Basta recordar que don Quijote, no enteramente satisfecho con los logros de su autor, sugiere él mismo otras posibilidades en la forma de tratar el material novelístico:

> en manifestar mis pensamientos, mis sospiros, mis buenos deseos... pueden hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado. (II, c. iii)

Y qué otras cosas hace Joyce con Leopold Bloom sino 'manifestar sus pensamientos, sus sospiros, sus buenos deseos'... mas no sus acciones en proporción a sus pensamientos —y aquí está el punto de desequilibrio deliberado e inevitable.

Lo que dice Martín de Riquer sobre la trama del *Quijote* podría aplicarse, casi punto por punto, a la del *Ulises*:

> No hay en el *Quijote* una trama propiamente dicha, sino un constante sucederse de episodios, por lo general desvinculados el uno del otro, pero fuerte y hábilmente organizados alrededor del héroe, que vaga sin un objetivo geográfico bien precisado sino en busca de acontecimientos y lances que el azar le pondrá en su camino.[1]

[1] Martín de Riquer, *Cervantes y el Quijote,* p. 72.

Esta apreciación difiere radicalmente de la de Joaquín Casalduero en su obra *Sentido y forma del Quijote,* en la que sugiere que la arquitectura del *Quijote* está cuidadosamente planeada —tanto en la primera como en la segunda parte— y que esta arquitectura evidencia proporciones de estilo barroco, una constante tensión de opuestos y centros des-

En ambas obras, los personajes centrales son el núcleo alrededor del cual se organizan y cobran sentido los sucesos. Hay, no obstante, además de éste, otro principio estructurador de gran importancia: el uso de los arquetipos míticos y literarios, que dan una dimensión más amplia y una significación más compleja a los personajes y a las situaciones. La reconstrucción arquetípica en ambas obras oscila entre la recreación y la parodia, entre lo elevado y lo grotesco; es un proceso continuo de mitificación y desmitificación de los arquetipos. La constante dinámica de elevación-degradación se manifiesta en todos los aspectos de las dos novelas, aun en la recreación del modelo arquetípico. El *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías; no una sátira destructora, sin embargo, sino una imitación creadora. La existencia de don Quijote anula la de los otros caballeros andantes, ridiculiza y degrada a los Amadises. Pero al tiempo que esto sucede, se convierte él mismo en un nuevo arquetipo del caballero andante. De la misma manera, Odiseo revive, aunque degradado, en los acontecimientos insignificantes de un hombre mediocre, paralizado en un laberinto urbano del siglo xx. Sin embargo, Bloom crece en estatura al repetir, aunque inconscientemente, los gestos de Odiseo. Por otra parte, Joyce sugiere, a través de las diferentes perspectivas narrativas, especialmente en episodios como el de "Cíclopes" y el de los "Rebaños del sol"— que tal vez lo heroico en los actos del hombre está en la visión y en la naturaleza del lenguaje del rapsoda que los canta, así como en el receptor humano de ese canto. Después de todo, en la misma *Odisea* Polifemo declara sorprendido que nunca hubiera esperado, después de las profecías que se le han hecho, que el hombre en cuyas manos está su destino fuera un ser tan pequeño e insignificante como Odiseo, tan lleno de ardides, tan lejos de una estatura heroica que fuera más de acuerdo con el tenor de las profecías.

Tanto para Cervantes como para Joyce, la realidad no es una sino múltiple y en constante transformación. Es precisamente en la manera de presentar una realidad multifacética donde, a pesar de las innumerables diferencias, se sugieren las afinidades entre ambos artistas.

## 1. *El diálogo como vehículo de transformación de la realidad en el Quijote*

> ...juzgamos según la sentencia de nuestro ánimo, no según las cosas mismas, porque no es para nosotros la realidad la medida de sí misma..., sino nuestro entendimiento.[2]

En el *Quijote* la realidad, aunque no se nos presenta como creación puramente subjetiva, tampoco como algo cerrado y definitivo; es una "reali-

plazados. Aun cuando esta apreciación sea válida, el énfasis en lo azaroso y a veces arbitrario del mundo externo requiere una ilusión de que los sucesos no tienen conexión entre sí, aun cuando artísticamente la tengan.

dad oscilante", y "Don Quijote es el depositario mayor del tema."[3] En todo momento Cervantes presenta la situación u objeto externo como punto de partida hacia otras posibilidades. Pero no deja lugar a dudas respecto a lo que sea, objetivamente, lo que inicialmente presenta: los molinos son declarados como tales, la princesa Micomicona no lo es, ni la bacía deja de serlo aun cuando se convierte en baciyelmo; el bachiller Sansón Carrasco —socarrón— sigue siendo lo que es aunque de puro enojo tome de veras la resolución de vengarse a lo caballeresco. A veces el narrador nos descubre el "secreto" —es decir, nos da ese punto de partida— antes, a veces, después, de que sucedan las cosas; pero en todo caso, no domina enteramente la acción de la novela este plano, dicho "objetivo", ni le da su significado; comparte su dominio con el de la conciencia humana que es capaz de transformarla y de transformarse a sí misma. Al pasar por el tamiz de la conciencia, la realidad se diversifica y enriquece.

"El mundo cervantino", dice Casalduero, "surge de la confrontación de distintos mundos".[4] Esta confrontación se materializa o, por mejor decirlo, se humaniza en la pareja de don Quijote y Sancho. El *Quijote* no sólo trata de las aventuras que suceden a los personajes —este es sólo el punto de partida— sino también de la manera en que los personajes articulan su versión de ellas; trata del dialogar sobre los acontecimientos que, como repercusión en ondas concéntricas, aparecen una y otra vez en forma dialogada a través de toda la novela, y cuyo influjo en la conciencia de los personajes es enorme. Hablar es "realizar". No hablar es la muerte para Sancho:

> porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida... que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo. (I, c. xxv)

Esas soledades cobran forma si se las verbaliza, infunden menos pavor si se puede hablar de ellas; esos infortunios y desilusiones sólo se pueden sobrellevar si se los articula.

Al dialogar, los personajes nos dan su versión de la realidad. Pero ni siquiera esta versión es estable: cambia al añadirse la dimensión del tiempo y de distintos estados de ánimo, al asociarse con otros sucesos; el inter-

2 Pensamiento de Luis Vives citado en Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 83-84. La cita a su vez tiene llamada a pie de página: "El texto fue ya citado por Menéndez Pelayo, *Crítica filosófica*, pág. 283, y por Bonilla, *Vives*, pág. 280."

3 *Ibid.*, p. 80.

4 Joaquín Casalduero, *op. cit.*, p. 48.

cambio verbal entre los dos personajes modifica la visión de la realidad, y por tanto, la conducta de cada uno; finalmente, esa visión está sujeta a la influencia de la sociedad.

Tanto don Quijote como Sancho imponen su concepto de la realidad en la interpretación de los sucesos. El de don Quijote es un mundo regido por principios ideales, estrictos y precisos, que le dan forma y lo armonizan. Aun cuando con mucha frecuencia viole su propio código —según su conveniencia, o para satisfacer su imaginación de histrión y artista, o porque las circunstancias así lo requieran—,[5] el marco de referencia está ahí para enriquecer su mundo y darle sentido. El de Sancho es, por contraste, inestable e impreciso, aunque dentro de esta inestabilidad, el refranero, como sabiduría popular, y el romancero, como arte popular, constituyen una raigambre firme y profunda que nutre el mundo de nuestro labrador-escudero.

Esta diferencia esencial entre los dos se trasluce en su actitud ante el lenguaje:[6] para Sancho la forma de las palabras es inestable y arbitraria, depende de un significado deducido empíricamente y que, por tanto, puede variar según varíe el contexto y el estado de ánimo. Por ejemplo, cuando le quita don Quijote al barbero la bacía y la llama yelmo de Mambrino, Sancho en ese momento simplemente familiariza el nombre para asimilarlo y lo llama Martino; en otras ocasiones lo llama por su nombre original, Mambrino; pero durante el pleito del yelmo y la albarda en la venta, la importancia del yelmo es desproporcionada con el objeto que la motiva; en él ve Sancho el origen de toda confusión y de muchos males, entonces lo llama, significativamente, Malino. Más tarde lo llamará Malandrino.

En cambio don Quijote cuida siempre de la precisión de sus palabras y no resiste la tentación de corregir a cada paso los vocablos trastocados por aquel "prevaricador del buen lenguaje". Don Quijote mantiene la pureza de los nombres que ha heredado en su mundo y crea los nuevos —el suyo, el de su dama y el de su caballo—con infinito cuidado, dedicando a esta labor todo el tiempo que sea necesario. En casi todos los casos califica estos nombres de sonoros y significativos.

5 No siempre cumple, por ejemplo, con el principio de que los escuderos no reciben salario. Cuando es necesario se amolda a las circunstancias.

6 Ver el penetrante ensayo de Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el Quijote", en *Lingüística e historia literaria*. Una observación interesante es que "por medio de la polinomasia y de la polietimología, hace Cervantes aparecer distintos el mundo de las palabras a sus distintos personajes, mientras él personalmente puede tener su propio punto de vista, como creador, sobre los nombres, así también contempla la historia que nos va narrando desde **su propia y personal posición panorámica**". (p. 150)

Ver asimismo, el detallado ensayo que sobre el lenguaje ha escrito Ángel Rosenblat, "La lengua de Cervantes", en *Suma Cervantina*, pp. 323-356.

Al orden de don Quijote se opone el desorden de Sancho;[7] la confrontación los modifica y enriquece. Y no es que don Quijote sea incapaz de percibir la realidad como la persiben los demás. En muchas ocasiones efectivamente su locura monomaníaca lo lleva tras de sí, pero nunca lo siente el lector meramente como un títere de su propia locura. Constantemente la superposición de realidades resulta de un acto de voluntad —casi podríamos decir de voluntad artística, por parte de don Quijote—. Este es el caso en las transmutaciones de Dulcinea antes del encantamiento. Aunque el plano de realidad literal —Aldonza Lorenzo, labradora rústica que no sabe leer ni escribir— no esté explícitamente presente en la imaginación de don Quijote, las veces que llega a aflorar en su conciencia, acepta este plano como tal, sin mayor conflicto, y ante la estupefacción de Sancho que descubre finalmente quién es originalmente Dulcinea del Toboso. El otro plano de realidad es la voluntad de remodelar esta figura, de recrearla sobre modelos literarios

> Y así, básteme a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo... Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo. (I, c. xxv)

Esta es la única ocasión en que los diversos planos de realidad en la figura de Dulcinea —el literal, el literario y el mítico— aparecen simultáneamente, y sobre todo, razonadamente armonizados en su imaginación. En el transcurso de la novela se irán añadiendo significados a la figura de Dulcinea —incluso el místico— hasta convertirla en un símbolo extraordinariamente complejo y elusivo.

[7] Carlos Blanco ve en esta interpenetración la característica esencial del mundo cervantino. "La función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza (como la de don Quijote frente a Sancho) es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones: Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la "verdad" de su amigo el ex-pícaro para introducir la discreción y la posibilidad del ideal (a la vez que, naturalmente, es él corregido por Berganza). Gracias a este procedimiento de Cervantes, la alternancia no se da ya entre los contrarios presentados por oposición desde un punto de vista dogmático, sino entre dos puntos de vista, a veces contrarios, a veces no, sobre los que el novelista nunca juzga ni dice la última palabra. Gracias a que este pícaro de Cervantes no está solo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista), el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad filtrada, entre paréntesis, una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar." "Cervantes y la picaresca" (*NRFH*, XI), p. 331.

## 2. EL ENCANTAMIENTO EN EL *Quijote:* UNA FORMA DE INTERPRETAR LA REALIDAD

Concepto clave que preserva la peculiar coherencia y armonía en el mundo de don Quijote, y sin el cual se derrumbaría, es el del encantamiento. El encantamiento justifica los actos, concilia los efectos con las intenciones, explica los que parecen milagros, lima las aristas de la realidad concreta que amenazan con punzar la que él ha creado; es, en fin, la noción que resuelve a su entera satisfacción la dicotomía apariencia-realidad y toda clase de contradicciones. Cuando Sancho, por ejemplo, supone que el mayordomo es la Dolorida, don Quijote espantado declara que eso "implicaría contradicción muy grande, y no es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intricados laberintos". (II, c. xliv). Con la solución del encantamiento se evitan esos intrincados laberintos.

Desde un cierto ángulo podría considerarse la idea del encantamiento como un medio de evasión, como el velo que impide a don Quijote ver la realidad "tal como es". Desde otro punto de vista,[8] considerando que en buena medida el flujo indiscriminado, uniforme e informe, del mundo externo cobra forma e identidad, se organiza y clasifica primordialmente a través del lenguaje, de tal manera que nuestra visión de la realidad *ya* está tamizada por la naturaleza del lenguaje y es sólo una versión, podría decirse que don Quijote simplemente ha reorganizado de una manera diferente los signos de su "lenguaje" y que esto da como resultado una versión diferente de la realidad. La posibilidad la da el mismo don Quijote quien, al equiparar toreros con caballeros cortesanos y andantes, pone en relieve, aunque sin quererlo, la posible extravagancia de los dos primeros y familiariza y suaviza con ello la de los últimos:

> Bien parece un gallardo caballero, a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero, armado de resplandecientes armas, pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares, o que lo parezcan, entretienen y alegran, y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos éstos parece mejor un caballero andante, que por los desiertos, por las soledades, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda buscando peligrosas aventuras, con intención de darles dichosa y bien afortunada cima, sólo por alcanzar gloriosa fama y duradera. (II, c. xvii)

Dentro del sistema apropiado las corridas de toros y los torneos pueden ser cosas que se dan por hechas, común y corrientes y que "bien parezcan",

[8] A pesar de que una interpretación así diste quizá del propósito original del artista, no es del todo disparatada y, con todas las reservas y limitaciones necesarias, ofrece nuevas posibilidades de significación en el *Quijote*. Pienso especialmente en el trabajo de Ernst Cassirer sobre las formas simbólicas del lenguaje.

pero desde otra perspectiva, tan de locos puede parecer andar retando y dando cuchilladas a toros como a leones soñolientos y despreciativos; tan de locos andarse pavoneando ante damas con armas que no son sino ornamento, como andarse "por las selvas y por los montes" buscando "peligrosas aventuras".

Este sistema de signos de don Quijote tiene su origen en la literatura y al querer transponerlo a la vida cotidiana surgen las incongruencias. En el otro sistema, el de los curas, barberos y bachilleres, esto significa locura.

El origen literario no es, sin embargo, el único, algo tiene de histórico este código de don Quijote. En verdad existieron los caballeros andantes: si no los Amadises ni los Esplandianes, sí los "turbulentos señores" de la Edad Media que andaban buscando fama por toda Europa. De este aspecto histórico nos da noticia Vicente Lloréns. Las derrotas sufridas ante los sarracenos a caballo hicieron pensar a los primeros carolingios en la necesidad de crear una caballería. Pero

> más tarde los hijos de los turbulentos señores de ayer pasaron a educarse en la corte y se convirtieron en caballeros cortesanos...
>
> De todas las clases sociales... la de los hidalgos había sido la verdadera víctima de la Edad Moderna. Otros pudieron superar sin gran quebranto los cambios militares y sociales que se produjeron entre el siglo xv y el xvi. Los señores feudales formaban ahora la aristocracia cortesana y ocupaban altas posiciones... Los plebeyos siguieron siendo labradores, soldados o religiosos. Sólo los hidalgos quedaron desplazados por su inutilidad, viéndose forzados a recluirse en sus aldeas y a arrastrar una vida sin objeto...
>
> Es pues de suponer que muchos hidalgos sintieran la nostalgia del pasado. En realidad pertenecían históricamente a aquel tiempo que los libros de caballerías habían hecho revivir idealizándolo.
>
> Para el hidalgo la atracción del pasado no era simplemente una evasión literaria. En su propio hogar había aún restos tangibles de aquellos tiempos.[9]

Esta realidad histórica, así como los grandes descubrimientos del siglo xvi —que en sí se antojan caballerescos— se mezcla con la invención fantástica, plagada de endriagos y vestiglos, y da origen a la confusión no sólo de don Quijote, sino de todo un pueblo. De ahí las constantes censuras y ataques en contra de los libros de caballerías. De ahí también las entreveradas razones y la pseudo-lógica de don Quijote al tratar de defender y probar la existencia histórica de sus caballeros andantes favoritos; de ahí también la timidez e incapacidad del canónigo toledano para rebatir estos argumentos. Es significativo que, según apunta Martín de Riquer, en parte la confusión también es de origen lingüístico:

[9] Vicente Lloréns, *Aspectos sociales de la literatura española*, "Don Quijote y la decadencia del hidalgo", pp. 62-63.

> Sospecho... que esta secular ausencia de designación castellana para la novela puede haber contribuido algo a un equívoco patente en la mente de don Quijote y de ciertos donquijotes de carne y hueso de que se tiene noticia... Pero el escritor castellano de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII... no disponía de tales opciones [v.gr. la diferencia entre "estoire" y "roman"] y se vio precisado a utilizar abusivamente las denominaciones de "historia" y de "crónica" al frente de libros tan "fingidos y disparatados" como la *Historia del invencible don Olivante de Laura*... Ello contribuyó sin duda, a acrecentar la confusión entre el relato de cosas fingidas y el relato de cosas reales, punto central de discusión entre el cura y el ventero Palomeque (I, xxxii) y entre el canónigo toledano y don Quijote (I, xlix), para destacar sólo dos de los muchos pasajes de la novela de Cervantes en que se debate este equívoco.[10]

La influencia del código caballeresco es tal que, aun sin dominarlo como don Quijote, todo mundo lo conoce. Este "lenguaje" de don Quijote es la expresión cabal de lo que en los demás son meros balbuceos, pero es un "lenguaje" que en cierta medida comparte con ellos, algo que don Quijote les obliga a perfeccionar. Esto explica por qué tiene el caballero de la Mancha una influencia tal en los demás que todos acaban actuando —por la razón que sea— de acuerdo con el código caballeresco. Don Quijote obliga a los otros, por la firmeza e integridad de su voluntad, a actuar dentro del sistema que conforma su mundo. Por él todos en la venta de Juan Palomeque juran que la bacía es yelmo; los duques, por burlar a don Quijote, dedican todo su tiempo e ingenio y mucho de su hacienda[11] en montar los aparatosos escenarios de las burlas que le hacen, al grado que Cide Hamete exclama que no sabe a quiénes tener por más tontos, si a los duques o a don Quijote y a Sancho. Ya durante el gobierno de este último, lo apunta el mayordomo: "Cada día se ven cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados." (II, c. xlix)

Todos están dispuestos a jugar al caballero andante sin comprometerse, don Quijote no es más que el pretexto; la mayoría actúa conforme al código caballeresco con el solo y mezquino propósito de burlarse de don Quijote, sin saber (ni querer saberlo) qué consecuencias puedan tener las burlas. Unos cuantos, sobre todo en la primera parte, lo quieren ayudar, pero al "seguirle la corriente" fingiendo compartir su mundo, fingiendo hablar el mismo "lenguaje", lo único que logran es confirmarlo en su locura, proporcionándole lo que él considera como pruebas *fehacientes*, incontrovertibles de la realidad de su mundo.

10 Martín de Riquer, "Cervantes y la caballeresca", en *Suma Cervantina*, p. 275.

11 Tiempo, ingenio y hacienda que bien pudieron emplearse y así nos lo sugiere el desarrollo de la acción —en hacer justicia y en pagar sus deudas. Pero la realidad es muy otra, que "pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo". (II, c. lii).

Es significativo, por ejemplo, que conforme aumentan los burladores que le ponen los escenarios adecuados —incluyendo a Sancho— disminuyen las ocasiones en que don Quijote superpone, a la realidad concreta, la fantástica. Si antes la noción del encantamiento explicaba la transmutación de lo que él creía real, conforme a su código, en realidad concreta —molinos—, ahora el encantamiento sirve para explicar una transformación inversa —sus sentidos perciben a Sansón Carrasco como tal, pero como éste ha urdido una trama tal de identidades desdobladas y ha aparecido ante don Quijote como el caballero de los Espejos, que don Quijote cree real al de los Espejos y obra de encantamiento al Sansón Carrasco que tiene frente a él. Y es que la influencia es recíproca. Casi todos los que se burlan de él o lo quieren ayudar recurren al concepto del encantamiento para hacer creíbles sus burlas.

### 3. SANCHO Y LOS ENCANTADORES: SÍNTESIS DE LOS DIVERSOS PLANOS DE REALIDAD

En Sancho las repercusiones de este concepto son incalculables. Sancho, materia flexible, aprende, a su modo, este nuevo código que constantemente entra en conflicto con su versión de la realidad y la hace tambalear. El labrador-esudero se aferra a ciertas piedras miliares que deslindan su visión del mundo de la de su amo y constantemente las saca a relucir para reafirmarse cuando don Quijote quiere imponerle su visión: i) el *manteamiento,* que por más que le insiste su amo que fue obra de encantadores, Sancho se atiene a aquello de que tenían todos *nombres comunes y corrientes* y por tanto deben ser de carne y hueso, esto amén de lo concretísimo de la experiencia en sus propias carnes; ii) la bacía, objeto tan familiar y cotidiano, que lo tiene ahí, a la vista, incluso abollado, y que no acaba de aceptar como yelmo; iii) los batanes, que cada que se los menciona a don Quijote, éste se corre y le dice enojado que no le miente más ni por pienso los famosos batanes, pero que para Sancho representan un momento en que por la oscuridad y el miedo se entregó por completo al mundo de su amo (recordarle los batanes es afirmar la victoria de su mundo sobre el de don Quijote); iv) el encantamiento de Dulcinea, al cual se refiere don Quijote a cada paso como prueba máxima (la ironía de la prueba máxima) de la existencia de encantadores enemigos, prueba que Sancho se rehúsa a tomar tal por haber sido él mismo el "encantador".

Sin embargo, el contacto de Sancho con su amo y con otros personajes va erosionando sus piedras miliares y lo obligan a una síntesis de la realidad. Ya que tantos y tan principales señores insisten que la bacía es yelmo,

[12] La síntesis no es del todo ajena al mundo de Sancho, donde las realidades co-existen y tienen todas su valor y se las ve con mayor tolerancia; donde una llave pendiente de una correa de cordobán concilia los juicios opuestos que sobre un vino se han hecho.

la única solución es que se convierta en "baciyelmo".[12] En esta nueva realidad hasta los fantasmas tienen su lugar y adoptan una nueva fisionomía: son tan aceptados, finalmente, y al mismo tiempo tan incomprendidos como aquellos extraños seres designados con palabras igualmente extrañas: endriagos y vestiglos, criaturas ajenas al mundo de Sancho antes de conocer a don Quijote. Es un mundo, ahora, jerarquizado, ya no según los cánones de don Quijote, sino según el entendimiento de Sancho, pero sobre todo, según su experiencia. Así, a uno de estos gigantes, dice Sancho que su amo "sí matará si él le encuentra, si ya no fuese fantasma; que contra las fantasmas no tiene mi señor poder alguno" (I, c, xxix). Con la experiencia acumulada, Sancho da a su esposa una de las múltiples definiciones de lo que pueda ser la caballería andante, que no es otra cosa que ir a

> rodear el mundo, y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos y con vestiglos, y a oir silbos, rugidos, bramidos y baladros; y aun todo esto fuera flores de cantueso si no tuviéramos que entender con yangüeses y moros encantados. (II, c. v)

pues en la jerarquía de este mundo más terribles son los yangüeses que *huella* dejan en las costillas, que no legendarios gigantes, endriagos y vestiglos que no se sabe bien a bien qué serán. Es el de Sancho un mundo ordenado en prioridades que se determinan según la cercanía física y según el grado de dolor y de miedo que causen.

La admiración de Sancho por los conocimientos tan amplios de don Quijote, su fascinación por lo articulado de su lenguaje, hacen que Sancho olvide sus resquemores, perdone hasta lo del manteamiento, y aun dude si no será cierto lo de los encantamientos. Sus expresiones de admiración son constantes:

> ¡Válate el diablo por caballero andante, que tantas cosas sabes! Yo pensaba en mi ánima que sólo podía saber aquello que tocaba a sus caballerías; pero no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada. (II, c. xxii)

La admiración y cariño que le tiene a don Quijote lo llevan a fundir creadoramente las realidades a cada paso. Así, cuando don Quijote relata lo que vio en la cueva de Montesinos, Sancho, apertrechado en la seguridad que le da el saber que ha sido él el culpable del encantamiento de Dulcinea, y que por tanto no hay tal, se rehúsa a dar crédito a sus palabras. Pero las circunstancias y don Quijote lo ponen en una encrucijada imposible: si lo que él piensa es así, su amo es mentiroso, y esto Sancho no lo puede creer, pero tampoco que sea verdadero lo que dice. Ante la imposibilidad de hacerle justicia con semejante alternativa, Sancho la trasciende y la resuelve

con lo que ha aprendido, recurre a la explicación del encantamiento: seguramente Merlín o alguno de los múltiples encantadores que persiguen a su señor "le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina". (II, c. xxiii). Para entonces la realidad de los encantadores ya está establecida en el mundo de Sancho.

Incluso el último bastión de seguridad de su otra realidad, el encantamiento de Dulcinea, se derrumba ante el embate mañoso de los duques. Una vez más, por ser una señora tan principal y encumbrada la duquesa, no concibe Sancho que pueda mentir o emplear su tiempo en burlarse, tan a las veras, de un pobre labrador-escudero, y así se deja convencer de que efectivamente Dulcinea *es* y de que está encantada, y de que "el buen Sancho,... pensando ser el engañador, es el engañado" (II. c, xxxiii)

Este es uno de los ejemplos más acabados del arte magistral de Cervantes: la realidad presentada desde todos los ángulos posibles, atendiendo a todas sus transformaciones posibles. Qué lejos estamos ya del objeto original, de la Aldonza Lorenzo de "carne y hueso" que ha sido punto de partida para recreaciones, que la elevan unas, y la degradan otras (después de todo la original, según descripción inicial, era "una moza labradora de muy buen parecer" (I, c. i), mientras que la que escoge Sancho para Dulcinea, no sólo es labradora, devolviéndola así a su figura original, sino que es fea, "no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata". (II,c.x)). Sancho crea sus ficciones alrededor de Dulcinea obligado por las circunstancias e instigado, en primera instancia, por el cura y el barbero (cúmulo de influencias recíprocas en cadena). Pero sus ficciones están construidas con los materiales que el mismo don Quijote le ha proporcionado en ambos planos: tanto la Dulcinea rústica que no sabe leer ni escribir, como la de los ojos de perlas (que aquí Sancho no parece haber aprendido bien la lección y don Quijote, aun en medio de su pesadumbre, corrige y reordena los elementos del, para él, desastroso encantamiento de su dama, "esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes") son ambas versiones de lo que Sancho le ha oído decir a su señor. En este mundo sanchesco, Dulcinea tanto es alta como es "sobajada" (manoseada) —"Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana" (I,c.xxv). Es esta una realidad prismática que da lugar a ficciones que a su vez producen situaciones que afectan y modifican la visión de la realidad de cada uno de los personajes.

## 4. LA MULTIPLICIDAD DE VOCES NARRATIVAS COMO REFLEJO DE UNA REALIDAD MULTIFACÉTICA

Un recurso de gran importancia que utiliza Cervantes para matizar la realidad que nos presenta es el desdoblamiento del narrador. Aunque este re-

curso funciona también como parodia de recursos semejantes en los libros de caballerías, Cervantes logra expresar a través del narrador y su identidad uno de los temas centrales de la obra: el desdoblamiento de la realidad en "realidades". Por una parte, tenemos noticia de que la historia de don Quijote nos viene de narradores anónimos, lo cual la sitúa en la tradición oral. La imprecisión y vaguedad respecto de estos "autores" nos sugiere la posibilidad de que lo que se nos relata sea muy diferente de lo que "en realidad" sucedió. A medida que transcurre la novela, Cervantes filtra aún más esta voz narrativa: un autor original moro que viene a sustituir a los "anónimos", un traductor morisco también, y un "segundo autor" que *no* nos ofrece la traducción directamente, sino que vierte lo que ya es en sí una versión del arábigo al castellano en discurso indirecto, lo cual tampoco va exento de censura y cortes. Muchas veces se nos informa que esto o aquello no lo quiso traducir el traductor, o que el traductor piensa que ciertos episodios son apócrifos. El "segundo autor" constantemente nos dice que el traductor dice, que dice Cide Hamete Benengeli..., que dicen, pero él, por no considerar de importancia lo que dicen, sólo nos da una versión resumida. Reflejos de imágenes reflejadas en una multitud de espejos. Y como si esto esto no fuera suficiente, el estado de ánimo tanto de Cide Hamete como del "segundo autor", varía constantemente, y con él los juicios que hacen sobre la historia que narran. Cide Hamete a veces se muestra tan entusiasmado que diera una "de las dos almalafas" que tiene por haber visto con sus propios ojos lo que nos va narrando; otras veces se queja amargamente de que su material sea tan seco. En cuanto al "segundo autor", se observan los mismos cambios: a veces alaba a don Quijote, a veces lo vitupera; para él Cide Hamete es, a veces, mentiroso por ser moro, otras "puntualísimo" y "verdadero" autor.[13]

Constantemente el lector tiene la impresión de que el "original" de esta historia no es le libro que tiene en las manos, sino otro, remoto, que se ha transformado y distorsionado al pasar por el tamiz de la conciencia de sus "autores", de la misma manera que la realidad se filtra a través de las pláticas de don Quijote y Sancho. Ante las contradicciones y la indeterminación en la identidad de los narradores, los personajes crecen y ganan autonomía, la ilusión de realidad se intensifica. Si la voz autorial no es de fiar porque constantemente se contradice, contradice a otras voces autoriales y contradice a sus personajes, el conflicto que se crea entre personajes

[13] E. C. Riley en *Cervantes's Theory of the Novel* y Ruth El Saffar en *Distance and Control in Don Quijote* analizan este recurso de los diversos narradores, pero en ninguno de los dos estudios se da suficiente atención a este aspecto de la inconsistencia en los juicios de cada uno de los "autores". Ruth El Saffar incluso ve en Cide Hamete y el "segundo autor" simplemente una pareja de opuestos: "The Second Author, both because of his spiritual alliance and sympathy for don Quijote and because of his doubts about the historian's Moorish background, point out clearly the opposition inherent in Don Quijote's and Cide Hamete's relationship." (p. 42).

y autor logra crear la ilusión de independencia, al tiempo que los hace crecer en complejidad.

> Author and characters respect each other's independence, and the latter do not for a moment regard themselves as Benengeli's puppets.[14]

El juego de voces narrativas abre a la imaginación infinitas ventanas desde donde se atisban infinitos "originales", infinitos tiempos, infinitos planos de una realidad extraordinariamente rica, siempre en proceso de gestación y de crecimiento, que es el mundo del *Quijote*.

## 5. LOS DIVERSOS MODOS DE INTERPRETAR LA REALIDAD EN EL *ULISES*

En el *Ulises*, Joyce también nos presenta una realida prismática, filtrada a través de la conciencia de sus dos personajes principales. A partir de coordenadas espacio-temporales definidas con gran precisión,[15] la realidad externa se entreteje con los pensamientos de los personajes. La realidad externa, como en el *Quijote*, estimula la imaginación y la memoria de los personajes; da pie a una cadena de pensamientos que a su vez son origen de otros pensamientos. En el episodio de "Hades", por ejemplo, cuando el cortejo fúnebre va ya rumbo al cementerio, se ve otro cortejo pasar a toda prisa. El féretro en este cortejo es pequeño e indica que el muerto es un niño. Este incidente hace que Bloom recuerde a su hijo Rudy, quien también murió a los pocos días de nacido. Recuerda el funeral y luego imagina cómo habría sido su hijo si hubiera vivido (este pensamiento a su vez también ha sido sugerido por los comentarios de Simon Dedalus sobre su hijo, Stephen); recuerda incluso el momento en que lo engendró y esto, desde luego, marca una nueva ruta: Molly. Asimismo, Bloom, al percibir este objeto del mundo exterior, le da una interpretación que resulta humorística ya que pone al descubierto lo incongruente de la situación ahí donde los demás sólo ven el lugar común: los otros se lamentan de la muerte de los niños pequeños en general, Bloom nota que el cortejo va demasiado rápido y piensa, "In a hurry to bury" (el humor depende aquí no sólo del efecto aliterativo de las palabras sino de lo inusitado de la asociación).

Como don Quijote, Bloom está fuera de la sociedad, aunque parezca formar parte de ella. Lo que lo separa, como a don Quijote, es su manera de percibir el mundo. Don Quijote, sin embargo, –y en ello reside su extraordinaria fuerza y estatura– está profundamente arraigado en el mundo

[14] E. C. Riley, *op. cit.*, p. 208.

[15] Es interesante que, aunque a primera vista se antojen caóticos, al trazar los itinerarios que siguen los personajes sobre un mapa de Dublín, surgen figuras que visualmente expresan los grandes temas del *Ulises*; incluso se puede apreciar una figura que sugiere el itinerario de la *Odisea* en sus límites geográficos.

bien definido, aunque extravagante, de los libros de caballerías; Bloom en cambio, no pertenece del todo a ninguna tradición, aunque comparte varias. Judío converso, ha pasado por el protestantismo y por el catolicismo con cierto dejo de escepticismo. Producto de la clase media con una cultura hecha a base de lugares comunes, "popular classics", "popular science", comerciales y la cultura del periódico, la visión de la realidad en la mente de Bloom muestra una ensalada cocinada con los elementos más dispares. En esto se parece a Sancho Panza,[16] pero la sabiduría popular de este hombre mediocre del siglo xx ya no está basada en un refranero popular, homogéneo en su diversidad, sino en un refrito sin concierto de información pseudo-científica (o cuando mucho, de ciencia para legos), y de los lugares comunes de la literatura, de la música, hasta del mundo publicitario. Sus meditaciones sobre la muerte y la resurrección adoptan la forma grotesca de un anuncio comercial:

> It's the blood sinking in the earth gives new life. Same idea those jews they said killed the christian (sic) boy. Every man his price. Well preserved fat corpse gentleman, epicure, invaluable for fruit garden. A bargain. By carcass of William Wilkinson, auditor and accountant, lately deceased, three pounds thirteen and six. With thanks.[17]

Esto es, por una parte, comentario irónico a todas aquellas fórmulas que pasan de mano en mano sin que tengan ya mucho sentido para quienes las usan, por otra parte, da la medida de la influencia corrosiva del mundo de la publicidad en donde trabaja Bloom. De la misma manera, se observa la influencia de todos los demás ingredientes de su ensalada cultural: la realidad se expresa siempre en la mente de Bloom a través de canciones, citas, dichos, artículos de periódico, comerciales, etcétera.

## 6. LENGUAJE ESPEJO DE LA REALIDAD

Lo que salva a Bloom y lo diferencía, aun dentro de su mediocridad, de todos los demás personajes mediocres del mundo del *Ulises*, es que a diferencia de ellos no toma Bloom los ingredientes de su ensalada como cosa hecha e incuestionable. Bloom, literalmente, saca de sus casillas todos estos lugares comunes y en cierto modo les devuelve significación al violentar los contextos en que aparecen (como en la cita anterior). En ese sentido, su modo de percibir el mundo es diferente de los demás.

Los juegos verbales de Bloom no son meramente graciosos o de un humo-

[16] Otro punto de contacto es el gobierno: comparar el gobierno de Sancho Panza —"real"— con el de Leopold Bloom —alucinación.

[17] James Joyces, *Ulysses*. (Vintage) Random House, New York. 1961, p. 108.

rismo barato. Como en Sancho, el humorismo de los juegos verbales tiene su origen en una apreciación de la realidad que puede ser incongruente o ingenua, o en una interpretación literal de las palabras que a nadie se le ocurriría llevar a tales extremos de literalidad, pero que el lector reconoce en estos juegos una cierta justeza en la apreciación de la realidad, una renovación de las formas gastadas del lenguaje. Lo inusitado de la asociación en muchs ocasiones es precisamente lo que enriquece el significado de las palabras o situaciones que de otra manera seguirían siendo lugares comunes, huecos de significado.

Con frecuencia, Bloom, como Sancho, deduce de los nombres significados que los armonicen y adecúen con el contexto en que se encuentran (Sancho que llama a Cide Hamete *Berenjena* porque los moros son muy afectos a comerlas, y que, curiosamente, coincide efectivamente con uno de los orígenes posibles del nombre):

> Father Coffey. I knew his name was like a coffin. *Dominenamine.* ("Hades")[18]

La relación de una palabra con otra que se le parece, lleva a nuevas y humorísticas interpretaciones de la realidad (como aquello de que *nula est* RETENCIO, que Sancho interpreta como retener y por tanto, concluye, del infierno no hay posibilidad de salir). Así Bloom, al oír el sermón del Reverendo Coffey sobre la muerte y la resurrección, piensa en Lázaro y esto desencadena toda una visión que podría llamarse cómico-apocalíptica:

> Mr. Kernan said with solemnity:
> —*I am the resurrection and the life.* That touches a man's inmost heart.
> —It does, Mr. Bloom said.
> Your heart perhaps but what price felow in the six foot by two with his toes to the daisies? No touching that. Seat of the affections. Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day. One fine day it gets bunged up and there you are. Lots of them lying around here: lungs hearts livers. Old rusty pumps: damn the thing else. The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and lights and the rest of his traps. Find damn all of himself that morning.[19] ("Hades")

El pasaje citado ilustra también algunos de los puntos sobre los que hemos venido insistiendo. Bloom saca de sus casillas el lugar común —"that touches a man's inmost heart"— a base de intercambiarlo con otro lugar común, pero que resulta deliberadamente discordante, dada la situación —"A

[18] *Ibid.*, p. 103.
[19] *Ibid.*, p. 106.

pump after all, pumping thousand of gallons of blood every day"; por otra parte, está el concepto de la resurrección tomado literalmente: la gente buscando sus órganos el día del juicio final. La idea misma del juicio final como el *último día,* visualizado en términos de lo familiar (como Sancho: Fierabrás/ el feo Blas), de lo cotidiano: "knocking them all up out of their graves". El mismo tratamiento da Bloom más tarde a la tan trillada metáfora de la muerte tocando a la puerta:

> Mistake must be: someone else. Try the house opposite. Wait, I wanted to. I haven't yet. Then darkened deathchamber.[20] ("Hades")

Sancho también, con frecuencia, aplica literalmente muchos de sus refranes o sentencias, lo cual resulta cómico por lo inusitado de la "literalización", lo cual, a su vez, viene a dar en una nueva metáfora:

> —Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi ingenio ha caído; la cultivación el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío. (II, c. xii)

¡No es seguro que don Quijote salga ganando con esta interpretación, o mejor dicho, aplicación de la metáfora! Pero para hacer justicia a Sancho, la aplicación es sistemática, rigurosa y —qué le vamos a hacer— precisa; sólo que no se esperaba uno que la parte del "estiércol" correspondiera, en la metáfora, con la conversación de don Quijote.

Este pasaje del *Quijote* y el anteriormente citado del *Ulises* (nota 19) ilustran también uno de los aspectos de contraste más significativos entre las dos orbas, en términos de la visión y presentación de la realidad. En el *Quijote,* la conversación —aunque como decíamos, la metáfora no sea muy apta— es el "estiércol" que fertiliza y hace crecer a los personajes; es un medio de comunicación de un ser humano con otro y con la realidad circundante. Los cambios que se operan en los personajes se deben menos a lo que les sucede que a la influencia de unos sobre otros a través del diálogo. La aventura exterior suscita la interior, y ésta a su vez se articula en un diálogo que da pie a la muy humana aventura social de la interpenetración de conciencias. En este importantísimo sentido, don Quijote es *excéntrico* pero no está aislado. En el *Ulises* nos encontramos con una situación exactamente inversa: el aislamiento en relación directa con la ausencia

[20] *Ibid.*, p| 110.

de diálogo. Lo que tenemos aquí es un monólogo interno constante. Como se notará en el pasaje citado del *Ulises,* nada de lo que pasa por la mente de Bloom es compartido con su interlocutor, Mr. Kernan. Bloom no hace otra cosa que pensar en Molly, pero en la vida cotidiana casi no se hablan. Simbólicamente, Bloom es el padre, Stephen el hijo, pero dentro de la realidad de la novela, esta "pareja" no dialoga, no tiene influencia mutua directamente; los dos personajes no están juntos la mayor parte de la novela, y cuando finalmente lo están, no tienen nada que decirse; es más, ni siquiera están conscientes de que son una pareja, de que tienen un significado simbólico. Ni quieren ni se les ocurre reunirse.

En el *Ulises,* la aventura exterior sólo suscita la interior, se vuelca sobre sí misma y queda aprisionada en el laberinto de una ciudad en la que, irónicamente, todo el mundo se encuentra con todo el mundo e intercambian fórmulas verbales vacías ("small talk"), o intrincados laberintos verbales que despliegan erudición, ingenio y refinamiento intelectual, como en el caso de Stephen. Pero no hay diálogo real, no hay un compartir de los pensamientos más íntimos y por tanto no hay un compartir de realidades.

## 7. LOS ARTIFICIOS DEL *Ulises*

Joyce, maestro del virtuosismo literario, intenta suplir con su arte esta carencia que encuentra en la realidad de su tiempo, esta esencial incomunicación y aislamiento de los seres humanos. Construye un enorme edificio de correspondencias y símbolos, de innumerables referencias estructurales de todo tipo: literarias, míticas, musicales, filosóficas, mistagógicas, históricas, anecdóticas, autobiográficas, geográficas —la lista no tiene fin. El tejido del *Ulises* es extraordinariamente apretado y complejo;[21] no deja ni el más pequeño intersticio abierto al azar o a la arbitrariedad; es un tejido que se asemeja a algún tapiz medieval, decorado hasta el último rincón, y en el que cada figura, por insignificante que sea, tiene un valor simbólico y una correspondencia. "Abstrusiosidades medievales", como diría Stephen. Joyce, el gran artífice, recrea los laberintos que recorre el hombre del siglo xx, pero les impone un orden y una armonía artísticos que los trasciende y los hace universales: el artista encuentra el caos y lo transforma en cosmos.

En el *Quijote* hay un equilibrio perfecto entre la aventura exterior y la interior por la mediación del diálogo. En Joyce, el equilibrio se logra a través de artificios literarios, de complejísimas técnicas narrativas. Si por las limitaciones de su realidad no puede haber una unión entre Stephen

21 Basta una ojeada al libro de Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses,* en el que Gilbert recoge el complicadísimo esquema de Joyce con el que estructura su obra, para darnos cuenta de lo intrincado de la forma, de la atención, casi obsesiva, a la significación de cada palabra y su correspondencia formal con todo los demás elementos estructuradores.

y Bloom, la arquitectura de la obra efectúa esa unión en un plano simbólico y sugiere la afinidad y complementaridad potenciales en los personajes. Por ejemplo, los capítulos están dispuestos de tal forma que sugieran importantes correspondencias; así, a las 11 de la mañana, aunque ambos personajes se encuentran en distintos lugares y en distintos capítulos, hay hilos que los unen, figuras que al dibujarse sugieren esas afinidades. Las figuras, insistamos, están trazadas en un plano simbólico, muy por encima de la conciencia de los personajes. Uno de los puntos de convergencia es la antinomia vida-muerte. A la misma hora, ambos piensan en la vida y en la muerte: Bloom en un contexto de muerte —funeral—, Stephen en un contexto de vida —paseando junto al mar, eterno símbolo de vida, la aparición de dos parteras sugiere a Stephen la imagen del nacimiento; esto lo lleva a pensar en su propio nacimiento y en su madre; a su vez el recuerdo de la madre lo devuelve a la idea de la muerte (la madre muerta)—. Significativamente, a ambos se les ocurre una imagen parecida, culturalmente determinada pero matizada por la personalidad de cada uno —el refinamiento intelectual de Stephen, la mentalidad práctica y publicitaria de Bloom—. Esa imagen culturalmente determinada es la del teléfono, expresada en términos tales que toca, complementariamente, los extremos del tema: el nacimiento en Stephen, la muerte en Bloom:

> (Stephen) Creation from nothing. What has she in the bag? A misbirth with a trailing navel-cord, hushed in ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. That is why mystic monks. Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one.[22] ("Proteo")
> (Bloom) And if he was alive all the time? Whew! By Jingo, that would be awful! No, no: he is dead, of course. Of course he is dead. Monday he died. They ought to have some law to pierce the heart and make sure or an electric clock or a telephone in the coffin...[23] ("Hades")

A través de todos estos recursos formales Joyce, simultáneamente, sugiere la profunda afinidad de sus dos personajes, su esencial complementaridad —lo cual sería promesa de unidad y perfección—, pero al mismo tiempo, el enorme abismo que los separa, dadas las coordenadas espacio-temporales, sociales y culturales que los determinan. No obstante, si a través de los recursos formales los une, a través de los mismos recursos asegura su separación e insiste en su aislamiento cuando finalmente la reunión se lleva a cabo, a partir del episodio de los "Rebaños del sol".

Conforme avanza la novela, la voz narrativa va ganando cada vez más terreno. Al principio es un narrador meramente funcional; da cuenta de los lugares del tiempo, del movimiento que se observa en el mundo exterior;

22 James Joyce, *op. cit.*, pp. 37-38.
23 *Ibid.*, p. 111.

no interfiere con el flujo del pensamiento de los personajes; no llama la atención, en pocas palabras. Poco a poco empieza a desdoblarse, como en el *Quijote*; el narrador adquiere diversas personalidades y tonos: histriónico y burlón en "Escila y Caribdis", sonoro y malabar en "Sirenas", alternadamente envilecedor y ensalzador en "Cíclopes", cursi como una novela rosa en "Nausícaa". Y así su importancia va creciendo, al grado que al final, ante el alud verbal del narrador, virtualmente quedan aniquilados los personajes como tales. Sólo recobramos la dimensión de lo humano en el último capítulo, con el soliloquio de Molly Bloom.[24] Pero es significativo que la aniquilación sistemática de los personajes comienza precisamente en el capítulo en que finalmente se reúnen. En los "Rebaños del sol" se recrean, a manera de pastiche, todos los estilos de la literatura inglesa; casi como una historia estilística de la literatura. El efecto sobre los personajes es devastador: la identidad de ambos se diluye hasta casi desaparecer (aquí parecen caballeros medievales; allá, figuras alegóricas sacadas de algún ciclo de misterios medievales; acullá, personajes llorones y dulzones de alguna novela de Dickens). En los siguientes capítulos, la presencia del narrador se vuelve francamente insoportable: la verborrea es ya incontenible y bien corresponde en su esterilidad con la hora de la noche y el cansancio de todos, personajes y lectores.

* * *

Así, los recursos formales son para Joyce lo que el diálogo es para Cervantes: un agente armonizador y una fuente de equilibrio; la fuerza centrípeta que pone en órbita todos los aspectos de una realidad compleja y siempre en proceso de transformación, en un fluir continuo. En Joyce, sin embargo, el equilibrio se logra, aunque con sorprendente virtuosismo, de una manera precaria. El peligro es evidente: la complejidad de los artificios literarios acaba por deshumanizar a los personajes y pone grandes barreras al lector. El diálogo en el *Quijote* lo humaniza todo en su dinámica y hace del fluir de la realidad algo inmediato y espontáneo, al grado que puede parecer tan sencillo que no necesite de arte alguno; al grado de crear la ilusión de que la novela "se escribe sola", de que se escribe incluso en opinión de algunos (Unamuno, por ejemplo), a pesar de Cervantes. Pero esta es precisamente la medida de la grandeza de Cervantes; esa sencillez aparente es el signo del dominio sobre su material, de la maestría del artista.

24 Ver el interesante estudio que sobre la progresión de los capítulos y el tratamiento de tiempo y espacio en el *Ulises* hace Richard Ellmann en su libro *Ulysses on the Liffey*.

## BIBLIOGRAFÍA

Blanco Aguinaga, Carlos, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo". *NRFH*, XI, México, 1957, pp. 313-342.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma en el Quijote (1605-1615)*, Madrid, Ediciones Ínsula, 1949.

Castro, Américo, "El pensamiento de Cervantes", *Revista de Filología Española*, Anejo IV, Madrid, 1925.

Ellmann, Richard, *Ulysses on the Liffey*, London, Faber & Faber, 1971.

El Saffar, Ruth, *Distance and Control in Don Quijote. A Study in Narrative Technique*, University of North Carolina, 1975.

Gilbert, Stuart, *James Joyce's Ulysses*, New York, Vintage Books, Random House, 1958.

Llorens, Vicente, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Editorial Castalia, 1974.

Riley, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Riquer, Martín de, "Cervantes y la caballeresca" en *Suma Cervantina* (ed.) J. B. Avalle-Arce & E. C. Riley, London, Tamesis Books Ltd., 1973, pp. 273-292.

——, *Cervantes y el Quijote*, Barcelona, Editorial Teide, 1967.

Rosenblat, Ángel, "La lengua de Cervantes" en *Suma Cervantina* (ed.) J. B. Avalle-Arce & E. C. Riley, London, Tamesis Books Ltd., 1973, pp. 323-356.

Spitzer, Leo, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*" en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.

### Textos

Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha (ed. y notas de Martin de Riquer), Barcelona, Editorial Juventud, 1971.

Joyce, James. Ulysses, New York. A vintage Book, Random House, 1975.

*NOTAS Y COMENTARIOS*

# POR UNA TEORÍA DE LA RESPUESTA ESTÉTICA

por *Gerardo del Rosal Vargas*

Sólo en contadas ocasiones, por lo menos hasta hace unos veinte años, se había tomado en cuenta al lector al formular teorías acerca de la literatura. En muchas de ellas exclusivamente se prestaba atención a la intención del autor, al significado psicológico, sociológico o histórico de la obra, o a la estructura de la misma. Las pretensiones cientificistas estigmatizaron, durante algún tiempo, todo aquello que implicara subjetividad. El lector era sólo el último eslabón de un proceso social, un consumidor. Por ello se suponía que el autor únicamente lo consideraba como destinatario en el que debía despertar curiosidad. Al seleccionar el tema y la manera de exponerlo, el escritor tendría en mente la curiosidad del lector. Pero para analizar la obra, el lector no era un elemento pertinente. Constituía un factor extraliterario.

Actualmente, en cambio, se tiende a pensar que una teoría literaria empíricamente adecuada debe tener por lo menos dos componentes principales: "una teoría de los textos literarios y una teoría de la comunicación y contexto literarios".[1] Se siente la necesidad de insertar en el contexto más amplio del nivel pragmático el estudio de las estructuras que constituyen un texto. La obra, de esta manera, ya no es el único foco de atención. También hay que tener en cuenta las relaciones que existen entre el signo y los usuarios. La teoría de la recepción literaria, por ejemplo —surgida en la "Escuela de Constanza"—, se propone estudiar el problema de la relación comunicativa entre un sujeto y el objeto artístico, más concretamente, entre el público y la obra literaria. Para este propósito, investiga la manera como han acogido, leído y criticado algunas obras literarias lectores de épocas, países y clases sociales diferentes. Otro intento por resolver este problema lo representa la teoría de la respuesta estética,[2] modelo propuesto por Wolfgang Iser. Las indagaciones teórico-literarias de este crítico alemán se apoyan en la fenomenología husserliana y en las ideas de Roman Ingarden acerca de la concreción y reconstrucción de la obra literaria.

En este caso sólo me concretaré a analizar la relación que existe entre el

1 Teun A. van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso literario*, p. 117.

2 El término alemán "Wirkung" tiene las acepciones de "efecto" y "respuesta". Para no crear confusión, en este texto emplearemos el término "respuesta". El lector, empero, debe tener en mente que esta respuesta no es independiente de la obra, sino que es producto de un efecto.

texto y el proceso de recepción. Para ello me basaré en el modelo teórico propuesto por W. Iser. Básicamente me ceñiré a lo expuesto en su libro *Der Akt des Lesens. Theorie äesthetischer Wirkung,* publicado en 1976.[3]

Esta teoría, aunque muy ligada a la teoría de la recepción, difiere de esta última significativamente. Ambas analizan el efecto que produce la obra literaria en el lector. Pero la teoría de la respuesta estética no parte de las reaciones conocidas, sino que trata de establecer especulativamente una fenomenología de la lectura.

El punto de partida de esta teoría lo constituye la concepción del fenómeno literario como un proceso de interacción entre texto y normas históricas por una parte, y entre texto y disposición potencial del lector, por la otra. Así pues, no se analiza exclusivamente el texto, sino toda la situación comunicativa. El texto es un conjunto de aspectos esquematizados que debe concrecionar el lector. El significado no es algo observable en el texto, sino algo que se hace presente a través de la experiencia de la obra literaria. Surge de la interacción entre texto y lector. No se trata, empero, de una relación del tipo sujeto-objeto. La obra literaria es demasiado compleja como para que el receptor la pueda abarcar. De la misma forma en que el autor no puede recurrir a todas las tradiciones literarias ni a todas las normas históricas y sociales de que dispone —simplemente porque la memoria humana es limitada—, el lector tampoco puede agotar toda la información que el texto pone a su disposición. Es obvio, pues, que ambos participantes de este proceso comunicativo realizan una selección de entre diversas posibilidades. Esquemáticamente podemos representar este proceso de la manera siguiente:

| *Repertorio* | *Proceso creativo* | *Texto* | | *Proceso de lectura* | *Repertorio* | *Respuesta estética* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Conjunto de normas históricas, tradiciones literarias. | | polo artístico | **texto** | polo estético | Conjunto de normas históricas, tradiciones literarias. | |

De esto se desprende que la lectura no es un proceso pasivo; implica actividad mental por parte del receptor. ¿Cómo articula éste un significado, cómo logra dar coherencia a esa serie de aspectos esquematizados?, son preguntas a las que intenta responder esta teoría de la respuesta estética.

Puesto que el proceso de la lectura implica intervención activa del lector,

[3] Debo aclarar que no consulté el texto original, sino la traducción inglesa, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response,* Baltimore, The Hopkins University Press, 1978.

el resultado de dicho proceso, el texto que articula el lector, no puede ser idéntico al texto impreso en el papel. De igual manera, este texto no es igual al del autor. La intención del autor en múltiples ocasiones es diferente al efecto que produce su obra. Cabe distinguir en el texto un polo artístico (el texto del autor), un polo estético (texto articulado por el autor), y en el centro el texto en sí, una entidad virtual y dinámica. Iser aplica al discurso literario las distinciones que J. Austin establece a nivel de actos de habla. El texto en sí constituye una noción paralela al acto locutivo; el polo artístico, al igual que el acto ilocutivo, refleja el énfasis en el emisor; y el polo estético, como el acto perlocutivo, surge al visualizar el acto comunicativo desde el punto de vista del receptor.

El crítico literario no puede analizar exclusivamente uno de estos aspectos, si pretende una visión íntegra del fenómeno literario. El lector constituye un tema ineludible ya que es él quien transforma en "realidad" la virtualidad de la obra literaria. En términos generales se podría decir que el lector está presente en la obra por el simple hecho de que ésta se compone de signos que pertenecen a un sistema sémico con valor social. En un plano más específico, podemos afirmar que el lector abre la posibilidad de una experiencia estética.

Aceptar que la obra literaria depende del lector para su concreción, no significa caer en un subjetivismo absoluto. La respuesta del lector está determinada por el texto mismo.

> ...toda obra, además de transmisora de determinados mensajes, es, a la vez, vehículo de una serie de inducciones de actitudes en el lector, es decir, intenta promover, en él, determinadas disposiciones de clases de respuestas, al mismo tiempo que descarta otras.[4]

Se considera a la obra literaria como un conjunto de instrucciones para producir significados. Dado este enfoque resulta imposible hablar de *el* significado de una obra literaria. Diferentes tipos de concreción lógicamente darán por resultado significados diferentes.

Como se ha dicho ya, la comprensión depende de la interacción entre texto y lector. Conviene aclarar que no se trata de un lector físico determinado, sino de un constructo teórico que permite describir la manera como las estructuras textuales pasan a formar parte de la experiencia de un individuo: el lector implícito. Puesto que se halla a la mitad del camino entre el texto y el receptor, en el lector implícito podemos distinguir dos aspectos. Por una parte, es una estructura textual, y por otra, se trata de un acto estructurado. En el primer caso se lo considera como el rol que el texto mismo le asigna. Es decir, toda obra presupone la intervención del lector, pues este último es quien formula un significado. En el segundo caso, se alude a lo "realizado" por el lector implícito.

El rol del lector implícito está determinado por tres componentes textuales. Lo delimitan las diferentes perspectivas presentes en el texto. (En una

[4] D. Maldavsky, *Teoría literaria general*, p. 42.

novela suele haber cuatro perspectivas: la del narrador, la de los personajes, la del argumento y la del lector.) También está determinado por el punto en que él mismo les haga converger. Y por el punto en donde convergen. Como puede verse, la articulación de un significado depende de la interacción de elementos textuales y de decisiones subjetivas.

Para realizarse satisfactoriamente, todo proceso comunicativo requiere, entre otras condiciones, que los interlocutores compartan las mismas convenciones. En el proceso de comunicación literaria, el repertorio responde a dicha necesidad referencial. Funciona como el punto de contacto entre lector y texto, que permite al lector asimilar una experiencia ajena. Básicamente el repertorio hace alusión a normas históricas o sociales y a tradiciones literarias. En otras palabras, en el concepto de repertorio se trata de englobar todo el acervo de conocimientos y experiencias que puede tener un autor o un lector. Incluye el mundo extratextual y las convenciones socioculturales, así como el contacto con obras anteriores. Esto no significa que el mundo fictivo[5] sea el mismo de la realidad extratextual, pues es bien sabido que el autor no vierte en la obra literaria todo ese cúmulo de conocimientos y vivencias. En la base del proceso creativo se halla un principio de selección, un valor estético. Al seleccionar uno de esos elementos, el autor lo saca de su contexto, lo depragmatiza y le confiere un nuevo valor. En este sentido se puede decir que el texto surge de la recodificación de normas históricas y de tradiciones literarias.

El repertorio alude a esquemas conocidos, crea una especie de trasfondo contra el cual se proyecta el significado del texto. Lo cual no implica que la obra cumpla una función referencial, es decir, que la realidad literaria sea un simple reflejo de la realidad extratextual. Esta última es, más bien, el punto de partida para la creación de una realidad nueva.

El proceso selectivo que da lugar a la producción literaria, lógicamente implica el rechazo de gran cantidad de información que el lector, de alguna manera, debe recuperar para poder concrecionar el significado de la obra. Los elementos ausentes constituyen, en este sentido, recursos significantes. Sin embargo, la información recuperada por el lector no puede ser la misma que rechazó el autor. Ambas informaciones estarán inficionadas por virus subjetivos diferentes. Si se toma en consideración, por otra parte, que el signo lingüístico sólo cobra valor comunicativo al entrar en relación con un contexto, las diferencias contextuales de ambos interlocutores también van a determinar la respuesta estética de cada uno de ellos. Por consiguiente, la respuesta estética no está garantizada exclusivamente por el material lingüístico de la obra. De ahí que un análisis de la representación discursiva no baste para dar cuenta del fenómeno literario.

Como ya se señaló, el repertorio no aparece íntegramente en el texto —de ser así la obra literaria se convertiría en un documento—, sino que es filtrado por las estrategias que emplea el autor. El concepto de "estrategias" denota la manera como el autor organiza en la obra la concreción

[5] Preferimos el término "fictivo" para evitar la connotación de "contrario a la realidad" presente en el vocablo "ficticio".

del contexto referencial aludido por el repertorio. Puesto que organizan el material del texto, también establecen las condiciones en las que va a ser comunicado. Pero el hecho de que la presentación esté organizada no elimina la posibilidad de selección del lector. Sólo le ofrece posibilidades de organización. La función pragmática de las estrategias es hacer desconocido lo conocido. Las normas de la lengua natural y los cánones estéticos son reestructurados en la obra literaria. Al relacionar lo expuesto en la obra literaria con el contexto referencial, el lector percibe los significados de la obra en los puntos en que la primera se aleja, se desvía del segundo. El significado, empero, no surge por la desviación, sino gracias a la relación de ambos elementos.

En términos más específicos, las estrategias representan la manera como el autor combina las diferentes perspectivas para crear un sistema interno de referencias que preestructuren las posibles formas del objeto estético que va a producir el lector. Así pues, el lector no puede establecer relaciones entre cualquiera de las perspectivas, sino sólo entre aquellas en las que existe una correlación potencial. Sin embargo, es el lector quien otorga valor a dicho sistema. Para tal efecto se basa en la manera como el repertorio se haya distribuido entre las perspectivas. El valor significativo de un elemento seleccionado depende, en parte, de si lo expresa el narrador, el personaje principal o un personaje secundario, del lugar que ocupe en el desarrollo del argumento, etcétera.

Puesto que no puede captar de un solo vistazo la obra íntegra, sino que la aprehende en una serie de momentos sucesivos, el lector percibe las estrategias como una estructura secuencial de "tema" y "horizonte". Tema es la perspectiva que adopta el lector en un momento determinado y que tiene como trasfondo el horizonte de las otras perspectivas. El horizonte está compuesto por los temas de momentos de lectura anteriores. Cada segmento se hace realidad por oposición a los demás. Refleja e ilumina las otras. La estructura de tema y horizonte responde al sistema de perspectivas que surge de la linealidad esencial del texto. Dicha estructura organiza, entonces, la relación del lector con el texto, y, por ende, sus actitudes.

Sin embargo, el lector no es un interlocutor pasivo ante cuya mirada desfilan series de perspectivas. El punto de vista del lector se caracteriza por ser móvil. En cada momento de lectura se sitúa en una perspectiva determinada, pero no está restringido a ella. Esta movilidad le permite descubrir la multiplicidad de perspectivas virtualmente interrelacionadas. La formulación de equivalencias significativas es privilegio del lector. La conexión de perspectivas, por ende, depende de factores subjetivos tales como memoria, interés, atención y capacidad mental.

Este concepto del punto de vista móvil permite la fragmentación del texto en grupos de estructuras interactuantes. Actividad fundamental para la comprensión. Cada correlato oracional —parte del texto que puede ser abarcado en un momento de lectura— predetermina una visión específica que se convierte en trasfondo del siguiente. En cada correlato se puede distinguir un juego de fuerzas en dirección contraria. Responde a expectativas

suscitadas por correlatos anteriores, pero al mismo tiempo provoca otras. Añade información a aspectos mencionados con anterioridad y apuntan hacia otros que no se han resuelto. La lectura, en este sentido, es un proceso dialéctico.

Dada la naturaleza lineal del texto, al lector le corresponde dar una interpretación coherente a la serie de correlatos oracionales que lo constituyen. Para lograrlo, primero elabora una interpretación inicial, abierta. Por lo general surge de la interacción entre personaje y argumento. Posteriormente formula otra interpretación que delimite la primera. En otras palabras, el lector teje una red de conexiones posibles y escoge uno de esos hilos. Esto no implica que las posibilidades descartadas desaparezcan. Continúan bombardeando las interpretaciones formuladas y las modifican. En este proceso de interpretación intervienen decisivamente las estrategias textuales, ya que pueden eclipsar algunas posibilidades virtuales o aumentar la fuerza de otras de ellas.

La comprensión del texto demanda una gran actividad por parte del lector. Dicha interacción es de tal naturaleza que el producto del proceso de lectura es distinto del resultado del proceso creativo. A partir de esta diferencia es factible distinguir entre significado y significación. El significado es el conjunto de referencias que se encuentra implícito en los aspectos textuales y que debe ser articulado en el proceso de lectura. La significación, en cambio, alude al significado que el lector adopta para su propia existencia. Constituyen realidades tan autónomas que el hecho de que se haya captado un significado, no es garantía de que se posea una significación. Esto permite explicar por qué dos intérpretes pueden tener dos opiniones totalmente distintas, e incluso opuestas, aunque partan del análisis de los mismos aspectos textuales.

La interacción que ocurre durante el proceso de la lectura, no es igual a la interacción lingüística que se da en la lengua natural. En la interacción cara a cara los interlocutores pueden hacerse preguntas para averiguar hasta qué punto sus imágenes corresponden a la experiencia ajena que las originó. Esto no se da en la comunicación literaria. El lector no puede saber qué tan exactos son sus enfoques. La imposibilidad de comprobación matiza la interacción literaria. La falta de contacto inmediato, por otra parte, impide a cada participante predecir la conducta del otro. Dicha impredictibilidad obliga a los interlocutores a aventurar series de interpretaciones y a realizar ajustes estratégicos y tácticos a cada momento.

Puesto que no puede recurrir al emisor para recuperar la información ausente, el lector bombardea con proyecciones los puntos de indeterminación presentes en el texto. Estas proyecciones, aunque subjetivas, no pueden ser arbitrarias ya que tienen que estar adaptadas al texto. Las modificaciones están determinadas por el texto también. De esta manera surge un marco de referencia común que posibilita la interacción comunicativa.

Las estructuras de indeterminación pueden ser de dos tipos: los espacios en blanco y las negaciones. Los primeros amplían las posibilidades de relación entre las perspectivas. Las segundas, en cambio, evocan elementos cono-

cidos sólo para invalidarlos. Ambas estimulan y encauzan el proceso de ideación.

Los espacios en blanco señalan en el texto puntos donde se ha roto la relación de elementos textuales. En la obra literaria se perciben como abruptas yuxtaposiciones de segmentos. Interrumpen el orden que esperábamos encontrar en el desarrollo del argumento. En otras palabras, destruyen expectativas y suscitan otras. Al suspender la continuidad condicionan el choque de imágenes en la mente del lector y por consiguiente obstaculizan el proceso de ideación. De esta manera se crea una distancia básica para la comprensión.

Conviene aclarar que los espacios en blanco no hacen referencia a la omisión de elementos temáticos. Equivaldría a aceptar que la realidad literaria no es completa. Lo que hace falta no es completar, sino relacionar. En esto se distinguen del concepto de "puntos de indeterminación" propuesto por Roman Ingarden. Los puntos de indeterminación aluden a lagunas temáticas en el texto. Los espacios en blanco, en cambio, sólo indican que se deben relacionar segmentos textuales. Las relaciones que establezca el lector lógicamente están determinadas por una previa selección personal. De ahí que también obliguen al lector a introducirse en el texto. (Esto no debe considerarse como contradicción de lo dicho en el párrafo anterior. Lo que sucede es que en el proceso de lectura continuamente se da este movimiento en direcciones opuestas.) Los espacios en blanco no sólo ocurren entre perspectivas diferentes, también se dan en los segmentos de una misma perspectiva. Sin embargo, el lector no puede establecer cualquier tipo de relación entre los segmentos. Para llenar espacios en blanco el lector debe guiarse por el archisema —elemento que subyace a los segmentos desconectados y que, una vez descubierto, los agrupa en una nueva unidad de significado.

Así pues, el espacio en blanco permite organizar el texto en campos referenciales, actividad básica para el proceso de comprensión. Un campo referencial se forma cuando se interrelacionan por lo menos dos segmentos textuales, y constituye la unidad mínima de comprensión. Una vez descubierta la "conectabilidad" de varios segmentos, el espacio en blanco, como marco de referencia no formulado, posibilita la formulación de una relación determinada entre ellos. Este campo referencial surge porque la estructura de "tema-horizonte" obliga al punto de vista del lector a pasar de una perspectiva a otra. Sin embargo, no debemos olvidar que la percepción del tema está condicionada por el horizonte de las perspectivas anteriores. Y como el lector no puede recordar íntegramente todos los segmentos textuales anteriores, en el "horizonte" también hay puntos indeterminados: espacios vacíos. Los espacios vacíos, por tanto, condicionan la interpretación del "tema" nuevo.

Otro elemento textual que condiciona el proceso de ideación del lector es la negación. Las negaciones reducen, en vez de ampliar, la conectabilidad de los segmentos. Suscita imágenes mentales en el lector y las destruye. Al invalidar ciertas actitudes del lector, indirectamente le indica posibles

rumbos a seguir. Además, conducen al lector a tomar conciencia de la orientación que está recibiendo. Le recuerdan que la obra no es un pretexto para echar a volar su imaginación. Las negaciones, empero, no sólo invalidan posiciones del lector, también pueden afectar a normas socioculturales y cánones estéticos, es decir, al repertorio.

Así pues, la comunicación literaria no está regulada por ningún tipo de código preestablecido. Se trata, más bien, de un proceso determinado por lo que se revela y lo que se esconde, por lo explícito y lo implícito. Ello exige del receptor capacidad para comprender de manera clara y diferenciada un número indeterminado de relaciones —dentro del texto mismo, del texto con la realidad extratextual, y del texto con el lector— portadoras de significado. Además, el lector debe ser capaz de percibirse a sí mismo como receptor durante el proceso de interpretación. Para que se produzca la experiencia estética no basta que el lector esté consciente de la experiencia, también tiene que cobrar conciencia de los medios a través de los cuales se da. El texto es una entidad virtual que contiene series de instrucciones para la producción de un significado. El significado no es algo dado por la obra, sino una experiencia que se produce en la mente del lector. Lógicamente, entonces, al crítico no le corresponde explicar una obra, sino revelar el potencial significativo de un texto, aclarar las condiciones que hacen posible la producción de diferentes respuestas. Una de las ventajas de este tipo de análisis es que proporciona un marco de referencia para valorar respuestas individuales diferentes a un mismo texto.

Puede objetarse —ya lo han hecho algunos críticos— que esta teoría concede demasiada importancia al lector y descuida al texto. Esta objeción es cierta, pero me parece que en esta desviación de los criterios usuales radica el valor de la teoría misma. Al profundizar en aspectos que han sido descuidados por otras teorías, enriquece nuestro conocimiento de la comunicación literaria. Por otra parte, los conceptos que aventura suscitan cuestionamientos, abren nuevos campos de indagación. Corresponde a otros estudiosos de la literatura comprobarlos o invalidarlos.

Otra objeción que se ha hecho gira en torno a la aplicabilidad de la teoría. Se le acusa de que sólo es aplicable a cierto tipo de textos. Esto es cierto, pero también es cierto que las otras teorías son inaplicables a este tipo de textos. Significativamente, sin embargo, día con día aumenta el número de textos a los que se puede aplicar. Lo cual implica que los criterios de la producción literaria contemporánea están mejor captados por esta teoría.

Por último, también se le acusa de postular un lector muy especializado. A mi vez, yo preguntaría, ¿cualquier lector es capaz de digerir una obra como el *Ulises* de Joyce?

Julio de 1982.

BIBLIOGRAFÍA

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978.
Maldavsky, D., *Teoría literaria general*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1974.
van Dijk, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI Editores, 1980.

*TRADUCCIONES*

a) *Textos poéticos*

## POESÍA DE ERICH ARENDT

traducida por *Elisabeth Siefer*

### *FEZ*

Hier ist der Unterdrückten Hass in Stein gekleidet!
Die schweren Mauern, augenlos im Grund des Lichts,
sie schweigen, drohn durch Jahre. Sie verraten nichts.
Der weisse Himmelsleib liegt oben ausgeweidet.

Nur Glut und Stille drücken auf die Wüstenstadt.
Klaglos des Volkes Augen brechen — welch Verenden!
Noch schweigt der Hass, gross hinter Stirn und Wänden,
und trinkt an einem Traum aus Blut und Brot sich satt.

Doch wenn er loschlägt schlägt er ungeheuer
mit krummen Messern los! Und wie von Disteln fallen
dann in den Sand die Köpfe all der weissen Herrn.
Blut färbt den fernsten Stern, und das Schakalvolk lacht.

Noch schweigt der Hass und beisst ins Steingemäuer.
Schwer von Kanonen ist der Freiheitstraum bewacht,
die von den Bergen richten, kalte Ungeheuer,
die Eisenmäuler auf das Wüstenvolk zur Nacht.

(1935)

### *FEZ*

¡Aquí el odio de los oprimidos está vestido de piedra!
Los pesados muros, sin ojos en el fondo luminoso,
están callados, amenazan año tras año. No revelan nada.
Arriba yace, destripado, el cuerpo del cielo.

Sólo brasa y silencio pesan sobre la ciudad del desierto.
Los ojos del pueblo se apagan sin lamento — ¡qué morir!
Aún se calla el odio, grande tras la frente y los muros,
y en un sueño de sangre y pan se alimenta.

Mas cuando irrumpe, ¡monstruosos son los golpes
de los cuchillos corvos! Y como de los cardos caen
luego en la arena las cabezas de todos los señores blancos.
Sangre tiñe la estrella más lejana, y se ríe el pueblo de chacales.

Aún se calla el odio y muerde en la muralla pedregosa.
Pesado con cañones se vigila el sueño de libertad,
cañones que, helados monstruos, desde la montaña apuntan
en la noche los ferreos hocicos hacia el pueblo del desierto.

## KARIBISCHE NACHT

Grüner Mond,
dünn wie ein Blatt
über Karibischer See –
fremd schwimmt er und
still.

Im Dämmergrund unten
strecken
Gespenster-Kakteen bettelnd
die mageren Schattenarme
zum toten Himmel empor.

Schwarze Mädchen
liegen schlafend
auf erdnackter Erde.
Knisternd zerfällt die Hütte
um sie. Und ihre Hände,
wie aus Kindertagen
vergessen, bleiben
lange im Dunkel stehen,
wenn sie träumen.

Um die Hütten
haucht
vergifteter Sand
seine Fieberhitze in
den Sterngrund.

Die Bleifläche
um die Insel
liegt unbewegt
wie
vor tausend Jahren.

Oben,
vor dem mondbeschienene
Weissmetall der Öltanks
des Don Maduro,
Herrn der Insel und der Fluglinien,
wandert ruhelos rastlos,
eine Handvoll Reis im Bauch,
einsam
in der schlafenden Welt,
ein Mulatte.

Blickt
mit unwissendem Tieraug
von Zeit und Aberzeit
aufs Karibische Meer.
Er bewacht
die runden Metall-Leiber
voll erbeuteten Öls, das
aus den Eingeweiden
der heissen Erde quoll.

Die Sterne ersticken im Öl
und die Finsternis.
Die dünnen Lungen der schlafenden
Mädchen zerfallen.
Kein Gras trägt die Insel.

Und der Hafen
quillt ölig am Bollwerk auf.
Doch der Mulatte oben
mit seinem weichen Hundeblick —
hält ein Gewehr!

Grosse Schlachten
werden geschlagen
auf den hundert Meeren
um die Ölbeute Don Maduros,
als
ob es um ein Grosses ginge, das
des Sterbens wert sei.

Grün und fremd
schwimmt oben
der Mond,
dünn wie ein Blatt.

(1943)

## NOCHE CARIBEÑA

Luna verde,
delgada como una hoja —
sobre el mar Caribe —
ajena anda nadando la luna
y tranquila.

En el tenebroso fondo abajo
extienden
mendicantes cactos-fantasma
los magros brazos de sombra
hacia el cielo muerto.

Muchachas negras
duermen acostadas
sobre la tierra desnuda de tierra.
Crepitando se deshace
la choza alrededor. Y sus manos,
como de días infantiles
olvidadas, duran
mucho tiempo en lo oscuro,
cuando sueñan.

Alrededor de las chozas
sopla
arena envenenada
su febril calor
hacia el fondo estrellado.

El área de plomo
alrededor de la isla
yace inmóvil
como
hace mil años.

Arriba
delante el blanco metal
de los depósitos de petróleo
iluminados por la luna
de Don Maduro
señor de la isla y de las líneas aéreas
sin descanso sin reposo
anda, en la panza un puñado de arroz,
y solitario
por el mundo que duerme,
un mulato.

Mira
ignorante con ojo de animal
de tiempo y otro tiempo
hacia el mar Caribe.
Él vigila
los redondos cuerpos de metal
llenos de petróleo apresado, que
de las entrañas
de la tierra caliente surgía.

Las estrellas se ahogan en petróleo
y las tinieblas.
Se desintegran los delgados pulmones
de las muchachas que están durmiendo.
Ninguna hierba mantiene la isla.

Y el puerto surge
hinchándose aceitoso
en el bulevar.
Mas el mulato arriba
con su dulce mirada de perro
¡lleva un fusil!

Grandes batallas
se baten
en los cien mares
por el botín de petróleo de Don Maduro
como
si de algo grande se tratara
que valdría el morir.

Verde y ajena
anda nadando arriba
la luna
delgada como una hoja.

## TRINKLIED

Die Machete schlug
dem Mond den blanken
den runden Schädel ab.
Da lachten die Neger.

Wer gibt uns Reisschnaps
zu trinken in dieser Nacht? —
Der Mond war nichts wert,
lachten die Neger.

Warum ist dein Buschmesser
wie von Fischblut rot,
Reisschnitter Juan?
lachten die Neger.

Ich schlug dem fetten
Mond über dem Reisfeld
den blanken Schädel ab.
Da lachten die Neger.

Er schlug dem satten Mond
den Schädel ab, weil der
nicht an uns dachte,
lachten die Neger.

(1948)

## CANCIÓN BÁQUICA

El machete le cortó
el blanco cráneo redondo
al hombre de la luna.
¡Cómo se reían los negros!

¿Quién nos da aguardiente
esta noche?
No valía nada el hombre de la luna.
¡Cómo se reían los negros!

¿Por qué está tan rojo tu cuchillo,
como de sangre de pescado,
Juan, segador de arroz?
¡Cómo se reían los negros!

Le corté al gordo hombre de la luna
el cráneo blanco —
sobre el arrozal.
¡Cómo se reían los negros!

Le cortó el cráneo blanco
al gordo hombre de la luna, porque
no pensaba en nosotros.
¡Cómo se reían los negros!

NOTA: Se tradujo "Mond"-"luna" como "hombre de la luna", dado a que las asociaciones provocadas por la palabra alemana de género masculino son muy diferentes a las que conlleva "la luna" en español. Pienso que así se comprende mucho mejor a la intención del autor.

## MAHL

Raffend das Licht,
in der Raufhand
den Becher Licht, steigend
wir schütten ihn in
den Spalt, in die Seele
uns.

Distelklirren.

Nah schon
dem Stiergehörn: tagesmächtige
Gipfel. Erdum
der Zikadenhimmel,
zeusalter Blick.

Stehen
Auge in Aug, die

Schläfen umkreist,
im Hellen, singen –
singen das Schweigen
uns zu.

Felsmittags,
unsere Lippe schmeckt
karges Brot.
Sie duftet, am Abend,
das Gold noch,
im Kreis, Drängen der
wolligen Leiber.

(1967)

ÁGAPE

Arrebatando la luz,
en la mano arrebatiña
la copa de luz, subiendo
nos la vertimos a la
grieta, al alma.

Tintineo de cardos.

Cercanas ya
de la cornadura del toro: cimas
poderosas del día. Alrededor de la tierra
el cielo de chicharras,
antigua como Zeus, una mirada.

Están
ojo en ojo, las sienes
circundadas, en lo claro, cantan –
nos
cantan el silencio.

De mediodía de roca
nuestro labio saborea
pan pobre.
Huele bien, de noche,
el oro aún,
en el círculo, empujar de los
vellosos cuerpos.

## ORPHISCHE BUCHT

für Peter Huchel

Meergerandet, gross
um den Felsen, stet und
stet, das weisse Auge
blickt. Die fühlbare Ferne.
Die Haut. — Möglich
alles: Im
Schnittpunkt, weither, der Sekunde
eine Welle von Eisen.
Knirscht.

Wurzelstumm
dein Tag, rede, Berg,
Eulenflucht aus der Zeit
an deiner Stirn.
Die sah
im Neigen der Felsen
meergetrieben
das Haupt.
Singen.

Berg, seit
der Zerrissene schrie,
du zähltest
die Todesenge,
Furcht.

Auch dein Schritt, ins
Leere gemalt, Freund,
versinkt,
und das Licht
steht, ein Dorn,
unter dem Lid mir. —
Sprach einer
den Morgenröten, fallenden
Rinden, hier? — Es
schweigt nur, Helle
durchschweigt
das Meergehöhlte.

So wirf
dein Netz,
blutrot, durchs Licht, das
der Schrei grauen Salzes
speist: auf Welle
und Stein offen die
Maske des Worts:
morgen die
schreckende Stille.

(1967)

## BAHÍA ÓRFICA

para Peter Huchel

Enmarcado de mar, grande
alrededor de la roca, constante
y constante, el ojo blanco
mira. La lejanía perceptible.
La piel. — Posible
todo: en la
intersección, desde lejos, del segundo,
una ola de hierro.
Cruje.

Mudo de raíces
tu día, habla, montaña,
lechuzas refugiadas desde el tiempo
en tu frente.
Ésta vio
en el inclinar de las rocas
por el mar arrastrada
la cabeza.
Cantar.

Montaña, desde que
el destrozado gritó,
tú contabas
la angustia de muerte,
temor.

También tu paso, pintado en
lo vacío, amigo,
se hunde
y la luz
me está, cual espina,
debajo del párpado. — ¿Hablaba alguien
a las auroras, cortezas
que caen, aquí? — Sólo
se calla, claridad
penetra callando
lo que el mar horadó.

Así lanza
tu red
rojo sangre, a través de la luz, que
el grito de sal gris
alimenta: sobre ola
y piedra abierta la
máscara de la palabra:
mañana el
pavoroso silencio.

KERNNACHT

geboren:
Blick und
Gestirn.

Die Materie
bindet.

Einlauschend ins
Eigenste,
Die Dinge
hindurch:
Erde, schwermutalt,
wir sind

ein Versuch,
von ungefähr.

Und aller Rinden Glanz.

(1976)

DE NUCLEAR NOCHE

Nacidos:
mirada y
astro.
La materia
ata.

Escuchando hacia adentro al
más propio,
a través de
las cosas:
tierra, antigua de melancolía,
nosotros somos
una tentativa,
aproximadamente.

Y brillo de todas las cortezas.

NOTA: Los poemas cuya traducción se publica aquí aparecieron en los libros siguientes:

Arendt, Erich, *Gedichte*. Leipzig, Philipp Reclam junior, 1976. ("Fez", "Karibische Nacht", "Trinklied".)

Arendt, Erich, *Ägäis*. Leipzig, Insel-Verlag Anton Kippenberg, 1957. ("Mahl", "Orphische Bucht".)

Arendt, Erich, *Memento und Bild. Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag Anton Kippenberg, 1976. (De Nuclear Noche).

## CINCO POEMAS DE ROGER LOEWIG

traducidos por *Marlene Rall y Federico Patán*

Roger Loewig, nacido en 1930 en Silesia, desde 1972 residente en Berlín occidental, plasma en sus poemas y pinturas las trágicas experiencias que han marcado su vida. Sus creaciones quieren contrarrestar el olvido. Con sus imágenes evoca el holocausto, pone la mano en la llaga apenas cicatrizada, y advierte de los constantes peligros de la destrucción humana.

Loewig evita las voces estridentes. Sus tonos son oscuros, delicados. Sus poemas se caracterizan por imágenes inusitadas y evocadoras, obtenidas por una audaz composición de palabras y frases.

La obra de Loewig revela tristeza, pero una tristeza callada, de la que emerge, a veces, la luz de una esperanza: el amor.

Ich habe keine Arme mehr,
dich zu umarmen.
Ich habe keine Lippen,
dich zu küssen.
Ich bin stumm und fast taub.
Mein Kopf ist losgerissen
und treibt im Sog der Sümpfe,
im Rauch des Sturmes,
im giftigen Atem der Nacht.

Neben mir
hängen zerfetzte Wolken,
zerfressene Monde,
tropfen bittere Regen,
zittert Eis,
glitzert Angst,
bellt der Wolf,
stöhnt ein sterbender Vogel.
Neben mir wippt eine grosse,
todverströmende
schwarze Blume.

NOTA: Los poemas cuya traducción se publica aquí con la gentil autorización del autor provienen de: Roger Loewig: *Ein Vogel bin ich ohne Flügel.* Gedichte und Zeichnungen. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980.

## ROGER LOEWIG: UN AVE SOY SIN ALAS

Ya no tengo brazos
para abrazarte.
No tengo labios
para besarte.
Soy mudo, casi sordo.
Mi cabeza, arrancada,
flota en la resaca de los pantanos,
en el humo de la tormenta,
en el venenoso aliento de la noche.

A mi lado
cuelgan nubes desgarradas,
lunas carcomidas,
gotean lluvias amargas,
tiembla el hielo,
brilla el miedo,
ladra el lobo,
gime un ave moribunda.
A mi lado se columpia
una inmensa flor negra,
derramando muerte.

Ein Vogel bin ich ohne Flügel,
im Flämingland auf meinem Hügel
bin ich die alte Mühle ohne Wind.

Ich bin ein Fisch in Aschezeilen,
die Flossen spiessen im Gestrüpp,

ein schwarzes Schiff bin ich und leck,
mit vielen hunderttausend Meilen
verfaultem Heimweh unter Deck.

Un ave soy sin alas,
sobre la loma del brezel de Fläming[1]
soy el viejo molino sin viento.

Soy un pez en cenizas alienadas
las aletas en zarzales empaladas,

un buque negro soy que hace agua
con un lastre de cien mil millas
de nostalgia podrida bajo la cubierta.

[1]Fläming: región árida de Alemania del norte

O mein Land
beiderseits des Stroms,

des Dunkelstroms,
der die Ufer trennt.

Wurzelt tief mein Fuss
noch im Ufergrund,
liegt der Arm zerfetzt
vor dem Treiberhund,
läuft das Auge aus,
auf den Dorn gespiesst,

hängt das Herz im Zaun,
einsam, und erfriert.

O mein Land
kennt kein Schlaflied mehr,
das gleichen Klangs
tönte hier wie dort.

Eishaus, Eisgrab, Eis.
Eisfluss trät mich fort.
schliesst mich sicher ein.

Müder Dämmerschein
schon verbrannten Sterns
sprengt die Panzer nicht.

Zugwind eines Paars
Schwäne haucht vorbei.

O mein Land
beiderseits des Drahts,
des Stacheldrahts,
der den Tag erwürgt.

Oh mi tierra
a los dos lados del río,
del río-noche
que separa las riberas.

Arraigado mi pie profundamente
en el suelo de la ribera,
el brazo yace destrozado
ante el acoso del sabueso,
el ojo se derrama
empalado en una espina,
el corazón colgado de la cerca,
solitario, se hiela.

Ah, mi tierra
ya no conoce canción de cuna
que sonara igual
aquí como allá.

Casa de hielo, tumba de hielo, hielo.
Me lleva la corriente helada
y me encierra a salvo.
La cansada luz crepuscular
de un astro ya quemado
no volará los carros blindados.

La brisa que levanta una pareja
de cisnes pasa expirando.

Oh mi tierra
a los dos lados del alambre,
de aquel alambre de púas
que estrangula al día.

Rabe im Niemandsland,
allein auf brüchiger Erde
bei Drahtschlingen und Minen,

wartest du,
um zu sehen,
wo die Sonne aufgeht?

Lass dich nicht täuschen!

Sonnenaufgang,
dort oder drüben,
bedeutet kein Zeichen,
dass du ihm entgegen
in ein Sonnenland ziehst.

Rabe im Niemandsland,
allein auf brüchiger Erde
bei Drahtschlingen und Minen,

willst du wegfliegen? Und wohin?

Zu Hause bist du doch überall
und bist überall verhasst.

Bleib, Nachtgefiederter,
auf der Schusschneise
zwischen den Riesenreichen der Zeit!

Ich wohne auch da,
und vieles haben wir gemeinsam.

Mit einem Unterschied nur:

Deine Flügel sind gesund,
meine zerbrochen.

Cuervo en tierra de nadie,
solo sobre el suelo quebradizo
entre minas y lazos de alambre,
¿estás esperando
para ver
por dónde saldrá el sol?

¡No dejes que te engañen!

La salida del sol,
aquí o allá,
no es ninguna señal
de que vayas a encontrarla
en un país de sol.

Cuervo en tierra de nadie,
solo sobre el suelo quebradizo,
¿quieres irte volando? ¿A dónde?

Que dondequiera estás en casa
y dondequiera eres odiado.

¡Quédate, plumado de noche,
quédate en la franja de los disparos
entre los gigantes imperios del tiempo!

Yo también vivo allí,
y tenemos mucho en común.

Con una sola diferencia:

Tus alas son sanas,
quebradas las mías.

Schwäne erfriern,
Flüsse sind Eis,
Hass wächst in mir,
Tod greift nach mir,
aber du bist da.

Angst höhlt mich aus.
Nichts ist in mir.
Nichts kann mehr sein.
Wege sind aus.
Aber du bist da!

Tag fällt und fällt,
Schnee wächst und wächst,
Staub hüllt den Mond.
Alles ist nackt.
Aber du bist da.

Los cisnes se mueren de frío,
los ríos son hielo,
el odio crece dentro de mí,
los ríos son hielo,
la muerte me acosa,
pero tú estás aquí.

El miedo me corroe.
Nada hay dentro de mí.
Ya nada puede haber.
Los caminos sin salida.
¡Pero tú estás aquí!

El día cae y cae,
la nieve crece y crece,
el polvo envuelve la luna.
Todo desnudo.
Pero tú estás aquí.

Roger Loewig, 1972.

b) *Ensayos*

# EN TORNO AL ABURRIMIENTO DE LAS CLASES DE LENGUAS

por *Harald Weinrich* (Munich, RFA)

Traducción,* glosario y advertencia preliminar por *Marlene Rall*

## ADVERTENCIA PRELIMINAR

Ante la creciente tendencia a concebir la enseñanza de lenguas extranjeras bajo un aspecto predominantemente utilitario, el siguiente artículo llama la atención sobre la "perspectiva de la extrañeza" y la importancia de la literatura en el contacto con esta extrañeza. Después de un ameno resumen de las corrientes didácticas y sus respectivos peligros de aburrir a los alumnos o de distraer el interés, el autor aboga por una "reliteraturización" de las clases de lenguas extranjeras.

Harald Weinrich, eminente lingüista y crítico literario, nació en 1927 en Wismar (Mecklemburgo). Estudió Letras Romances, Alemanas y Clásicas en las universidades de Münster, Friburgo (RFA), Tolosa (Francia) y Madrid. Ocupó la cátedra de lingüística y ciencia literaria en las universidades de Marburgo, Münster, Kiel, Colonia y Bielefeld. Ha publicado muchos libros sobre el ingenio del *Quijote*, la lingüística de la mentira, la lingüística del texto, literatura para lectores, la norma lingüística y la enseñanza de las lenguas extranjeras. Aparecieron en lengua española: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Trad. por F. Latorre, Madrid: Gredos, 1977. "Los tiempos y las personas". Trad. por W. Mignolo. En: *Dispositio* (Estudios) Vol. III, no. 7-8, pp. 21-38. Department of Romance Languages, University of Michigan. *Lenguaje en textos*. Trad. por F. Meno Blanco B. R. H. II, 312) 1981. "Lectura rápida-lectura lenta". En: *Estudios de Lingüística Aplicada*, CELE, UNAM, número especial, 1928.

Desde el año escolar de 1979-1980, H. Weinrich ocupa la recién fundada cátedra de "Alemán como lengua extranjera" de la Universidad de Munich. Con motivo de la clase inaugural (*Antrittsvorlesung*), tradicional acto solemne en las universidades de lengua alemana, sustentó la conferencia intitulada *"Von der Langeweile des Sprachunterrichts"*, cuya traducción se publica aquí con la gentil autorización del autor. (La conferencia original está publicada en: *Spracharbeit* 2/1979. Goethe-Institut, München, pp. 1-21; y en: *Zeitschrift für Pädagogik*, año 27, 1981. Beltz, no. 2, pp. 169-185).

En la versión escrita no se ha alterado el estilo de la conferencia. Dado que el texto se dirige a un público alemán, nos pareció útil agregar a la

* Quisiera expresar mi gratitud a Rocío Madrid, Flora Botton y Federico Patán por su revisión de la traducción.

traducción un pequeño glosario con notas aclaratorias para ciertos nombres y conceptos marcados con un asterisco en el texto. Para evitar la confusión, se han integrado las notas a pie de página del autor en dicho glosario, ordenado alfabéticamente. Dentro del texto se hace referencia a autores y fecha de aparición de sus respectivos trabajos; la referencia completa se encuentra en la bibliografía.

Después de darse a conocer el título de esta clase inaugural, recibí de varias personas un pequeño comentario anticipado, en el sentido de que una clase con tal título de ninguna manera debiera resultar aburrida por sí misma. ¿Y por qué no? me pregunté: ¿tampoco se permite que una clase de historia sea histórica, que una clase sobre lo cómico llegue a ser cómica? ¿No tendría yo derecho a ilustrar el fenómeno que quiero tratar con la forma misma de mi presentación? Sea como fuere, me doy cuenta de que erigí un complicado horizonte de expectación, que seguramente no voy a satisfacer. Sin embargo me conviene, puesto que confirma la opinión subliminal, aunque a menudo expresada sin ambages, de que las clases de lengua —e incluyendo las clases sobre las clases de lengua— tienden a ser cosa aburrida, y de que se requiere un esfuerzo extraordinario para escapar a tal aburrimiento. Parece que también los redactores del *Diccionario del alemán moderno** tuvieron el mismo sentir, al ilustrar la palabra "aburrimiento" con el siguiente ejemplo: *"Das mangelnde Interesse der Schüler muss der Langenweile im Unterricht zugeschrieben werden"*, o sea: La falta de interés de los alumnos tiene que atribuirse al aburrimiento en clase.

Si me detengo aquí para preguntarles a ustedes si se dice realmente: *"der Langenweile"* como en el ejemplo citado, o si no debería decirse más bien: *"der Langeweile"*, ya corro el riesgo de confirmar la pertinencia del ejemplo. Por eso prefiero soslayar resultados de encuestas, en los cuales aparece el predicado "aburrido"* para caracterizar la actual enseñanza de lenguas y particularmente la de la gramática, para aducir más bien un testimonio más antiguo, tomado de la obra de Goethe *Poesía y verdad*, en donde *Goethe* relata cómo aprendió él sus lenguas. En retrospectiva no deja ninguna duda acerca de cómo aborrecía "la pedantería y el tedio" de los maestros empleados en las escuelas públicas. Y se siente muy agradecido con su padre por haberle evitado ese tipo de enseñanza y por haberla arreglado de manera tal que el joven Goethe aprendiera sus lenguas extranjeras —latín, francés, inglés, italiano— "tan sólo a través del uso, sin regla y sin concepto"; y según parece, las aprendió con placer y éxito iguales (Goethe,* *Hamburger Ausgabe*, tomo IX, p. 32).

"Pedantería y tedio" —eso suena casi como una definición del aburrimiento. Pedantería, ese fantasma de una pedagogía malograda significa aquí dedicación mezquina, desproporcionada de un hombre iluso a un objeto subalterno; tedio— eso es, sobre todo en el habla de Goethe (cf. Schöne, 1979), la negación absoluta del principio del placer y el odio consumado a la vida. En lo subsecuente, las ciencias produjeron una serie de definiciones del aburrimiento, empezando con las observaciones de Kant en su *Antropología* (pp. 554-557), con respecto a la *"langen Weile und dem Kurzweil"*, esto es,

el tiempo que le resulta a uno largo (aburrido) o corto (divertido). No quiero mencionar más detalladamente sino aquella definición que proviene de la escuela del psicoanálisis; a saber, el discípulo de Freud, Otto Fenichel (1934), define el aburrimiento —de un modo inconfundiblemente freudiano— como "la retención crónica de la libido que se manifiesta como tensión mientras que el objeto del impulso es reprimido". Otra formulación del mismo autor dice: "La tensión del impulso está presente, únicamente falta el objeto del impulso. El aburrimiento ha de ser un estado de tensión impulsiva con objetos reprimidos." Wilhelm Keller (1964), quien subsume tanto aburrimiento como placer en el término general de "tiempo vivido", caracteriza el aburrimiento como tiempo falto de sucesos y acciones, llenado sólo por el "anhelo de contenidos". Con todo, advierte al mismo tiempo sobre la tentación de querer calcular esquemáticamente el grado de saturación en eventos y acciones de un determinado lapso.

Ahora bien, si queremos aplicar la noción de aburrimiento a las clases de lengua, tendremos que partir del simple hecho de que solemos hacer un uso transitivo de la lengua. No estoy empleando aquí el concepto gramatical de transitividad, mediante el cual distinguimos entre verbos transitivos e intransitivos. Me refiero a un concepto semiótico global de transitividad, concepto que significa que la atención de los interlocutores normalmente no se fija en los signos lingüísticos que emplean, sino que los "transita", los atraviesa para enfocarse en los objetos y acciones significados por dichos signos. Este es el uso "normal" de la lengua, que llamamos también *"objektsprachlich"*.

Pero además, existe un uso metalingüístico de la lengua. Éste se da cuando hablamos sobre nuestra lengua con los recursos de la misma; esto sucede cuando hacemos un uso reflexivo de ella. Es significativo que hayan sido los lógicos los primeros en llamar la atención sobre el metalenguaje como una forma particular del empleo de la lengua (cf. Weinrich, 1966), ya que se interesan en la comprobación de modos de expresión que por su mera forma pueden calificarse de verdaderos o falsos. Consecuentemente, todos los contenidos a los que pueden referirse estas expresiones quedan descontados y reducidos, en las fórmulas, al mínimo semántico de las variables de contenido *x*, *y* o *z*. Desde el punto de vista de una psicología del aburrimiento, esta reducción es un método muy higiénico, o si ustedes prefieren, aséptico. El "anhelo de contenidos", en el sentido de Wilhelm Keller, no surgiría de estas variables de contenido reducidas al extremo. Y es el caso que el *Collegium logicum* tiene fama de ser arduo y difícil. No obstante, no encuentro testimonios según los cuales la lógica tendría la mala reputación de ser aburrida.

Con las clases de lengua sucede otra cosa, sobre todo si, por lo pronto, pensamos en la enseñanza de la gramática tal como se da en la tradición secular del *ars grammatica*. Esta forma de enseñanza consiste de los siguientes elementos: concepto, regla, ejemplo. Los conceptos los comparte en gran medida con la lógica; sin embargo, dista de sus leyes rígidas, porque la validez de las reglas es mermada por las excepciones. Esta enseñanza se aleja

aún más de la lógica con sus ejemplos, en los cuales debería aparecer, en principio, todo el léxico. Mediante estos ejemplos la enseñanza de la lengua se vuelve transparente para el mundo. Pudiéramos decir también que dada la expresividad de sus ejemplos, los cuales no se dejan reducir a meras variables de contenido, la enseñanza de la lengua se topa con el problema semiótico de la transitividad y, por así decirlo, cae en su propia red. Puesto que amenaza el peligro de que la atención de los alumnos, apenas despertada y conservada durante algún tiempo para el lenguaje, se deje cautivar en seguida por los objetos que las palabras significan. Pero en el momento en que se prive a los alumnos de estos objetos apenas ofrecidos en las oraciones y oracioncitas ejemplares, serán inminentes los signos de desaliento, llamados "anhelo de contenidos" por Wilhelm Keller y "retención de la libido" por Otto Fenichel, y que finalmente podemos resumir con el término de aburrimiento.

¿Qué remedios existen, si es que los hay? Kant, en su didáctica antropológica (p. 443), está convencido firmemente de que se puede y se debe hacer algo en contra del aburrimiento. Recomienda enfrentarlo mediante una estrategia de pasatiempo (*tempus fallere*): "recrear los ánimos con las bellas artes". No obstante, esa es una fórmula algo sospechosa, sobre todo si se la toma como base de la pedagogía. Ya en el siglo XVIII se sustentó una encarnizada controversia al respecto: el barón de Knigge* (1789) advierte al filántropo Johannes Bernhard Basedow* que la educación, por el bien de su propia ética, no debe degenerar en mero juego y pasatiempo —un criterio digno de consideración también para nuestro siglo. Pero siempre debemos seguir la sugerencia de Kant con respecto a pedir consejo a las bellas artes, y particularmente a la literatura, que son remedios generales que se dieron a conocer en contra del aburrimiento.

La receta más antigua la encuentro en el primer libro de Moisés; y resulta ser el amor. Es donde se relata la petición de la mano de Raquel por Jacob: "Sirvió, pues, Jacob por Raquel siete años que le parecieron como unos pocos días, por el amor que le tenía." (Primer libro de Moisés 29, 18-20). Si queremos transferir al lenguaje este tipo de tiempo enteretenido por el amor, vale la pena abrir el libro *Die gerettete Zunge (La lengua salvada)*, en el que Elías Canetti* (1977) narra los recuerdos de su vida. Canetti, quien llegó a ser un clásico de la literatura en lengua alemana, no aprendió el alemán como lengua materna, sino como lengua extranjera. Pero de manera inigualable la interiorizó como la fascinante lengua mágica de sus padres, quienes hicieron de ella su escondrijo de amor y su ingeniosa morada conyugal (p. 39 ss.).

Desde luego, tengo presente el hecho de que entre los 19 millones de hombres y mujeres que en el mundo aprenden el alemán como lengua extranjera, no hay sino unos cuantos que lo aprenden como Elías Canetti y que pueden hacerse escritores alemanes como él. Por eso vamos a continuar la búsqueda literaria y averiguar cuáles son las demás estrategias en contra del aburrimiento que se podrían aprovechar para las clases de lengua. Mas quiero ser breve y recordar tan sólo que, desde los tiempos antiguos, uno de los

argumentos justificativos de la actividad literaria es el de contrarrestar el aburrimiento (*taedium fastidium*), tópico que puede estudiarse con todos los pormenores en la famosa obra de Ernst Robert Curtius (1978, p. 95). En particular, el relato novelístico vive de esta finalidad. Así, es parte del escenario clásico de la novelística, como se percibe en el *Decamerón* de Boccaccio, en el que, por un contratiempo, como por ejemplo la peste en Florencia, un círculo de personas se ve arrancado de su ambiente cotidiano y trasladado a un lugar tranquilo. Allí fácilmente se hubieran aburrido esas damas y esos caballeros de no ocurrírseles la idea de entretenerse placenteramente contando cuentos (cf. Pabst, 1953). También en la *Montaña mágica* de Thomas Mann, la acción se desarrolla en un mundo propio y alejado de los quehaceres cotidianos; en donde también amenazaría el aburrimiento más insípido si el hechizo de la enfermedad cuasi-poética no engendrara otra sensación del tiempo bajo cuyo dominio el tiempo mismo pierde la medida y empieza a fantasear: "entretenido o aburrido como usted quiera" (cf. Weinrich, 1967). Miremos nuevamente hacia atrás y pasemos de esta sutil narrativa pedagógica acerca del tiempo que puede hacerse corto o largo —renunciamos, aunque de mala gana, a la obra novelística de Proust y a todas las formas del *spleen, ennui, Weltschmerz*— a mencionar aquella novela que tiene por objeto el aburrimiento en su forma más pura. Me refiero al más aburrido de todos los protagonistas novelísticos de la literatura mundial, Ilya Ilich Oblomov, de la novela homóloga escrita por el novelista ruso Goncharov. Durante la mayor parte de la trama, dicho protagonista yace inmóvil en su lecho, abandonado a una inercia completa. No hace nada o casi nada y agota sus energías con la mera imaginación de tener que hacer algo así como diez visitas de cortesía a una tal Lidia. Al pensar eso vuelve inmediatamente a recaer hastiado en su lecho. A los lectores, sin embargo, este genio aburrido les parece un fenómeno más bien divertido; y aun los expertos en sociología de la literatura le sacan provecho, porque reconocen en Ilya Ilych Oblomov la carencia de funciones de la nobleza rusa en la sociedad zarista tardía (cf. Rehm, 1963; Rothe, 1979; Völker, 1975; Busch, 1979).

Resumiendo estas breves observaciones en torno a la historia literaria, podemos sacar la siguiente conclusión: contra el mal del aburrimiento, la literatura receta de preferencia —la literatura (cf. Blaicher, 1977). Así, sería de esperarse que las clases, constantemente amenazadas por este mal, se aliaran con la literatura para estar armadas siempre con un antídoto contra ese peligro. De hecho, esta alianza existió durante mucho tiempo. Y ya en el *ars grammatica* de la antigüedad tardía y de la Edad Media formaban una unidad inseparable: la enseñanza de la gramática, la literatura y la explicación de los poetas. Así lo confirmó más tarde la tradición filológica, hasta que, en los tiempos modernos, se debilitó o se disolvió por completo esta unión. Hoy en día, la didáctica de la lengua aun se vanagloria en algunas partes por haberse emancipado de la literatura y todas las bellas artes y por caminar con sus propias piernas científicas.

Con todo, este proceso no sólo es distintivo de los últimos años, sino que comenzó mucho antes. No podré trazar aquí todos los caminos de la pedago-

gía reformativa cuyo rumbo puede rotularse con la fórmula "desde las palabras hacia las cosas". Me concretaré a unas cuantas indicaciones que revelarán que dicho proceso va a la par con promesas de un entretenimiento muy diferente. Permítaseme regresar otra vez y rápidamente a los tiempos de Goethe, o sea a los tiempos de Pestalozzi.* En aquel tiempo se inició una reforma pedagógica, que entre otras cosas fijó la meta de librar las clases, y sobre todo las clases de lengua, del descrédito de ser aburridas. El mismo Goethe, quien diseña en *Los años de peregrinaje de Guillermo Meister* la famosa utopía de la provincia pedagógica, idea ahí mismo un pasatiempo muy especial: se trata de vincular la enseñanza de lenguas con el arte de montar a caballo y otros tipos de "jaleo" tan útiles como amenos, de manera tal que ya no sea posible distinguir de entre estos "gramáticos montados" a aquellos pedantes que según Goethe también han de existir allá (tomo VIII, p. 244 ss.).

Últimamente todos los lingüistas nos hemos vuelto gramáticos montados, aunque bajo diferentes denominaciones; y montamos muchos caballitos mañosos y cada quien considera al suyo capaz de escaparse al galope del siempre inminente aburrimiento. Mencionaré, en un breve resumen, sólo aquellas corrientes a las que nos adscribimos últimamente (cf. Zimmerman, 1977, cap. 1).

Para empezar, desde los años cincuenta y el comienzo de los sesenta, hemos descubierto, por ejemplo, el método audio-lingual y audio-visual. Este fue un intento de no derivar la enseñanza de la lengua extranjera a través de reglas y traducciones, sino de realizarla hablando y escuchando desde un principio, e incluso viendo en la lengua extranjera, lo cual Goethe debería haber aprobado. Así los alumnos se sentirían como si estuvieran sin amparo y expuestos, en un país lejano, a la lengua extranjera. Los adelantos de la tecnología electrónica, y en particular el desarrollo del laboratorio de lenguas permitieron, en lo subsiguiente, materializar las reglas de gramática en los ejercicios estructurales, y eso al amparo científico del estructuralismo taxonómico y del conductismo. Se esperaba contrarrestar el otra vez inminente aburrimiento con la fascinación de una tecnología refinada. Con los audífonos puestos y sentados ante las teclas de costosos aparatos, los alumnos debían sentirse, si no como "gramáticos montados", sí como socios y "corregentes" de nuestra civilización técnica. Favor de ya no demostrar aburrimiento —pero aún así, desgraciadamente se aburrían.

Después, a mediados de los años sesenta, los maestros de lengua desalojaron los laboratorios, apoyándose esta vez en el renacimiento de la gramática racional y el nacimiento de la gramática generativa. Y su decisión fue tan firme como la de entrar a los laboratorios diez años antes. Los ejercicios estructurales antinaturales se sustituyeron por reglas cognoscitivas, más aún por leyes para describir la competencia lingüística. Y ante todo, la terminología cambió de planta a raíz. Los maestros viejos lanzaban quejidos, cantaban victoria los jóvenes. Y por fin teníase en Cambridge,* Massachusetts, una verdadera autoridad escolástica. Esto duró alrededor de diez años; luego se esfumó la embriaguez racional, y a todas luces le constó a la didáctica que

la gramática generativa —pese a todos los méritos que pueda tener en otros campos— no era aplicable a la enseñanza de lenguas. Mas esa conclusión llegó a empañar la lingüística teórica, la *"Systemlinguistik"*, como entonces se oía cada vez más, con una connotación peyorativa.

Entre tanto tuvo lugar la revuelta de los estudiantes, y durante cierto tiempo algunos lingüistas no quisieron tener nada que ver con el hablar y escribir, sino tan sólo con el actuar. Como es sabido, aquellos años cambiaron efectivamente la situación política y científica de la República Federal de Alemania, si bien los cambios no fueron tan fundamentales como lo anhelaban algunos reformadores. Y fue así que después de un tiempo todos tuvieron que regresar a las grabadoras y las máquinas de escribir. No sin nostalgia por aquel gran tiempo de la acción, aprovechado o perdido, volvieron al trabajo científico, y nació, con los ojos puestos en Frankfurt, luego en Starnberg,* la pragmalingüística, o sea la lingüística de la acción. Esta retomó elementos de la lingüística del texto y de la sociolingüística, y podía llamarse igualmente lingüística de la comunicación, en tanto que se apoyaba en el concepto interdisciplinario de la "acción comunicativa" (Habermas). La noción de competencia lingüística acuñada por Chomsky fue sustituida por la de competencia comunicativa:* y con eso ya queda designado el principal objetivo de enseñanza y aprendizaje de la pragmadidáctica,* la cual puede considerarse como la doctrina de mayor impulso, inclusive de más prepotencia en la glotodidáctica actual. La pragmadidáctica se propone enseñar las lenguas —tanto la materna como las extranjeras— como manifestaciones comunicativas de la acción. Por lo tanto deja los fenómenos lingüísticos, que van a ser objeto de la gramática, en sus textos y situaciones naturales, o para emplear la prestigiada palabra de Wittgenstein: los deja en sus juegos de lenguaje, o la menos citada de los teólogos: en su lugar en la vida. Y en general, la pragmadidáctica trata de sustituir la progresión gramatical por una progresión de actos de habla específicos de una situación dada. Las lecciones de los últimos libros de texto ya no se intitulan: el sustantivo - el artículo - el adjetivo - las preposiciones, etc., sino algo como: solicitar información - dar un consejo - hacer promesas - protestar contra una injusticia sufrida, etc. El criterio de correcto e incorrecto pierde mucha importancia, y los reformadores más fogosos, basándose en unas observaciones —por cierto mucho más cuidadosas— formuladas por Austin en su hermoso libro *How to do things with words* (1962), quieren reemplazarlo por las nociones de los éxitos e infortunios comunicativos.

Es comprensible que la pragmadidáctica se afane en distanciarse de la vieja gramática de reglas del método audio-lingual y también de cualquier tipo de lingüística teórica. Ya encontramos a algunos fanáticos que se esmeran tanto, que la célebre pregunta austiniana "How to do things with words?" se reduce a la trivialidad de "How to do things?". He aquí nuevamente las cosas que, según algunos pragmadidácticos, tenemos que alcanzar cuanto antes, para hacer uso del lenguaje actuando igual que los seres humanos lo suelen hacer ingenuamente. Por pura impaciencia, estos didácticos preferirían atravesar inmediatamente el medio del lenguaje y disolver por completo los capítulos de

gramática en situaciones de acción, tal como las presenta la vida. En las últimas consecuencias de sus objetivos llega a coincidir la adquisición del lenguaje regulada de las escuelas con la adquisición no regulada de la vida. Y es así que encuentran una solución perfecta al problema del aburrimiento (cf. Piepho, 1974, 1979; Müller, 1979).

Permítaseme mencionar aquí que con esta pragmadidáctica ultramoderna no estamos muy lejos de la provincia pedagógica de Goethe. Pues aquellos "gramáticos montados" que cité al principio no debían vincular tan sólo el arte de la gramática con el mero jaleo del deporte ecuestre. Goethe quería que a la par con el aprendizaje de las lenguas se ejerciera la seria profesión de criador y guardián de caballos, para así arraigar firmemente la gramática en la vida activa. Ahora bien, si esta idea de Goethe era utópica, ¿cuán realista puede llamarse a tal meta en la didáctica de hoy?

Pues huelga decir que no podemos abolir las escuelas, a no ser en la utopía pedagógica. Todo lo que podemos intentar es desescolarizar,* en la medida de lo posible, las escuelas y demás instituciones educativas, tal como lo recomendó Hartmut von Hentig, adhiriéndose con cautela a las osadas aseveraciones de Iván Ilich. Pero no nos engañemos: aun si algún día se pudiera aprender en todas nuestras escuelas, cosa que sin duda es deseable, carpintería, cerrajería, impresión o programación, todas ellas actividades sumamente pragmáticas, no dejan de ser meras acciones de prueba, muy apartadas de las acciones en serio de este mundo, porque ningún alumno está forzado a fundar su existencia sobre estas acciones de aprendiz. Cuánto más válido es esto para la enseñanza de lenguas, si la comprendemos como acción comunicativa, en el sentido de la pragmadidáctica: si la clase de lengua no quiere limitarse a reflejarse a sí misma y su mundo estrecho, no puede menos que ensayar los casos auténticos del hablar y escribir comprometidos, incluso de todas las revueltas comunicativas. Por esto soy de la opinión de que la pragmadidáctica no debe paliar de ninguna manera el carácter ficticio que distingue las acciones de prueba o de juego en la escuela de la acción auténtica y su verdadero lugar en la vida, ya que de otro modo perdería la confianza de los alumnos. Porque la acción es auténtica sólo cuando las consecuencias de la acción se imputan al individuo. Y éste no es el caso de las escuelas en su calidad de zonas protegidas socialmente (si hacemos abstracción aquí del sistema superpuesto de las calificaciones).

Estas reflexiones que revelan mucha simpatía, pero también algo de escepticismo hacia los esfuerzos de los pragmadidácticos (incluyendo al autor de los *Años de peregrinaje*, o sea a Goethe), no las tenía aún tan claras, hace como diez años. Me refiero al momento cuando concebí el proyecto de diseñar un curso de lengua para la radio de los estados occidentales de la República Federal, con el objetivo de enseñar la lengua alemana en condiciones pragmáticas. Mi intención era encontrar para determinados fenómenos de la gramática alemana unas correlaciones convincentes con determinadas situaciones en las que se usa la lengua de manera característica. Así por ejemplo, se puede adjudicar al subjuntivo, en la lengua alemana, la importante función de distinguir en la comunicación pública

entre la opinión propia y la referida. Puesto que se inició en 1969, cuando la elección de la Asamblea Federal en la que llegó al poder la coalición liberal-socialdemócrata, grabé durante la noche de elección algunos comentarios de políticos conspicuos. De esta manera disponía de un pequeño *corpus* de declaraciones auténticas, que mostraban en su forma lingüística el uso del indicativo. En la mañana siguiente, también grabé de los noticieros de las diferentes estaciones difusoras todos aquellos informes que referían las declaraciones hechas por dichos políticos en la noche electoral. En cuanto opiniones referidas, todas ellas mostraban las marcas del subjuntivo (y unas señales de referencia más). Ahora bien, mi curso de lengua estaba diseñado de tal manera que la función del subjuntivo debía esclarecerse a partir del significado que había tenido en las noticias de aquella memorable noche electoral.

Así nació un programa pionero que me llenó de orgullo. Pero antes de elaborar toda la serie de programas según el mismo patrón, sometí éste a la prueba de diferentes tipos de población, a alumnos de las escuelas tanto como a los jóvenes en su servicio militar. Para mi gran asombro, mi programa fracasó rotundamente con todos. Y salió a la luz el hecho de que con el material de la emisión se animó en todos los grupos una viva discusión acerca del pro y contra del viraje político, pero al mismo tiempo y por la misma razón era imposible volver a llamar la atención de los alumnos sobre la lengua y el subjuntivo. Es decir, que mi vinculación pragmadidáctica de palabras y cosas fue agravada por la vinculación del subjuntivo con una dramática noche electoral, lo cual logró sin duda alguna ahuyentar cualquier sospecha de aburrimiento. Pero al mismo tiempo, se descontroló por completo el interés así despertado, para alinearse exclusivamente con las cosas.

El fracaso de mi programa radiofónico pionero resultó para mí una experiencia clave. No sólo no produje esta serie de emisiones, sino que, al observar la pragmadidáctica, también me pregunté con creciente recelo qué tipo de alianza peligrosa conciertan las clases de lengua, si se ligan sin reserva con la enseñanza de actividades técnicas. Nunca podrá transformarse totalmente en ésta, y saldrá superflua la enseñanza de lenguas si renuncia a toda regulación de las actividades en clase y se abandona a la comunicación no regulada. Es de esperarse que entonces la transitividad del lenguaje reclamará su derecho y que la lengua siempre saldrá perdiendo a costa de cualquier otra cosa interesante.

Acabo de emplear varias veces la palabra interés, que obviamente no puede faltar aquí, siendo éste la contraparte del aburrimiento. Aun así, no es tan evidente hablar de interés en el contexto de la didáctica moderna. En tratados recientes sobre glotodidáctica, donde pudiera esperarse esta palabra, más bien encontramos el vocablo "motivación", que tiene un fuerte apoyo en la psicología de la motivación.* Nunca he podido encariñarme realmente con este concepto de motivación. Es un concepto singularmente vago, puesto que deja pendiente la cuestión de que si en la expresión: "la motivación del alumno" se trata de un genitivo subjetivo u objetivo, o sea si el alumno aporta la motivación a la clase, o si al contrario hay que motivarlo con grandes trabajos. Parece que esta última acepción está reemplazando tácitamente a la primera. De todos modos, creo que esta anfibología es muy

desafortunada. Y me pregunto si no es mejor volver al concepto mucho más antiguo y rico de interés. Como es sabido, interés es un término central de la antropología, la didáctica y la estética, sobre todo desde el siglo XVIII. Siguiendo a Kant, el interés es aquello "por lo cual la razón se vuelve práctica, es decir, una causa que determina la voluntad" (tomo VII, p. 97). El interés es, para Kant, un impulso que guía las acciones. De ahí se formó, a través de varias etapas, el interés privado de la burguesía liberal por una parte, y por la otra el interés de clase socialista. Los dos son valores de utilidad, pero ambos son sospechosos de falsificar cualquier búsqueda de la verdad, en tanto que son intereses que guían el conocimiento (cf. Habermas, 1973, p. 244 ss.). Es materia de controversia si fue Kant (como piensa Habermas) o tal vez fue Fichte más tarde, el que primero supuso, al lado de tantas formas del interés vital, también un interés de razón puro. Lo que consta es que Kant separó rígidamente el arte del interés y relacionó el arte con el modo de recepción del "placer desinteresado" (definición que de parte de Adorno le devengó el reproche del "hedonismo castrado"), aunado a su confesión: un placer desinteresado tan sólo puede llamarse estético si se asocia al mismo tiempo con el interés más elemental (Kant, tomo X, p. 287 y Adorno, 1970. p. 220 ss.). A continuación de Kant encontramos, en la obra de Schiller,* el interés de la razón y, con el mismo peso, el interés de la imaginación. Y el valor del "bello escribir", o sea de la literatura, se mide con base en la capacidad de conservar el equilibrio entre el interés de la imaginación y el interés de la razón. Es precisamente en este punto donde, para Schiller, se funda el bello juego de la libertad estética.

Me extendí un poco en esas reflexiones seculares respecto del interés porque, a mi modo de ver, también en las clases de lengua se trata de regular deliberadamente el interés y conducirlo hacia un estado de equilibrio. Pues no conviene ni ignorar la transitividad natural del lenguaje ni abandonarse desenfrenadamente a ella. Lo primero conduce de necesidad al aburrimiento, lo otro a la arbitrariedad; es decir, tendremos que preguntarnos en qué condiciones logrará la enseñanza de lenguas establecer el equilibrio entre palabras y cosas, oraciones y acciones y cómo puede poner así el interés en un movimiento armónico.

Quisiera mencionar primero un procedimiento cuyas características se han descrito ante todo dentro del área de la teoría de la recepción literaria* y de la estética de los efectos, procedimiento que llega a ser el juego con la *hipodeterminación* del texto. Los teóricos dieron muchos nombres a esta hipodeterminación, como: indeterminación ("Unbestimmtheit": Ingarden, 1931); espacios vacíos ("Leerstellen": Iser, 1970); o huecos en el texto ("Löcher im Text": Dällenbach, 1978, cf. también Maurer, 1977). A título de corroboración quisiera citar también a Goethe, quien dijo del escritor, distinguiéndolo así del científico: "Este provocará aburrimiento si no da nada que pensar" (tomo XIII, p. 18). Dar a pensar, dejar indeterminación, espacios vacíos, huecos en el texto; según las observaciones ampliamente documentadas de los teóricos de la recepción, éste es un procedimiento hermenéutico plausible y bien comprobado en la historia, con el cometido de

incitar el interés del receptor y de provocar que éste dé un complemento imaginado al texto.

Es obvia la cercanía con la didáctica. Cualquier maestro sabe muy bien cuáles éxitos pudo lograr el arte de enseñar con variadas formas de huecos (sobre todo la técnica "cloze"*). Pero hasta donde yo puedo ver, se trata de huecos establecidos mecánicamente, con el sólo fin de completar oraciones, que servían de ejercicio para los alumnos de lenguas. Aquí está disponible un método elaborado en forma elemental que, a través del contacto con la hermenéutica y la estética de la recepción, podrá refinarse y cobrar interés en las clases para adelantados.

Con el objeto de señalar una posible dirección, daré un ejemplo y referiré un informe oral que dio Hans-Eberhard Piepho de una experiencia que tuvo con estudiantes de alemán en Indonesia. Como tantas veces sucede, él les presentó un texto. Pero la primera tarea consistió en que cada participante de la clase tachara una oración del texto, según su propio criterio. Es fidedigna la observación de que esta tarea provocó una explosión de interés, y no cabe duda que el interés se concentraba tanto en el tema —una escena hotelera— como en la forma lingüística del texto, el cual, a través de aquella elisión, se volvió disponible en el sentido de que "daba a pensar".

Parecido al efecto obtenido por la hipodeterminación de un texto, puede lograrse también un efecto producido por la *hiperdeterminación*. Para describir las condiciones de ésta, me permitiré recurrir a las reflexiones lingüísticas y literarias de los formalistas rusos y checos. Ya que estos poetólogos no se cansaron de preguntarse sobre lo que distingue un texto poético de un texto cualquiera del lenguaje cotidiano. La respuesta de Roman Jakobson alcanzó más notoriedad. Data ya del año 1919 y dice así: "La poesía es el lenguaje en su función estética"* (Jakobson, 1919/1921). Esta función (llamada también poética o artística) del lenguaje es, según Jakobson, una función "autotélica", que tiene su finalidad en sí misma, o sea en la cual la transitividad cotidiana del lenguaje está replegada sobre sí misma. En un principio, Jakobson veía en esta función la única fuente de la poeticidad (por cierto que para describirla se inspiró en Novalis, quien, por su parte, se basa en Kant y Schiler); más tarde Jakobson sorrigió su convicción en el sentido de que la función estética es una de varias otras funciones del lenguaje, mas sigue siendo una función muy importante. Al lado de la función estética, por la cual el lenguaje vira hacia sí mismo en forma sensible, Jacobson admitió sobre todo la función metalingüística, por la cual el lenguaje se vuelve su propio objeto de estudio en forma teórica. La función estética se da si un texto oral o escrito está estructuralmente hiperdeterminado. El ritmo y la rima son las formas más conocidas e históricamente prestigiadas de hiperdeterminación estructural. En un poema cuyos versos están ordenados por el ritmo y la rima, se sobreponen las estructuras fónicas a las de significado; y es así que estas últimas logran una plusvalía que pudiéramos denominar "significancia". Además del ritmo y la rima pueden conjugarse varias estructuras morfológicas, sintácticas o figurativas, las cua-

les se añaden a los significados transitivos de las palabras y oraciones, realizándose así la función estética del lenguaje.

Roman Jakobson formula estas relaciones de la siguiente manera. Señala que la función poética se manifiesta siempre cuando se proyectan equivalencias lingüísticas del eje paradigmático en el eje sintagmático. El eje paradigmático designa la lengua almacenada en la memoria con sus fenómenos ordenados por clases semánticas o fonéticas. El eje sintagmático es el texto, sea oral o escrito, en su consumación y su extensión temporal. Ahora bien, si una clase paradigmático-mnémica, como por ejemplo la clase de las formas verbales o las preposiciones, la de las vocales o los diptongos, digo si una tal clase es proyectada en el nivel sintagmático-textual de modo que su afinidad estructural se percibe sensiblemente como cualidad del texto, entonces se manifiesta la función estética del lenguaje. Esto no sólo sucede en poemas. El *veni vidi vici* de César y la fórmula *I like Ike* de la campaña electoral de Eisenhower realizan la función estética sin el marco genérico de una forma literaria reconocida (Jakobson, 1978, p. 358). Es obvio que también estos dos enunciados se comprenden sólo sobre la base de sus condiciones históricas, ya que presuponen muchas convenciones de la retórica. Y esto es válido aún más para todas las formas literarias, cuya poeticidad no puede definirse —pese a toda sagacidad de los formalistas y estructuralistas— sin recurrir a su historicidad.

Tampoco queremos soslayar otra restricción. Y es que la crítica proveniente del área de la lingüística del texto (Beaugrande, 1978, Koch, 1978) señaló acertadamente que es imposible entender la textualidad de un texto sin el supuesto de que existen regularidades, las cuales pueden describirse como similitudes sintácticas con base en características de clases paradigmáticas. Es decir que en realidad Jakobson no explica la poeticidad, sino más bien la textualidad de un texto (cf. también Werth, 1976). La restricción necesaria aquí es que la poeticidad se logra sólo a condición de que la proyección referida de equivalencias sea reconocida por la hiperdeterminación artística del texto, históricamente aprobada como fenómeno llamativo; de ahí que ésta cobre importancia. Porque sólo así se garantiza el que la atención se fije con interés en este lenguaje distinguido por su forma artificial-artística, pero sin dejarse vedar, por mucho tiempo, el paso, o sea la transitividad hacia las cosas.

Creo que es imposible ignorar que la enseñanza de lenguas, en la medida en que está regulada, se enfrenta o con la función metalingüística o con la función estética del lenguaje. Con la primera se encuentra, si es concebida como completamente teórica, lo que sólo con unos cuantos alumnos es posible y recomendable. En cambio, si la población estudiantil no está acostumbrada a un manejo analítico del lenguaje, de modo tal que se familiariza mejor con las estructuras lingüísticas a través de textos, actos de habla y de juegos de lenguaje, la enseñanza de lenguas no puede menos que encontrar la función estética y alcanza así su propia dimensión estética, o mejor dicho cuasi-estética, ya que le falta, obviamente, el conjunto de condiciones histó-

ricas que se deben tomar en cuenta para tratar adecuadamente de literatura. Lo que sin duda tienen en común tanto el procedimiento estético de la literatura como el procedimiento cuasi-estético de la enseñanza de lengua es una reflexividad no teórica sino, al contrario, sensorial, que engendra el interés por la lengua sin excluir el interés por las cosas.

Quisiera explicarme aquí con ayuda de dos ejemplos que se prestan particularmente bien a fases en las cuales se requiere de la constante repetición de estructuras elementales. Si el maestro no sólo quiere limitarse al *pattern drill*, o sea a los ejercicios estructurales mecánicos, se recomienda aquí recurrir a textos altamente elaborados tales como se escribieron, o mejor dicho, se "construyeron" en las escuelas de la Poesía Concreta. Ya se han hecho experimentos bastante convincentes en los círculos del Instituto Goethe de Sao Paulo, y además ya existen libros de lectura con poemas concretos destinados a la enseñanza del alemán (Rinke, 1976; Andriolo, 1977; Schmidt, 1972; Rückert/Schuler, 1974). De hecho, muchos poemas concretos se prestan muy bien al acercamiento a la glotodidáctica, ya que su único principio poético es la función estética en el sentido de Roman Jakobson (cf. también Heissenbüttel, 1972, p. 358). Algunos poemas concretos no sólo se leen como paradigmas gramaticales, sino que lo son efectivamente (dejo aquí a un lado la cuestión de si se trata, en esos casos, de los mejores poemas). Veamos, por ejemplo, un poema de Franz Mon (1967, p. 15), que dice así:

| | |
|---|---|
| ein solcher mann | un tal hombre |
| eines solchen mannes | de un tal hombre |
| einem solchen manne | a un tal hombre, etc. |
| einen solchen mann | |
| | |
| solche männer | |
| solcher männer | |
| solchen männern | |
| solche männer | |

¿Qué tiene de especial? ¿Qué es lo que lo distingue de un paradigma cualquiera para aprender los casos? Nada, sino esta pequeña gracia de la selección de palabras calculada con precisión, en la que la dinámica del paradigma se aúna magistralmente con una transitividad bien medida, de suerte que esta simple forma poética tal vez tendrá mayor efecto en el lector que un largo tratado acerca de cómo debe abolirse la supremacía de los hombres. ¿Por qué no aprovechamos nuestros paradigmas gramaticales para lograr semejantes efectos "estético-irritantes"?

Otro ejemplo del mismo tipo se toma prestado de un libro didáctico sobre el tratamiento de las interjecciones alemanas, usando, entre otras cosas, el siguiente texto poético que escribió Rudolf Otto Wiemer bajo el título de 'empfindungswörter', lo que equivale a "palabras de emoción" (cf. Angermeyer, 1979, p. 42):

| | |
|---|---|
| aha die deutschen | ah sí los alemanes |
| ei ei die deutschen | qué cosa los alemanes |

| | |
|---|---|
| hurra die deutschen | arriba los alemanes |
| pfui die deutschen | fuchi los alemanes |
| ach die deutschen | bah los alemanes |
| nanu die deutschen | no me digas los alemanes |
| oho die deutschen | mira no más los alemanes |
| hm die deutschen | quién sabe los alemanes |
| nein die deutschen | será posible los alemanes |
| jaja die deutschen | sí sí esos alemanes |

También este poema que los alumnos pueden continuar escribiendo fácilmente, distribuye un paradigma, a saber el de las interjecciones, de modo que no parece un producto accidental, sino un texto llamativo con el fin de irritar al lector, por lo que beneficiaría, igualmente, la enseñanza de factores socio-culturales. Tanto la hipo- como la hiperdeterminación, estos dos procedimientos para engendrar textos no cotidianos, se caracterizan por el hecho de que eluden de una u otra manera la banalidad de la determinación normal y con ello la trivialidad del uso natural del lenguaje. En lo que concierne a la literatura, esta forma del trato artístico-artificial con la lengua ha sido proclamada criterio determinante del lenguaje literario. Ya en 1916, Víctor Shklovski llama a la lengua de la poesía una lengua artificial que, en oposición al lenguaje cotidiano, tiene la calidad de la extrañeza. Como escribe Shklovski, es una lengua dura, difícil, ardua, aun "torcida". El destinatario de un texto literario siente esta distorsión como resistencia al percibir el texto. La percepción se retarda artificialmente. Frenar y retardar es lo que caracteriza, según Shklovski, la ley general de la poesía y del arte. "El camino tortuoso el camino en el cual el pie siente las piedras, el camino que vuelve a llevar hacia el punto de partida —éste es el camino del arte" (Shklovski, 1969 a y b; véase también Zimmermann, 1969; 1977, p. 93 ss.).

Este camino también lleva, en un momento dado, a las cosas, o por lo menos pasa por delante de ellas. Pero las cosas que significan el mundo, aparecen aquí bajo la luz especial del distanciamiento (o sea la ostranenia), accesibles a la percepción sólo a través del retardo, se revelan liberadas del automatismo de la rutina y de la pátina de lo cotidiano. A través de esta torma de percepción, logran "su máxima fuerza y duración". Y Shklovski sigue, pensando en Tolstoi: el poeta logra, mediante el distanciamiento, describir los objetos como si uno los viera por primera vez, y presentar los hechos, como si ocurrieran por vez primera (Shklovski, 1969, pp. 17 y 31).

Ahora bien, esta extrañeza originada artificialmente en la literatura, por el distanciamiento intencional de los objetos, no puede equipararse sin más a la extrañeza dada como natural por la apariencia extraña que toman los objetos en la lengua extranjera. Pues obviamente no puede ser la tarea de las clases de lengua extranjera originar aún más extrañeza de la que de por sí está dada por las condiciones de la lengua y cultura extranjeras. Por ello es la tarea indispensable de la enseñanza el aminorar esta extrañeza. Y en ese sentido se contradicen las intenciones de la didáctica y las de la estética.

Con todo, esto no invalida el hecho de que la enseñanza de una lengua

extranjera, mientras se encamina hacia su meta que consiste en la absoluta familiaridad con su objeto, esté bajo la ley de la extrañeza. Y está sometida a las condiciones hermenéuticas del contacto con lo extraño tal como lo han tratado Hegel, Schleiermacher y Gadamer (1975) para la hermenéutica filosófica, y Dietrich Krusche (1973, 1979) lo ha trabajado detalladamente para el dominio del alemán como lengua extranjera (cf. también Stierle, 1978).

Me parece obvio que estas reflexiones acerca de la hermenéutica de la extrañeza permiten llegar a la conclusión de que en la apariencia extraña de los objetos, producida artísticamente o dada por naturaleza, se esconden no sólo obstáculos, sino también oportunidades para la percepción. Así lo confirmó también Max Frisch, quien narra en su novela *Montauk* de cómo habla inglés con una mujer amada: "contento por la lengua extranjera, que le proporciona la ilusión de que todo lo dice por primera vez" (tomo II, p. 683). Esto corresponde literalmente a las observaciones de Shklovski respecto al logro de distanciamiento, en la literatura.

Los glotodidactas, que suelen tener relaciones diplomáticas más bien frías con la estética y hermenéutica, ve'an hasta ahora en la extrañeza de su objeto nada más que un lujoso déficit de información, a tal grado que prefieren exponer a esta enemiga natural de las clases de lengua a un cañoneo de información. Informaciones sólidas insertas ya en las primeras clases de alemán, como por ejemplo una estadística precisa sobre el comercio exterior de la República Federal de Alemania, o una documentación fidedigna de la afluencia del tráfico durante las vacaciones de verano. Qué extranjero no se declararía satisfecho cuando le asestan tal información. Y después de haber terminado así, lección por lección, con la realidad cotidiana de la República Federal, el destinatario acabará por tener de nuestro país una visión "realista y matizada", y carente de toda extrañeza.

Me temo que de esta manera se logre exactamente lo contrario. Una imagen de Alemania constituida de puros quantos de información tendrá por resultado una mayor extrañeza. En lugar de eso, conviene acomodar todas las informaciones objetivas por enseñar, sobre todo las de índole socio-cultural, de la manera más parca e ingeniosa, tal como se puede aprender de las bellas artes, *y sólo de ellas*. Pues en cada nivel de enseñanza, la información tendría que subordinarse a la imaginación y al interés, siendo estos principios de mayor rango. Mas la imaginación y el interés no sufren ningún perjuicio por una cierta dosis de lo extraño; al contrario, se ven beneficiados. Porque como acabamos de notar, lo extraño, o por lo menos lo extraño bien dosificado, abre la oportunidad de una percepción retardada que justamente por causa del retardo llega a ser más profunda y más intensiva. Sobre todo si un objeto como Alemania, tan complejo y tan rebelde al entendimiento racional, debe relacionarse con las clases de lengua, lo más probable es que tan sólo en estas condiciones hermenéuticas sea posible percibirlo y participarlo.

Es por esto que no me parece un método contundente para la enseñanza de lenguas el querer nulificar lo extraño de sus objetos tan rápida e íntegramente como sea posible. Dado que la abolición de toda extrañeza en el

modo de la familiaridad viene hasta el mero final del aprendizaje —un fin ideal tal vez nunca completamente alcanzable—, me parece ser un precepto de una didáctica realista el hacer un pacto con la extrañeza, mientras dure; provecho que ofrece generosamente este estado tan interesante a sus aficionados. Pero para poder concluir el pacto con la extrañeza, es menester que los futuros maestros de lengua adquieran no sólo conocimientos lingüísticos sólidos, sino también conocimientos literarios sutiles; esto significa no sólo que tendrán que ser maestros muy leídos, sino también que deberán adentrarse en las condiciones de la comunicación literaria, tal como las investigan: la hermenéutica, la estética de la recepción y las escuelas de la crítica literaria formal y estructural. Y aun si alguien se propone enseñar sólo el lenguaje cotidiano, cosa que se justifica con ciertos tipos de población, necesitará para este oficio de los recursos de una estética de lo cotidiano, si es que quiere escaparse al "infinito aburrimiento de la vida diaria", para citar otra vez a Goethe (tomo IX, p. 287). En conclusión, soy de la opinión que debemos anhelar para el desarrollo de la didáctica una literarización, o mejor dicho, una reliterarización de las clases de lengua, con tal de que no sólo hablemos las lenguas con interés, sino que aprendamos también a mirar el mundo que nos rodea con sorpresa.

## BIBLIOGRAFIA


Adorno, Th. W.: *Ästhetische Teorie.* Frankfurt, 1970.

Andriolo, E. A.: "Die Behandlung eines modernen literarischen Textes als Einführung brasilianischer Studenten in das Studium der konkreten Poesie anhand des Gedichtes "Spielregeln auf höchster Ebene" von Helmut Heissenbüttel." En: *dialog* Zeitschrift des Deutschlehrerseminars des Goethe-Instituts. Sonderheft, 1977, pp. 6-38.

Angermeyer, A.: "Die Interjektion". En: *Linguistik und Didaktik* 37 (1979), pp. 39-50.

Austin, J. L.: *How to do things with words?* Oxford, 1962.

Beaugrande, R. de: *Factors in a Theory of Poetic Translating.* (Approaches to Translation Studies 5). Assen, 1978.

Blaicher, G.: *Freie Zeit - Langeweile - Literatur.* Studien zur therapeutischen Funktion der englischen Prosaliteratur im 18. Jahrhundert. Berlin, 1977.

Bloch, E.: *Das Prinzip Hoffnung.* Frankfurt, 1973.

Busch, U.: "Puschkin - Jewgenij Onegin". En: Zelinsky, B. (ed.), *Der russische Roman.* Düsseldorf, 1979, pp. 47-68.

Canetti, E.: *Die gerettete Zunge.* München, 1977.

Coseriu, E.: "Thesen zum Thema Sprache und Dichtung". En: Stempel, W.-D. (ed.), *Beiträge zur Textlinguistik. München,* 1971, pp. 183-188.

Curtius, E. R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, ⁹1979.

Dällenbach, L.: *Mise en abyme et réception.* Vortrag, München, 1978.

Enkvist, N. E./Kohonen, V.: "Cloze Testing - Some Theoretical and Practical Aspects". En: Kohonen, V./Enkvist, N. E. (eds.): *Text Linguistics, Cognitive Learning and Language Teaching.* Turku, 1978.

Fenichel, O.: "Zur Psychologie der Langeweile". En: *Imago* 20 (1934), pp. 270-281. (Reimpresión en: Fenichel, O.: Aufsätze. Tomo I. Olten, 1979, pp. 297-308.)

Frisch, M.: *Montauk.* En: Gesammelte Werke. Frankfurt, tomo II.

Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode.* Tübingen, ⁴1975.

Graumann, C. F.: *Motivation.* Frankfurt, 1969.

Habermas, J.: *Erkenntnis und Interesse.* Frankfurt, 1973.

Heissenbüttel, H.: "13 Sätze über Poesie 1967". En: H. Heissenbüttel: *Zur Tradition der*

*Moderne*. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971. Neuwied/Berlin, 1972, pp. 358-360.
Hentig, H.v.: *Schule als Erfahrungsraum?* Stuttgart, 1970.
Hester, R. (Ed.): *Teaching a Living Language*. New York, 1970.
Ingarden, R.: *Das literarische Kunstwerk* (1931). Tübingen, 41972.
Iser, W.: *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz, 1970.
Jakobson, R.: "Die neueste russische Poesie" (1919/1921). En: Stempel, W.-D. (ed.): *Texte der russischen Formalisten*. Tomo II. München, 1972, pp. 19-135.
Kant, I.: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. En: Kant, I.: Werke, Frankfurt, tomo VII.
Kant, I.: *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*. Werke, Frankfurt, tomo X.
Kant, I.: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, II A. Werke, Frankfurt, tomo XII.
Keiler, P.: *Wollen und Wert*. Versuch der systematischen Grundlegung einer psychologischen Motivationslehre. Berlin, 1970.
Keller, W.: "Zeit des Bewusstseins". En: Meyer, R. W. (ed.): *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*. Bern, 1964, pp. 44-79.
Knigge, A. Frh. von: "Briefe über die neuere Erziehungsart". En: *Jahrbuch für die Menschheit*. Ed. por F. B. Benecken. Tomo II. Hannover, 1789, pp. 229-240, 343-364, 385-395.
Koch, W. H.: "Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache". En: *Poetica* 10 (1978), pp. 285-341.
Krusche, D.: *Japan - konkrete Fremde*. Eine Kritik der Modalität europäischer Erfahrung von Fremde. München, 1973.
Krusche, D.: "Die Kategorie der Fremde - Eine Problemskizze". En: Wierlacher, A. (ed.): *Fremdsprache Deutsch*. Tomo I. München, 1979, pp. 46-56.
Lefebvre, H.: *Das Alltagsleben in der modernen Welt*. Frankfurt, 1972.
Lefebvre, H.: *Kritik des Alltagslebens*. Ed. por D. Prokop. 3 tomos. München, 1974/75.
Maurer, K.: "Formen des Lesens". En: *Poetica* 9 (1977), pp. 472-498.
Mon, F.: *Lesebuch*. Neuwied, 1967.
Müller, R. M.: "Pragmadidaktik - ein neuer Weg?" En: *Neusprachliche Mitteilungen* 32 (1979), pp. 22-28.
Pabst, W.: *Novellentheorie und Novellendichtung*. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. Hamburg, 1953.
Piepho, H.-E.: *Kommunikative Kompetenz als übergeordnetes Lernziel im Englischen*. Dornburg-Frickhofen, 1974.
Piepho, H.-E.: *Kommunikative Didaktik des Englischunterrichts*. Limburg, 1979.
Rehm, W.: *Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut*. Göttingen, 1963.
Rinke, E. R.: *Literarischer Tex im Unterricht*. Lehrmaterialien zu "Deutsch als Fremdsprache II'. Stuttgart, 1976.
Rothe, H.: "Iwan Gontscharow - Oblomov". En: Zelinsky, B. (ed.): *Der russische Roman*. Düsseldorf, 1979, pp. 111-133.
Roulet, E.: "L'apport des sciences du language à la diversification des méthodes d'enseignement des langues secondes en fonction des caractéristiques des publics visés". En: *Etudes de Linguistique appliquée* 21 (1976), pp. 43-80.
Rückert, G./Schuler, R.: *Konkrete Poesie im 5. bis 10. Schuljahr*. Textheft und Begleitheft.. Dortmund, 1974.
Schiefele, H./Hausser, K./Schneider, G.: "Interesse als Ziel und Weg der Erziehung- Überlegungen zu einem vernachlässigten Konzept". En: *Zeitschrift für Pädagogik* 25 (1979), pp. 1-20.
Schiller, F.: *Werke* in drei Bänden. München, 1966.
Schmidt, S. J. (ed.): *konkrete dichtung - texte und theorien*. München, 1972.
Schöne, A.: *"Regenbogen auf schwarz-grauem Grunde"* - Goethes Dornburger Brief an Zelter zum Tod seines Grossherzogs. (Göttinger Universitätsreden, 65). Göttingen, 1979.
Shklovski, V.: "Die Kunst als Verfahren". En: Striedter, J. (ed.): *Texte der rusischen Formalisten*. Tomo I, München, 1969, pp. 3-35. (a)
Shklovski, V.: "Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Subjektfügung und den allgemeinen Stilverfahren". En: Striedter, *op. cit.*, pp. 36-121. (b)
Solmecke, G. (ed.): *Motivation im Fremdsprachenunterricht*. Paderborn, 1976.

Stempel, W.-D.: "Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache". En: Stempel, W.-D. (ed.): *Texte der russischen Formalisten,* tomo II. München, 1972, pp. IX-LIII.
Stierle, K.: "Über die Notwendigkeit des Lesens in fremden Sprachen und die Didaktik seiner Vermittlung". En: *Verfall der Lesekultur?* Bonn, 1978, pp. 149-163.
Todorov, T.: *Théorie des symboles.* Paris, 1977.
Völker, L.: *Langeweile.* Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs. München, 1975.
Weinrich, H.: *Sprache in Texten.* Stuttgart, 1966.
Weinrich, H.: "Tempus, Zeit und der Zauberberg". En: *Vox Romanica* 26 (1967), pp. 193-199.
Werth, P.: "Roman Jakobson's verbal analysis of poetry". En: *Journal of Linguistics* 12 (1976), pp. 21-73.
Wiemer, R. O.: *Beispiele zur deutschen Grammatik.* Berlin, 1971.
Zemb, J.-M.: *Natur, Kunst und Situation.* Situativer Französischunterricht. München, 1978, pp. 81-84.
Zimmermann, G.: "Integrierungsphase und Transfer im neusprachlichen Unterricht". En: *Praxis des neusprachlichen Unterrichts* 16 (1969), pp. 245-260.
Zimmermann, G.: *Grammatik im Fremdsprachenunterricht.* Frankfurt, 1977.

## GLOSARIO

*Aburrimiento de las clases de lengua*: véase Zimmermann, 1977, p. 80 y las referencias bibliográficas, además Zemb, 1978, Hester, 1970, p. VII ss., Roulet, 1976. Véase también Ernst Bloch (1973, p. 23): "El sufrimiento en la escuela puede ser más tedioso que cualquier otro después, salvo el del preso. De ahí el deseo —parecido al deseo del preso— de evadirse; dado que el afuera aún es impreciso, gana interés."

*Basedow, Johann Bernhard,* 1724-1790, pedagogo que abogó por una educación alegre y el aprendizaje a través del juego.

*Cambridge, Massachusetts*: se refiere a Noam Chomsky.

*Canetti, Elías* es doctor *honoris causa* de la Universidad de Munich. En 1981 obtuvo el Premio Nobel.

*Competencia comunicativa*: para el desarrollo teórico del concepto véase M. Rall, "Competencia comunicativa"; en: *Casa del Tiempo,* no. 19, México: UAM, marzo de 1982, pp. 39-54.

*Desescolarización*: concepto forjado por Iván Ilich (*1926, Viena), fundador del Centro intercultural de documentación (CIDOC) en Cuernavaca. La respectiva publicación es *Deschooling Society.* New York: Harper & Row 1970: traducción al español: *La sociedad desescolarizada.* Hartmut von Hentig (*1925, Posen), catedrático de pedagogía en Bielefeld, RFA, después de una estancia en el CIDOC, publicó *Cuernavaca - oder Alternativen für die Schule? (Cuernavaca - ¿o alternativas para la escuela?),* obra que refleja las discusiones con Ilich.

*Diccionario del alemán moderno*: El *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* ha sido editado por Ruth Klappenbach y Wolfgang Steinitz, apareció en 6 volúmenes en Berlín, RDA, hasta el año de 1977.

*Función estética del lenguaje*: véase también Stempel, 1972, p. IX ss.; Coseriu, 1971; Todorov, 1977, p. 340 ss.

*Goethe*: las indicaciones bibliográficas se refieren a la edición llamada *"Hamburger Ausgabe",* editada y comentada por E. Trunz, en 14 tomos, ³1960.

*Knigge, Adolf Freiherr von* (1752-1796), escritor conocido por su libro pedagógico *Über den Umgang mit Menschen (Acerca del trato de los hombres)*. El nombre de Knigge es considerado, aún hoy en día, como la quintaesencia de los buenos modales.

*Pedagogía reformativa*: expresión que resume las diferentes iniciativas por reformar educación, enseñanza y las escuelas en Europa y los Estados Unidos de América, entre 1890 y 1930. Basada en los principios de la individualidad, actividad y espontaneidad de los adolescentes, la pedagogía reformativa se propone una educación para la democracia.

*Pragmadidáctica*: término bajo el cual se agrupan las nuevas tendencias en la didáctica de lenguas, en la República Federal de Alemania. Toman sus impulsos de la pragmática y el enfoque situacional-comunicativo.

*Psicología de la motivación*: véase Graumann, 1969; Keiler, 1970; Solmecke, 1976; para la crítica de la psicología de la motivación y la alternativa de una pedagogía del interés véase Schiefele/Hausser/Schneider, 1979.

*Schiller, Friedrich*: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, o sea: Cartas sobre la educación estética del hombre (véase sobre todo la carta no. 15); además: *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* (Tomo II, p. 479 ss. y p. 525).

*Starnberg*: se refiere a Jürgen Habermas, quien fue director del Instituto Max Planck para la investigación de las condiciones de vida del mundo científico-técnico en Starnberg, Baviera.

*Técnica Cloze*: véase Enkvist/Kohonen, 1978.

*Teoría de la recepción*: nuevo enfoque de la crítica e historia literarias, basado en modelos comunicativos, pragmáticos, estéticos y sociológicos, que estudia el texto literario desde el punto de vista del receptor y de su participación en la concretización de la obra.

# SHAKESPEARE: ENTRE SÓCRATES Y EL EXISTENCIALISMO

por *Walter Kaufmann*

traducido por *Cecilia Tercero**

El hecho de que la historia se escriba con frecuencia desde un punto de vista determinado —y el que los nazis y los comunistas hayan desarrollado diferentes versiones, no solamente del pasado reciente, sino de toda la evolución, desde la Grecia antigua a los tiempos modernos— es ahora un lugar común. Empero, el que una visión torcida y tendenciosa del presente y su relación con el pasado sea corriente entre nosotros y que su deuda sea mayor con el cristianismo que con cualquier idea política, debe demostrarse.

Sería tedioso presentar un catálogo de notables transgresores y discutir con todos y cada uno de ellos. Y sería necio suponer que conspiraron entre sí. Los escritores culpables no comparten una plataforma o una serie de dogmas, pero sí un profundo descontento con la época en que les tocó vivir.

Esta sensación ampliamente defendida, al igual que tantas otras, fue definitivamente formulada por T. S. Eliot. convenció a millones de que el mundo moderno es una tierra baldía y proclamó el *Alfer Strange Gods*, que "el daño de toda una vida y de haber nacido en una sociedad inestable, no puede repararse en el momento de la composición". Miles de escritores sienten lástima por sí mismos y algunos que no admiran a Eliot creyeron a Gertrude Stein cuando culpó a la sociedad de su incapacidad para escribir mejor y cuando les dijo que eran una generación perdida.

Esta autocompasión y autoengaño entrañan, entre otras cosas, una falsificación generalizada de la historia. No es raro que los escritores modernos se convenzan a sí mismos y a otros de la idea caprichosa de que nuestra generación es única por haber perdido la maternal protección de una sólida fe religiosa, como si Sócrates y Shakespeare hubieran crecido protegidos con anteojeras y como si el Renacimiento, la Ilustración y el siglo XIX fueran todos invenciones contemporáneas. Algunos convierten a hombres como Sócrates y Shakespeare en cristianos honorarios, otros suspiran anhelantes por Dante y Santo Tomás.

* En el Curso de Análisis y Traducción de Textos de la División de Estudios de Posgrado, bajo mi dirección, se elaboró la presente traducción en equipo formado por los siguientes estudiantes, que se mencionan en orden alfabético: Charlotte Broad Bald, Claudia Dunning Muñoz, Ma. Gertrudis Martínez de Hoyos Delamain, Alfredo Michel Modenessi, Marcela Pineda Camacho y Ma. Angélica Prieto González.

FUENTE: Kaufmann, Walter. *From Shakespeare to Existencialism: an Original Study. Essays on Shakespeare and Goethe, Hegel and Kierkegaard, Nietzsche, Rilke and Freud, Jaspers, Heidegger and Toynbee.* Princeton, N. J., Princeton University Press, 1980.

Se ha descrito el existencialismo ateo como la filosofía de nuestra era; al poeta moderno no se le ofrece la excelente estructura del tomismo, como se le ofreció a Dante; se nos dice que aquél debe enfrentarse a una fría doctrina que proclama que el mundo no es el hogar del hombre, sino que se le ha arrojado en él, que no tiene un padre divino y que se le ha abandonado a una vida de preocupaciones, ansiedades y fracasos que terminará en la muerte sin esperanza en el más allá. ¡Pobre hombre moderno!

De hecho, un desengaño que solía ser prerrogativa de unos cuantos ha llegado a ser del dominio público, y lo que deleitaba a Sócrates y a Shakespeare, que de algún modo eran autosuficientes, parece ser desalentador para aquellos hombres a quienes falta la fuerza para encontrar la razón de ser en ellos mismos. Es casi un lugar común el que el artista moderno ha perdido contacto con su público y que éste no lo apoye más como en épocas anteriores. En este contexto, simplemente estamos pasando por alto a Rembrandt y a Mozart, a Villon y a Hölderlin, a Cézanne y a Van Gogh. Cientos de obras de artistas modernos se exhiben en los museos, en gran medida por que el público está ansioso de tratar mejor a los artistas no conformistas de lo que hizo en épocas pasadas. Pero Rembrandt no necesitaba público: tenía su obra y se tenía a sí mismo. Muchos de los modernos no están satisfechos ni consigo mismos ni con su obra y atribuyen sus fracasos a la falta de un público conocedor.

Nunca ha habido tantos escritores, artistas y filósofos. Cualquier era precedente que hubiera podido vanagloriarse de más de un excelente escultor y filósofo de fama mundial y de más de tres buenos escritores y pintores, merece nuestra admiración por haber sido extraordinariamente fecunda, y muchas no tuvieron ninguno que se distinguiera. No es el público el que yerra, sino el excesivo número de aspirantes. Pero en vez de reconocer su propia falta de excelencia, muchos de ellos echan mano de estilos que les permitirán imputar su falta de éxito a la torpeza del público.

Rembrandt tuvo la habilidad de mantener una gran reputación, pero prefirió pintar según su propio etilo, diciendo de hecho, como dice el Coriolano de Shakespeare cuando parte al destierro: "Soy yo quien os destierra... Hay un mundo en cualquier otra parte."

Shakespeare zanjó las diferencias de la estulticia de su público: dio a sus perlas un ligero aroma de pocilga antes de echarlas. Lejos de abaratar su arte sacó provecho del reto de un público rústico, lascivo y vulgar e incrementó tanto la riqueza y sutileza de la tragedia que el tiempo no ha podido minarlas, ni la costumbre menoscabar su infinita variedad.

Un público necio no necesita ser siempre una maldición. Puede ser un desafío que conduce al creador hacia una búsqueda interior o que lo lleva a divertirse tratando a sus contemporáneos a bromas que les causen hilaridad sin comprender más de lo necesario para mantenerlos entretenidos.

Pocos son los verdaderos artistas que se ocupan de ser enteramente comprendidos o que consideran a quienes son prolijos en sus apreciaciones. El elogio se requiere sobre todo como consuelo para el fracaso propio.

Algunos escritores modernos con pretensiones intelectuales tratan del sexo

y utilizan palabras fuertes para asentar una protesta y lograr que se denuncien sus libros, bien sea para asegurar su éxito o bien para justificar su fracaso. Se preocupan por el éxito o el fracaso con el sexo como recurso entrambos.

Shakespeare trató del sexo y usó palabras fuertes como concesión a su público y en función del humor; no por hostilidad, ni por audacia y menos aún porque no tuviera otra cosa que ofrecer, sino incidentalmente como un elemento más en la complejidad de sus creaciones. La poesía de Shakespeare es la poesía de la abundancia. En ella se encuentran la risa y la angustia, pero no el resentimiento ni la autocompasión. No ambicionaba la fama y no contempló la posibilidad de que sus obras fueran llevadas penosamente a la letra impresa. Conocía el concepto de que el hombre es arrojado al mundo, abandonado a una vida que culmina en la muerte, sin esperanza en el más allá; pero también conocía la autosuficiencia. Tuvo la fuerza para enfrentar la realidad sin excusas ni ilusiones y ni siquiera buscó consuelo en la fe, en la inmortalidad. En su última obra, *La Tempestad*, que resulta supuestamente tan caprichosa, este completo alejamiento de la fantasía se expresa de manera consumada:

> ...y a semejanza del edificio sin base de esta visión,
> las altas torres, cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios,
> los solemnes templos, hasta el inmenso globo,
> sí, y cuanto en él descansa, se disolverá;
> y, lo mismo que la división, insustancial que acaba de desaparecer,
> no quedará rastro de ello. Estamos tejidos de idéntica tela
> que los sueños y nuestra corta vida
> se cierra con un sueño.[1]

Se nos ha dicho que Shakespeare fue cristiano. Algunos dicen que fue protestante, otros católico. Hay quienes afirman que exaltó las virtudes cristianas. ¿La fe? Difícilmente. ¿La esperanza? Francamente no. Pero sí el amor. En fin, todo el enunciado se reduce al absurdo supuesto de que un hombre que celebra el amor debe haber sido cristiano. La *Ifigenia* de Goethe, la *Antígona* de Sófocles, *Oseas* y el *Cantar de los Cantares* nos recuerdan la falta de fundamento de este imperialismo cristiano que pretende monopolizar el amor.

Shakespeare está más cerca de Goethe que de Lutero, Santo Tomás o los Evangelios y más cercano aún a Sófocles. Cordelia y Desdémona son hermanas más débiles de Antígona, y Shakespeare comparte la cosmovisión trágica de Sófocles; incluso sin transgresiones morales los seres humanos se encuentran ocasionalmente en situaciones en las que la culpa es inevitable y no se requiere en ese momento ni de fe ni de esperanza, sino de valor. Comi dijera Shaw en *Heartbreak House*: "El valor no os salvará. Pero sí os mostrará que vuestras almas aún viven." No hay esperanza ni redención después de la muerte. La vida es su propia recompensa; y si la muerte debiera ser el precio del pecado, no por eso debe ser ignominiosa. El valor no es redención, pero hay una diferencia entre muerte y muerte.

[1] William Shakespeare, *Obras completas*. 15 ed.; Madrid, Aguilar Ediciones, 1969, p. 2051.

La palabra "cristiano" tiene tantos significados que la falta de fe y esperanza de la cosmovisión shakespeariana no puede hacer de él un no cristiano a los ojos de aquellos que no pueden comprender otra excelencia que no sea la cristiana. Tampoco tiene objeto argüir que Shakespeare, o cualquier otro era "no cristiano" en *todos* los sentidos de la palabra. Pero él celebró *este* mundo de una manera radicalmente no cristiana, su belleza y su brutalidad; el amor entre los sexos aún en sus formas nada sutiles; y la gloria de todo lo que es transitorio, incluso la emoción intensa. Para su mente, el sufrimiento y la desesperación no eran relevaciones de la futilidad de *este* mundo, sino experiencias que, de ser lo bastante intensas, resultan preferibles a un estado más mediocre. "La *madurez* lo es todo", no la fe, la esperanza, ni siquiera la caridad, sino esa madurez de la cual el amor, la desilusión y el saber, nacidos del sufrimiento, son importantes facetas.

2

Los que tienen poder para obrar mal y no quieren hacerlo;
no realizan los actos a que se muestran más decididos;
que, agitando a los demás, permanecen ellos como la piedra
—inconmovibles, fríos y tardos a la tentación—
heredan justamente las gracias del cielo
y saben economizar los tesoros de la Naturaleza;
son los dueños y poseedores de sus personas
los otros, no más que los intendentes de sus perfecciones.
La flor del verano es grata al verano,
aunque tan sólo viva y muera para ella misma;
pero si esa flor se deja acometer por una infección vil,
el más vil hierbajo la supera en dignidad.
Que las cosas más dulces se vuelvan las más agrias por el contagio de sus acciones;
los lirios podridos son más fétidos que las peores hierbas.[2]

Este soneto, el XCIV, celebra el ideal no cristiano de Shakespeare que era también el ideal de Nietzsche, quien lo expresó escasamente trescientos años después en el capítulo "De los Sublimes" en *Así hablaba Zaratustra.* Quienes consideren desconcertantes los dos primeros versos del soneto, encontrarán un excelente comentario en Nietzsche...

He visto hoy a un sublime, a un solemne, a un penitente
del espíritu; ¡oh, cómo se rió mi alma de su fealdad!...
Todavía no ha superado su obra... ¡Todavía su pasión
ardiente no se ha serenado en la belleza!
¡No en el hartazgo, sino en la belleza debe desembocar
y fundirse su ansia! De la generosidad de las almas
generosas debe formar parte la gracia... Y de nadie

2 *Ibid.*, p. 2176.

pido belleza como precisamente de ti, poderoso; tu
bondad deber ser tu vencimiento último.
Te creo capaz de cualquier maldad; de ahí que te pido
la bondad.
¡Muchas veces me he reído de los débiles que se creen
buenos porque tiene las zarpas flojas![3]

En una nota que se publicara póstumamente en *La voluntad de poder* (§ 983), Nietzsche comprimió esta visión en media docena de palabras: "el césar romano con alma de Cristo". También Shakespeare celebra al hombre que tiene garras pero que no las usa. O, como lo dice en *Medida por medida* (II, ii):

Es magnífico
tener la fuerza de un gigante, pero es tiránico
usarla como tal.

En un buen libro, *The Sense of Shakespeare's Sonnets,* Edward Hubler nos dice: "En la primera lectura del soneto XCIV notaremos, evidentemente, la ironía de los primeros ocho versos... Es absurdo, según toda apariencia, proclamar herederos de las gracias celestiales a aquellos que son 'como piedra'. Solamente el cínico podrá considerar que esto no es irónico..."

Lo que parece "absurdo" a un lector cristiano no debió parecer indigno a uno romano o espartano. Recordemos solamente a algunos de los héroes de la Roma republicana —el primer Bruto o Sévola. También César era uno de aquellos "que, agitando a los demás, permanecen como piedra". Reparemos sólo en la diferencia entre su amorío con Cleopatra y el del pobre Antonio. Shaw recalcó este punto; su César sabe que ha olvidado algo en el momento de salir de Egipto, pero no puede recordar qué es. Y entonces se da cuenta que estuvo a punto de irse sin despedirse de Cleopatra. El César histórico literalmente obligó a Cleopatra a mudarse a Roma y no le permitió interferir con su trabajo.

César, para citar el gran tributo que Nietzsche rinde a Goethe en *El crepúsculo de los ídolos,* era aquel, "capaz de aventurarse a gozar plenamente de lo natural en toda su riqueza y toda su extensión".[4]

Y no sólo César y Goethe sino Shakespeare mismo pueden ser caracterizados en las palabras de Nietzsche como "hombre tolerante no por debilidad, sino por su propia fuerza, porque supiera obtener ventajas de lo que sería la ruina de los caracteres medianos;..."[5]

Shakespeare usa con provecho las libertades poéticas que habrían arruinado a un poeta menor y su tolerancia moral hace más para educar el cora-

[3] Federico Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra,* 5a. ed.: México, Editores Mexicanos Unidos, 1960, pp. 105-108.

[4] Federico Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos.* México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, p. 135.

[5] *Ibid.*

zón que toda una biblioteca de sermones. Y Shakespeare, de igual manera que César, fue uno de aquellos "que tiene poder para obrar mal y no quieren hacerlo" y que, "agitando a los demás permanecen ellos como la piedra". Casio estaba indignado por el excesivo poder para herir de César; sin considerar que éste no tenía intención de utilizarla como un gigante. ¡Y cuánto daño podría haber infligido Shakespeare con su poder para expresarse, rara vez igualado! Las almas románticas que preferirían no creer que Shakespeare, el poeta, agitando a otros permanece él mismo como la piedra, harían bien en recordar que también fue actor.

La interpretación que insiste en que los primeros ocho versos deben ser irónicos depende del extraño aserto que "el primer verso es burlonamente oscuro y una comprensión del poema no es posible sin su interpretación. La segunda parte de esa oración es bastante atinada, pero el primer verso no es oscuro en absoluto. Edward Dowden lo entiende bien en su edición clásica de los sonetos, se refiere a aquellos "que pueden contener sus pasiones, los que pueden impedir que su ira estalle" o, para aproximarnos a las palabras del verso, a aquellos que tienen el poder para herir, pero se abstienen de usarlo para ello. No hay ironía alguna en alabar hombres así. Como dice Dowden: "Ciertamente podría parecer que a estas personas tan dueñas de sí les hace falta la generosidad; pero entonces, sin hacer presentes voluntarios, inevitablemente obsequian. Así como la flor del verano es grata al verano, aunque tan sólo viva y muera para sí misma."

Esta autosuficiencia no es parte del conocido refrán: "Médico, ayúdate a ti mismo; así ayudarás también a tu enfermo. La mejor ayuda que recibe el paciente ha de ser el ejemplo de quien se para a sí mismo",[6] dice el Zaratustra de Nietzsche en su discurso "De la virtud dadivosa" y el capítulo "Del amigo" es un magnífico comentario acerca de los sonetos de Shakespeare.

Solamente en una cosmovisión que no busca un significado a esta vida y a este mundo más allá, después de la muerte, la experiencia se convierte en un fin en sí misma, especialmente la experiencia de aquellos que encarnan la perfección madura "aunque tan sólo viva y muera para ella misma".

Podrá quedar la inquietud de que dicha perfección y dicho poder son profundamente peligrosos. Casio consideraba peligroso a César y Coriolano, Macbeth y Otelo se enfrentaron a una "infección vil". Pero eso es parte del tema de este soneto y de la visión trágica de Shakespeare: "Los lirios podridos son más fétidos que las peores hierbas."

Quienes reconsideren el carácter de Hamlet a la luz de este soneto podrán entenderlo mejor. Aunque difícilmente se trata del mismo hombre que celebra el soneto, sin duda Hamlet es uno de aquellos "que tienen el poder para obrar mal y no quieren hacerlo; que no realizan los actos a que se muestran más decididos"; y su relación con Ofelia, por ejemplo, queda perfectamente expresada por estos versos: "los que conmoviendo a otros, son como piedra, inconmovibles, fríos y tardos a la tentación".

[6] *Ibid.*, p. 71.

3

La idea de alguien que conmueve a otros y es él mismo inconmovible viene de Aristóteles, quien así describió a Dios. De él proviene también la expresión de Nietzsche "el hombre de alma generosa", y a la referencia en el capítulo "de los sublimes" se puede agregar una observación subrayada en las notas de Nietzsche publicadas póstumamente en *La voluntad de Poder* (§ 981): "no hay nada romántico en la grandeza del alma".

En su rebelión contra el romanticismo, los críticos modernos que culminan en T. S. Eliot han vuelto al cristianismo y glorificado la Edad Media sin darse cuenta de que fue éste el camino seguido por los primeros románticos, por Novalis, por ejemplo, y por Friedrich Schlegel, quien se convirtió al catolicismo.

Los antagonistas modernos del Romanticismo han tratado de volver a Dante y a Santo Tomás, no a Aristóteles, Sócrates y Sófocles, y es más, a una concepción muy parcial, más bien romántica de Dante y Santo Tomás.

Este tipo de crítica literaria estaba destinada a transigir cuando fuera a ocuparse de Shakespeare quien es la impugnación personificada de curiosas normas y sobrenatural dicotomía de cristiano y romántico. Las confiadas aseveraciones de Eliot de que Hamlet "es con toda seguridad un fracaso artístico" y de que Shakespeare tenía "una filosofía inferior" resumen el asunto. No cabe duda de que aquellos que abogan por Santo Tomás y condenan la Reforma, el Renacimiento y a Shakespeare, aunque pasan por alto a Aristóteles, a Sócrates y a Sófocles, no deberían ser considerados guardianes de "la tradición".

Una vez que los griegos han sido expulsados de la historia y que tampoco ha quedado lugar para Shakespeare, la historia reciente está destinada a ser no menos falsificada. Goethe también debe marcharse con sus modelos. Es cierto que su oposición al romanticismo no tiene cabida y la cual, de admitirse, fulminaría la falsa dicotomía, bien sea del Romanticismo del siglo XIX o del cristianismo. De hecho, no se lee a Goethe, simplemente se le clasifica... ¡como romántico! y la crítica de Hegel al romanticismo también se pasa por alto.

Kierkegaard goza de cierta fama, pero no hay ya cabida para las cosas que más le importaban. Se hace caso omiso de la apologética y de su denuncia medular de lo disparatado de la fe cristiana, lo mismo que de su vehemente *Ataque al cristianismo*, y se le convierte en un apologista. Esto parece indigno, pero la manera en que la historia ha sido reescrita no permite a nuestros críticos discernir cómo nadie *podría* considerar absurdo el cristianismo. Si hubieran leído a Aristóteles en lugar de a Santo Tomás, tal vez pudieran entender.

Nietzsche, el primer gran filósofo que elogió la visión trágica que palpita en la obra de Shakespeare, y el primero, de los tiempos modernos, que aclamó al hombre magnánimo de la *Ética* de Aristóteles, se le tiene ahora por crítico de la "tradición", excéntrico y medio loco, quien pretendió, por sí sólo, voltear todo de cabeza.

Rilke, el más grande poeta religioso pagano desde Hölderlin, ha sido bautizado póstumamente, Kafka convertido en un místico oscuro, y después Heidegger nos enfrenta de pronto a una filosofía de la enajenación, según se dice, claramente moderna. Los críticos que nos han dado esta imagen se han alejado ellos mismos de una magnífica tradición que culmina en Heidegger "no con un golpe seco sino con un lloriqueo".

Para compensar esta falsificación de la historia es necesario volver a la Grecia clásica —no a los presocráticos a quienes Heidegger deseaba volver. Una lectura superficial de unas cuantas páginas de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles será suficiente para ofrecer a cualquiera una nueva perspectiva del soneto XCIV de Shakespeare, de su Coriolano y sus otras tragedias, y de Goethe y Nietzsche también.

> ...el hombre de bien debe ser egoísta, porque haciendo el bien le resultará a la vez un gran provecho personal y servirá al mismo tiempo a los demás; y... el hombre malo no es egoísta, porque sólo conseguirá perjudicarse a sí y dañar al próximo, siguiendo sus malas pasiones. (IX, 8)[7]
>
> El magnánimo parece ser el hombre que se siente digno de las cosas más grandes, y lo es, en efecto... El que se estima menos que vale es un alma pequeña...; la magnanimidad debe mirarse con el ornamento de todas las demás virtudes... deberá gozar con la mayor moderación de los más grandes honores, y lo mismo de los que dispensan los hombres de bien. Los mirará como una propiedad que le pertenece, por más que los estime en menos que lo que le corresponde, porque no hay honores que basten para recompensar nunca una perfecta virtud. Sin embargo, los aceptará, puesto que, después de todo, los hombres de bien no pueden dispensarle nada más grande. Pero el magnánimo desdeñará, profundamente, el honor que le dispense el vulgo y que vaya unido a cosas menudas... Pero el alma grande... se inquieta aún menos de todo lo demás, y he aquí porque los magnánimos parecen muchas veces desdeñosos y altaneros... Mas el desdén que se advierte en el magnánimo siempre parece justificarlo, porque juzga la verdad de las cosas... Siendo capaz de hacer el bien a los demás, se avergüenza del bien que los demás puedan hacerle..., da más que recibe, pues de esta manera el que le haya hecho un servicio le deberá algo a su vez, y le quedará obligado. Y así, los magnánimos recuerdan más bien a aquellos a quienes han favorecido que no a aquellos de quienes han recibido ellos algún beneficio... También es propio del carácter magnánimo no recurrir a nadie o, por lo menos, no hacerlo sin pena; servir a los demás, por el contrario, con todo empeño; manifestarse grande y altivo para con los que están constituidos en dignidad y viven en la prosperidad, y mostrarse benévolo para con los de mediana condición. Es difícil y a la par honroso sobrepujar a los unos, mientras que es muy fácil dominar a los otros... atiende más a la verdad que a la opinión... Es también completamente sincero,... salvo cuando emplea la ironía, medio de que se sirve muchas veces para con el vulgo... No siente resentimiento por el mal que se le haga... tampoco le gusta hablar mal ni aun de sus enemigos, como no sea, a veces, para decirlo cara a cara. (IV,3).

[7] Aristóteles, *Moral a Nicómaco*. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1980, p. 246.

La mayoría de los admiradores modernos de Aristóteles pasan por alto, avergonzados, tales pasajes aunque ofrecen nada menos que el concepto aristotélico de la condición humana ideal, y entonces el soneto XCIV de Shakespeare les parece absurdo, porque no ensalza al santo cristiano sino al hombre magnánimo aristotélico.

En las tragedias shakespearianas, *Coriolano* es el ejemplo destacado del hombre magnánimo. Pero no es el único. Tomemos el último parlamento de Otelo: "He rendido algunos servicios al estado y lo saben los senadores"[8]... A T. S. Eliot no le agrada su actitud: "Me parece que lo que Otelo hace al pronunciar este parlamento es *animarse a sí mismo*. Se empeña en escapar de la realidad, ha dejado de pensar en Desdémona y piensa en sí mismo. La humildad es de todas las virtudes, la más difícil de lograr..." Ciertamente, Otelo ni es humilde ni es cristiano; es un hombre magnánimo y Shakespeare tampoco escribió tragedias de santos. ¿Las hace esto fracasos artísticos comparándolas con obras modernas acerca de santos? Las observaciones de Eliot sobre Otelo aparecen en *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* donde a Shakespeare se le opone a Dante y se demuestra que la filosofía que subyace a sus obras era "inferior". Pero Eliot se facilita las cosas oponiendo Santo Tomás a Séneca y no a Aristóteles. No hay duda de que Shakespeare no fue aristotélico y en muchos aspectos tampoco fue "clásico". En otros, su estilo fue incluso anticlásico. No se ajustó al canon estético de Aristóteles tal como aparece en la *Poética*; pero tampoco Nietzsche fue aristotélico. Sin embargo, sus éticas no cristianas invitan a compararlos con Aristóteles aunque sea sólo para corregir la perspectiva deformada, que se ha convertido en norma.

Por otro lado, tampoco debiéramos pasar por alto el comentario de Aristóteles en el retrato citado. "Mas el desdén que se advierte en el magnánimo siempre parece justificarlo, porque juzga la verdad de las cosas." Sin duda, el desprecio mordaz de Shakespeare, por hombres y mujeres, es uno de los motivos centrales de sus tragedias. Es parte del *quid* de esa famosa escena en *Julio César* en la cual Antonio maneja al populacho con su celebrado parlamento: "¡Vengo a inhumar a César, no a ensalzarle!" Está presente a lo largo de *Coriolano*. Es el antecedente de la melancolía de Hamlet. Es indudable que no podemos atribuir simplemente al poeta la actitud de Coriolano, pero es extraordinario, sin duda, que Shakespeare haya elegido tal tema, esmerándose hasta lograr con éxito que simpaticemos con un héroe semejante a quien, de no ser por el arte del poeta, muy probablemente detestaríamos. No podemos identificar a Shakespeare con Hamlet, pero ¿qué habría obligado al poeta a dotar a su príncipe con tal persuasiva desilusión de la Humanidad, si no su propia experiencia? y ¿requerían el argumento o las razones puramente estéticas esta amargura extrema? Y en el caso de *Julio César* resulta claro que Marco Antonio no es quien nos dice que la voz del pueblo no es la voz de Dios; es más bien el dramaturgo quien nos lleva a compartir un profundo desprecio por las masas.

Una obra de teatro por sí sola puede no aportar una inferencia acerca de los conceptos del poeta, así como una de las novelas de Faulkner por sí misma

[8] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 1524.

podría considerarse insuficiente para apuntalar la afirmación de que el autor no es optimista y que de ningún modo está persuadido de que la introducción de las máquinas resolverá la mayor parte de los problemas humanos. Sin embargo, el conjunto de las mejores obras de un escritor puede volver muy razonable las conclusiones de este tipo, y las tragedias de Shakespeare revelan ciertos lineamientos.

*Timón de Atenas,* la obra con la cual culminó el periodo trágico de Shakespeare, está dedicada exclusivamente al tema de que casi todos los hombres son despreciables, pero muy raramente se estudia. No obstante, *Timón* es una obra instructiva, no sólo porque muestra cuán profundamente desilusionado estaba Shakespeare, sino también porque en la primera parte de la obra contemplamos en acción un amor clásico, no cristiano.

En las primeras escenas, Timón ama la riqueza, la opulencia y los placeres de los sentidos, sin aproximarse para nada al retrato del hombre rico que encontramos en el Nuevo Testamento ni el tipo de sensualidad que asociamos, por ejemplo, con San Agustín en su juventud. Timón ama esta liberalidad porque puede usarla para comprar deleites tanto para otros como para sí mismo; ama la abundancia y los placeres porque puede compartirlos. Nos recuerda la celebrada máxima aristotélica de que la propiedad debe ser privada, pero su uso, común. Es indudable que los placeres de este mundo son transitorios, incluso el placer de dar, que Timón estimó por encima de todos los demás. Pero lo que amarga a Timón no es la pérdida de su riqueza y de los placeres de los sentidos: sólo la ingratitud del hombre, su mezquindad, su falta de nobleza despiertan esas tronantes maldiciones que abundan en sus últimos parlamentos, y son muchas. Aún entonces el poeta prodiga nobleza en Timón para conducir al público y al lector a simpatizar con él y a compartir su odio hacia la mayor parte de los hombres. Pero la desilusión de Timón tampoco lo conduce más allá de este mundo; él sólo desea:

> ...dormir en lugar donde la espuma del mar pueda batir a diario la piedra de su sepulcro. (IV, iii)[9]

En *Timón de Atenas* Shakespeare consumió esa furia de la cual sus grandes tragedias —de *Julio César* a *Hamlet, El rey Lear* y *Coriolano*— constituyen perdurables monumentos. Purgó su alma, no con austeridades o penitencias sino dando rienda suelta a sus sentimientos.

Jamás será conveniente pasar por alto a *Timón,* aun cuando algunas de las escenas menos importantes probablemente no fueran escritas por Shakespeare. Si llegáramos al absurdo extremo de la cautelosa prudencia y supusiéramos que sólo los discursos principales de Timón hayan sido escritos por Shakespeare, no podríamos evitar el interrogante: ¿Cuán pletórico debe haber estado el corazón del poeta al escoger un tema como ese para escribir tales himnos de generosidad y, luego, de desdén?

Habiendo descargado su furia, no se convirtió ni renunció a este mundo. Alcanzó una poesía de desilusión sin resentimiento. No renunció a la gran vislumbre de Macbeth de que:

[9] *Ibid.*, p. 1621.

> ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa... (V, v).[10]

Shakespeare halló cierta belleza, aunque ningún propósito cósmico, en este relato y este encanto de cuento de hadas y el humor gentil de lo absurdo se volvió dominante en sus últimas obras. El valor pierde toda agudeza; la desilusión, toda amargura. Y cuando en *La tempestad* afirma que el gran globo mismo se disolverá

> y lo mismo que la diversión insustancial que acababa de desaparecer, no quedará rastro de ello (IV, i).

y que "nuestra corta vida se cierra con un sueño" (IV, i) la mayoría de los lectores prestan poca atención a lo que no sea poesía y por ende fácilmente creen a los críticos que sostienen que Shakespeare no tuvo una cosmovisión... o que incluso que era cristiano.

## 4

La cosmovisión trágica de Shakespeare es pasada por alto no sólo por aquellos críticos que son demasiado democráticos para aceptar la mera posibilidad de que el más grande de nuestros poetas haya podido sentir un desprecio tan profundo por la mayor parte de los hombres. Los críticos antiliberales también logran presentarnos dicotomías en las cuales la visión trágica es simplemente soslayada. Tomemos por ejemplo el ensayo precursor de T. E. Hulme sobre "Romanticism and Classicism", que ejerció una profunda influencia y fue por tanto reeditado como primera selección en la antología de Stallman *Critiques and Essays in Criticism*. El Romanticismo, dice Hulme, contempla al hombre como una "fuente infinita de posibilidades" y basa su fe en el progreso. El punto de vista clásico es "exactamente lo contrario" y sostiene que el hombre es un animal limitado cuya naturaleza es absolutamente constante. Es sólo por tradición y organización que algo aceptable se puede obtener de él." Hulme agrega que "la Iglesia siempre ha tomado la visión clásica desde la derrota de la herejía pelagiana y la adopción del sensato dogma clásico del pecado original".

Se requiere un abuso sistemático de términos para considerar "clásico" el dogma del pecado original. Sólo el desconocimiento de la Grecia clásica nos puede impedir entender la insistencia de Kierkegaard en que el dogma es absurdo, o la observación esclarecedora de San Pablo de que su doctrina parecía "a los Gentiles locura".

Shakespeare, como los griegos que lo precedieron y Nietzsche posteriormente, no creían ni en el progreso ni en el pecado original; creía que la mayor

[10] *Ibid.*

parte de los hombres merecían el desprecio y que muy pocos sobresalían del resto de la humanidad y que estos pocos, las más de las veces se dejan acometer por una "infección vil" y no anuncian el progreso. La prerrogativa de los pocos es la tragedia.

La cosmovisión trágica implica una ética de carácter, no, como en los evangelios, una ética de prudencia ultraterrena. Tan sólo en el Sermón de la Montaña, la palabra "recompensa" parece nueve veces; la idea de recompensa cuando menos otras diecinueve y la amenaza de horrendos castigos por lo menos otra docena, antes de que concluya el sermón con el aserto de que aquellos que hagan lo que se les ordene son "sabios", mientras que aquellos que no lo hagan son "necios".

Como Guenther Bornkamm, un teólogo protestante alemán al que le desagrada la idea de la prudencia, se ve obligado a reconocer en su docta monografía sobre *Der Lohngedanke im Neuen Testament,* que "el Nuevo Testamento no conoce la idea de la buena obra que tiene valor en sí misma".

El héroe trágico no tiene recompensa. La visión trágica conoce, a diferencia del Cristianismo, el verdadero autosacrificio. Para los lectores acostumbrados a la falsificación moderna de la historia, esto parece paradójico. En su capítulo sobre "La Ética de Jesús" en *An Interpretation of Christian Ethics,* Reinhold Niebuhr, otro defensor del pecado original, de hecho arguye que la ausencia de la idea del auténtico autosacrificio en la ética cristiana "meramente prueba" que ninguna ética puede mantener tal ideal. No es necesario citar el Budismo Mahayana, la vida de Moisés y las enseñanzas de algunos de los profetas hebreos para refutar esta posición, los grandes trágicos se encargarán de ello.

La Antígona de Sófocles marcha hacia su muerte sin la menor esperanza de recompensa. Es su deber y no la satisfacción de sus esperanzas lo que demanda su autosacrificio. El héroe trágico acepta como propia una culpa que no es sólo suya y se sacrifica como Edipo y Hamlet, para salvar a su sociedad de una maldición y trascender la mediocridad inútil mediante la gloria absoluta de la autoinmolación.[11]

En las obras de Shakespeare este punto está quizá más enfáticamente expuesto en *Troilo y Crésida,* una de las dos grandes comedias de su período trágico, escrita poco tiempo después de *Hamlet.* Aquí el mismo desprecio por la mayoría de los hombres que encuentra expresión en las tragedias, tiene un giro cómico. Los griegos victoriosos son presentados como hombres deleznables —ninguno más que sus mayores héroes: Ayax, Diómedes y Aquiles. Menelao es despachado como cornudo y la célebre Helena como ramera.

Cuando Paris pregunta a Diómedes:

¿Quién merece más a la bella Helena, yo o Menelao? (IV, i)

11 Bornkamm, Niebuhr, el Nuevo Testamento y *Antígona* se estudian más profundamente en mi *Critique of Religion and Philosophy,* §§ 58, 68 y 77.

Diómedes le responde:

> Los dos igualmente; merece bien tenerla él, que, sin fijar atención en su marcha, la persigue a través de un infierno de sufrimientos y un mundo de enojos; y merecéis conservarla vos, que sin asquearos del perfume de su deshonra, la defendéis al precio enorme de tantas riquezas y tantos amigos. Él, como un cornudo plañidero, bebería el légamo y la hez de un vulgar tonel venteado; vos, como libertino, os consideráis dichoso de tener herederos salidos de los lomos de una puta. Vuestros dos méritos son iguales: el uno pesa más que el otro; de un lado como del otro, el peso de una ramera mantiene la balanza en equilibrio. (IV, i).

Es una creencia generalizada que la actitud irónica hacia la antigüedad clásica que encuentra tal expresión hiperbólica en estos versos, es algo nuevo en el siglo xx. Obviamente no lo es. Tampoco la actitud de desprestigio se limita al ruin y soez Tersites y a Diómedes citado aquí; la obra está basada en la suposición de que éste tiene razón y Héctor, el único héroe verdaderamente magnánimo en esta obra, acepta este punto de vista.

Héctor propone "que parta Helena". No desea "guardar una persona que no nos pertenece". Cuando protestan sus hermanos responde: "No vale lo que nos cuesta guardarla." Casandra profetiza entonces el fracaso de sus esfuerzos y concluye "Que Helena parta, si no, Troya arderá." Es sin fe en su causa y sin esperanza que no obstante, Héctor decide luchar. Su último parlamento largo en esta escena (II, ii) no deja duda al respecto. No hay indicio de fe, esperanza o prudencia en su virtud.

La adopción de una causa por parte de Héctor, que él mismo considera claramente contraria a las leyes de la moralidad, carece de esa poesía de exposición que transfigura a Macbeth y Héctor no llega a alcanzar la estatura del héroe trágico. Aunque el concepto shakespeariano de su muerte exhala una amargura que excede al relato de Homero, carece de grandeza trágica.

> Héctor: Estoy desarmado; desdeña esta ventaja, griego.
> Aquiles: ¡Herid, compañeros, herid!
> Este es el hombre que busco. (V, viii)

Héctor cae y Aquiles ordena a sus mirmidones:

> Vamos, atad su cuerpo a la cola de mi caballo; arastraré al troyano a todo lo largo de la llanura. (V, viii)

Una página más adelante, la obra concluye con un epílogo humorístico por parte de Pándaro.

La diferencia entre comedia y tragedia —como resulta más evidente aquí que casi en cualquier otra parte— radica en el punto de vista. En lo esencial *Troilo y Crésida* concuerda con *Hamlet*; si acaso, la desilusión del poeta se ha vuelto aún más profunda en la comedia: ya no espera nada de los hom-

bres y ha dejado de decepcionarse por su mezquindad y estupidez, su lascivia y su deslealtad. Casi parece más preocupado por mostrar que aquellos que incurren en estas faltas están en peligro de volverse doblemente mezquinos por su resentimiento, como Tersites. El hombre noble, como Héctor, malgasta pocas palabras en la desdicha de la humanidad y vive y muere noblemente.

En *El nacimiento de la tragedia,* Nietzsche describe a Sócrates como el hombre cuyo racionalismo puso fin a la era trágica y, con genuina reverencia, lo inculpó de la muerte de la tragedia. Hay algo de verdad en esta opinión; sin embargo, Sócrates también puede ser considerado como héroe trágico. La *Apología* de Sócrates, como Platón lo estableció, lo muestra yendo a su muerte sin pensar siquiera en la posibilidad de una recompensa después de aquélla. Al igual que Antígona, no hace concesiones con su deber, tal como él lo ve, para evitar el autosacrificio. Más que seguir viviendo en la mediocridad impuesta, alcanza su mayor grandeza enfrentando la muerte con los ojos abiertos. Se anticipa incluso a Shakespeare y se aparta de Sófocles, al encontrar la ocasión propicia para el humor, la ironía mordaz y la risa burlona. Platón nos asegura al final del *Simposio,* que Sócrates unió lo sublime y lo ridículo, obligando a Aristófanes, el poeta cómico, y a Agatón, el poeta trágico, "a reconocer que el genio de la comedia era el mismo que el de la tragedia y que el verdadero artista en la tragedia, era también un artista en la comedia". Los sonetos de Shakespeare están llenos de los ecos de este diálogo.

Nietzsche unió sus más encendidos elogios a la *Apología* de Sócrates a la aseveración expresa de que fue de este gran discurso que "Platón parece haber recibido el pensamiento decisivo de cómo debe proceder un filósofo ante los hombres. No se percató, como tampoco lo han hecho otros, que por lo menos algunos rasgos de la concepción aristotélica del hombre magnánimo estaban también bajo el influjo de la *Apología* de Sócrates".

Aquí está el hombre que "exige mucho y merece mucho", que está "justificado en su desprecio por los otros"; que "está orgulloso de dar beneficios y se avergüenza de recibirlos"; que recuerda bien los beneficios que ha concedido, quien se niega a pedir consideración y que es "arrogante con los hombres de posición y fortuna"; a quien interesa "más la verdad que lo que piensen los demás"; quien es "abierto y franco, salvo cuando habla con irónico autodesprecio"; y que habla mal de sus enemigos solamente "cuando deliberadamente se propone ofender".

Quienes han llegado a ver todas las cosas bajo la perspectiva de las normas cristianas cómodamente aburguesadas admiran a Aristóteles desde una distancia, pero confiesan sentirse desconcertados cuando se enfrentan a su propio ideal. Elogian a Sócrates después de bautizarlo, de preferencia como anglicano. Reconocen la grandeza de Shakespeare pero encuentran extravagante su soneto XCIV, o nos dicen que es claro que no es eso lo que quiso decir e imponen algún tipo de lectura cristiana a sus tragedias si no es que las desdeñan como mera poesía.

No se dan cuenta de que posiblemente la cosmovisión más noble ha encontrado aquí su forma perfecta —sin la terminología ostentosa y el oscuran-

tismo jactancioso con el que se asocian las mismas ideas en la moderna prosa filosófica. Incluso con la palabra "nada" Shakespeare se divirtió. El enfrentamiento a la muerte no es otra cosa que la resolución, el estado de abandono del hombre y el intrínseco absurdo de la vida y ¿qué le queda al hombre? El sentido liberador de la desilusión profunda, la alegría de la honradez, la integridad y el valor; y la gracia del humor, el amor y tolerancia universal: en una palabra, la nobleza.

## 5

En un punto importante, Shakespeare parece estar más cercano a la visión cristiana que a la de algunos existencialistas. Parece creer en normas morales absolutas cuando Héctor en *Troilo y Crésida* expresa su falta de fe en la causa troyana, dice:

> Si, pues, Helena es la mujer del rey de Esparta, como es notorio, esas leyes morales de la naturaleza y las naciones proclaman muy alto que debe ser entregada a su marido. Persistir en cometer el mal no disminuye el mal, sino que sirve para hacerlo mucho más grave. (II, ii)

Sin embargo, en los versos que siguen a continuación acepta la resolución de sus hermanos de:

> continuar guardando a Helena, puesto que es una causa que interesa mucho a los honores de todos nosotros en general y al de cada uno en particular. (II, ii)

Coloca su propia determinación y dignidad sobre "esas leyes morales de la naturaleza y las naciones".

El resto de la obra hace posible que el parlamento de Héctor con su conclusión inesperada pretenda resultar gracioso. Por otra parte, Troilo ha sostenido en la misma escena: "¿Qué objeto tiene otro valor que el que se le da?" (II, ii) Bien podría Héctor hablar por sí y no por el poeta al responder: "Pero la valía de un objeto no depende de una apreciación individual."

Sin embargo, la concepción de leyes morales absolutas se encuentra también en otras obras. En *Otelo* y *Macbeth*, en *El Rey Lear* y en *La Tempestad*, hay poca o ninguna duda entre lo que es bueno y malo. Algunos personajes shakespearianos pueden exigir nuestra simpatía, incluso nuestra admiración a pesar del mal que hacen, pero no hay duda de que es el mal. Una y otra vez supone y se nos lleva a sentir que no solamente las normas morales de las naciones han sido violadas, sino que también las de la naturaleza. Después de todo, ¿es Shakespeare un cristiano? Quizá sea más pertinente el que concuerde con Sófocles y los griegos.

Por lo menos una obra, sin embargo, tiene una conclusión categóricamente no griega. Es la otra gran comedia del periodo trágico: *Medida por Me-*

*dida,* en la cual todos son perdonados al final. De acuerdo con una costumbre de la época esto está condicionado por el protestantismo liberal que a su vez ha sido influido por poetas poscristianos como Shakespeare y Goethe entre otros, esta conclusión resulta claramente "cristiana". Pero esto discrepa tajantemente de las enseñanzas no sólo de la Iglesia Católica y de los reformistas, sino también de los Evangelios. El ideal de remisión universal ha sido condenado siempre como herejía.

Más todavía, en *Medida por Medida* la virtud cristiana de Isabel casi llega a ser ridiculizada, cuando dice, por ejemplo:

> Por tanto, vive casta, Isabel, y tú, hermano mío, muere. Más cara que nuestro hermano es nuestra castidad. (II, iv)

O cuando responde a un hombre que propone que bien podría tomar en consideración el hecho de sacrificar su castidad —no a él— para salvar a su hermano:

> ¡Muere, sucumbe! Bastaría con que me tendiera para arrancarte a tu destino, que dejaré cumplirse; diré mil oraciones por tu muerte; ni una palabra para salvar tu vida. (III, i)

No necesitamos concentrarnos en parlamentos aislados. La obra comienza con el intento del benigno duque para poner fin al libertinaje que se ha desatado a raíz de su propia tolerancia. Delega su autoridad en uno que es menos magnánimo y bien dispuesto a hacer valer la justicia. Pero el hombre, empeñado en juzgar a los demás, sucumbe rápidamente a la tentación y al final volvemos a la ley de la clemencia con perdón para todos. La obra invita a compararla con la herética concepción tolstoiana del Evangelio como incitación a la anarquía, pero si Shakespeare ridiculiza las pretensiones de las iglesias, bien sea la católica o la calvinista, no está menos lejano del moralismo fanático de Tolstoi y de sus feroces denuncias del sexo y la sensualidad.[12]

Lo que encontramos en Shakespeare es una tolerancia universal que no castigaría a nadie, puesto que el poeta está por encima del resentimiento. Pero esta tolerancia va unida a un enorme desprecio por la mayoría de los hombres. Lo que el poeta admira es la nobleza y el hombre noble desprecia, no deseando en absoluto herir. Ejercita la caridad —el *agape,* para usar la palabra griega que viene de lo alto y es diferente de su *eros,* su perfección. Si este anhelo topa con infección vil puede devorar la caridad como sucede con Macbeth. No es necesario ser cristiano o creyente en la ley natural para sentir como lo hace Shakespeare que Macbeth se ha dejado acometer por

12 En *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy* (*La rueda de fuego y Shakespeare y sus tragedias,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979) de Wilson Knight —uno de los mejores y más filosóficos especialistas en Shakespeare— puede hallarse un interesante resumen de "El ataque de Tolstoy a Shakespeare".

una infección vil y que sus actos son malos, o para ver la insensatez de Lear y la perversidad de Goneril, o para condenar las acciones que el poeta atribuye a Ricardo III.

El hombre noble que se corrompe y supura, viola las leyes de la naturaleza del mismo modo que otros trastornos de la ley natural enumerados, por ejemplo, en *El Rey Lear*. Dirá el lector y muchos de nosotros podríamos preferir decirlo que las enfermedades y la corrupción son perfectamente naturales y parte de la condición humana. Esto no anula la diferencia entre salud y enfermedad. Shakespeare supone que la corrupción de una naturaleza noble y su degradación a un nivel en el que se complica con hechos viles es comparable a una infección. Este paralelo no abarca todas las transgresiones de las leyes morales de las naciones: se pueden transgredir las leyes hechas por los hombres y conservar la salud. Pero los grandes transgresores shakespearianos no simplemente se mofan de lo establecido; llegan a ser innobles y ruines.

El punto de vista no cristiano de Shakespeare está particularmente claro en las dos tragedias en las que encontramos una profunda confusión moral: *Julio César* y *Hamlet*. Al final, parece tener poca importancia el hecho de que Bruto y Hamlet hayan tomado las decisiones adecuadas. La fe, la esperanza y la caridad están fuera de lugar, no menos que el bien y el mal establecidos. Con todo persiste una pauta: la nobleza. Al morir Hamlet, Horacio dice: "Ahora estalla un noble corazón" (V, ii). El tributo de Antonio a Bruto es todavía más conocido, si esto es posible: "Este es el más noble de todos los romanos" (V. v). A diferencia de los que actuaron al igual que él, Bruto no sentía envidia, era honrado y gentil: "y los elementos que la constituían se compaginaron de tal modo que la Naturaleza, irguiéndose, podía decir al mundo entero: "¡Éste era un hombre!"

Su suicidio no cristiano no mengua su integridad. Y en una obra romana tardía, Cleopatra de hecho alcanza mayor nobleza que la que tuvo en vida al morir por su propia mano, o más bien por la mordedura de la serpiente, el símbolo cristiano del mal.

En este aspecto también, Shakespeare está mucho más cerca de Sócrates y Nietzsche, de Aristóteles y de Goethe que de los evangelistas, o San Agustín, Santo Tomás, Calvino, Kierkegaard y T. S. Eliot. Su obra se mantiene como un monumento a una tradición que se olvida con frecuencia hoy día y que encomia la riqueza de un mundo sin Dios.

## 6

"Habiendo nacido en una sociedad inestable" —para usar la admirable frase de Eliot una vez más, no necesariamente implica un "daño" fatal, aunque el cuento de hadas de una remota "edad de oro" es viejo de verdad. Ahora, muchos intelectuales lo creen y rodean a alguna era pasada —generalmente la Edad Media— o incluso todas las eras salvo la nuestra, con una aureola. El testimonio en contra de tales mitos —y no solamente el de los historia-

dores—, es impresionante. Robert Bridges escribió uno de sus mejores poemas sobre los "Ruiseñores" para insistir en que su hogar no es "hermoso" sino "estéril". En un poema titulado "Después de leer en la Suma Contra Gentiles", Hermann Hesse sugiere que la serenidad puede ser una ilusión óptica debida a la distancia y que, alguna alma atormentada de nuestro siglo puede todavía convertirse en un paradigma de tranquilidad para edades futuras, Nietzsche concluyó *El nacimiento de la tragedia* diciendo de los griegos: "¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!"

No es necesario oponer una autoridad contra otra. "Haber nacido en una sociedad inestable" es la condición que tienen en común Elías y Jeremías, Platón y Aristóteles, San Pablo y Buda, Leonardo y Miguel Ángel, Shakespeare y Spinoza. Tal vez fuera necesario incluir en esta lista a Dante que vivió en el exilio y a Santo Tomás de Aquino quien vio su religión amenazada por el descubrimiento de la cosmovisión pagana de Aristóteles.

Podría parecer conveniente que las calabazas crecieran en enormes árboles y las bellotas en la tierra, pero en el mundo no es así. El trigo crece donde la tierra ha sido abierta y arada, el *edelweiss* en las grietas de las rocas alpinas sobre los precipicios; y los grandes profetas y filósofos, poetas y artistas generalmente surgen de sociedades inestables, al borde de algún abismo.

El mundo moderno *es* una tierra baldía, pero el mundo nunca ha sido —y seguramente jamás será— un jardín florido. Lo que hagamos de él es en gran medida asunto nuestro. La tierra baldía y estéril de Eliot es el escenario para los viajes de pesca de Hemingway, y sus corridas de toros en *Y sale el sol* y Hermann Hesse, en *El lobo estepario*, nos muestra una sensibilidad que abarca tanto la experiencia de Eliot, como la de Hemingway, y la de Mozart también. La fragmentación y la fealdad del mundo moderno son innegables. Lo que debemos desmentir es que el mundo de Dante y Santo Tomás era menos repugnante, imperfecto y cruel. La grandeza es posible en todo momento, pero es excepcional.

Adjudicar las propias fallas al *Zeitgeist* implica un autoengaño. Bien puede nuestra era tener algo más que su cuota de grandes escritores. Pero esto no es consuelo para esas almas altamente sensibles y a menudo adorables a quienes un poeta moderno ha caricaturizado con declarada malicia. Edwin Arlington Robinson puede no haber sido un gran poeta, pero no culpó a su tiempo por ello y en su poema más conocido ridiculizó a aquellos a quienes la autocompasión lleva a falsear la historia:

Miniver maldijo el lugar común
y miró un traje caqui con repugnancia;
extrañaba la gracia medieval
de la ropa de hierro.
Miniver Cheevy, hijo del desdén,
empobreció asaltando las estaciones.
Lloró por haber nacido
y sus razones tenía.[13]

[13] Estrofas 6a. y 1a. de "Minniver Cheevy", publicada originalmente en *Scribner's Magazine* en marzo de 1907, reimpresa en *The Town Down the River*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1910. Citada con la autorización del editor.

# GOMBROWICZ

por *Jan Josef Szczepański*

Traducción de *Federico Patán*

"¡Pero si a mí no me gusta! ¡Para nada! No me interesa. Me es imposible leer más de dos versos, y eso, sin interés. Tampoco a mi tía le interesa. Ni a mi tío. Ni a mis colegas. ¡Por todos los santos, ayúdenme! ¿Cómo puede gustarme si no me gusta?..."

El maestro: ¡No grite así, por el amor de Dios! Doy a Galkievicz una nota mala. ¿Quiere Galkievicz arruinarme? Supongo que Galkievicz no tiene idea de lo que ha dicho. ¡Galkievicz se ha permitido ofender a un profeta!

Galkievicz: ¡Pero es que no puedo entender, simplemente no puedo! ¡Tra, la, la, la ni mi tía, ni mi tío, ni mis colegas, ni nadie, ninguna persona, en ningún sitio, nadie! Nunca he visto a nadie que comprenda. ¡Y yo, nunca! ¡Oh, Dios soberano!

El maestro: ¡Por el amor de Dios, no tan alto! ¡Tengo mujer e hijo, Galkievicz! Por lo menos tenga piedad del niño.

Galkievicz: ¡Pero es que no puedo!

Este diálogo, tomado de la novela *Fardy durke*, de Witold Gombrowicz, parece un epitafio burlón para el romanticismo polaco. El culto de los grandes poetas románticos —los "profetas"— se ha vuelto un ritual nacional, vacío de toda autenticidad: un simple elemento de la educación formal.

La escena del salón de clase descrita en *Ferdydurke* transcurre en una realidad grotesca, de sueño. El narrador y protagonista de la historia, un hombre de treinta años, es raptado por su profesor de literatura polaca, quien lo lleva de regreso a la escuela, donde se lo somete a todos los horrores y las humillaciones de la inmadurez. Este viaje extraño hacia atrás es un caminar en busca de forma. Toda la obra de Gombrowicz es una exploración de este tipo.

Witold Gombrowicz nació en 1904 en la heredad de su familia, en el sudeste de Polonia. Fue a la escuela y terminó estudios de leyes en Varsovia, cuando la época excitante de la recién obtenida independencia. Sin embargo, los puntos de vista de su familia no coincidían del todo, por su tono, con la época y las actitudes modernas. Poseedora de lazos aristócratas, la familia de Gombrowicz conservaba ciertos rasgos pedantes, junto con asomos de intolerancia y un sentido del honor anticuado, unido todo ello a una excentricidad anárquica. El espíritu democrático del nuevo estado contrastaba notablemente con esa mentalidad de terratenientes tradicionalistas. Witold Gombrowicz estaba muy consciente de esa discrepancia, y su actitud ambivalente

hacia ella tuvo un peso considerable en el modelado de su obra literaria. Del todo consciente de que la forma de vida de su clase social era un anacronismo impertinente e incluso grotesco, nunca pudo liberarse por completo de los encantos de esa vida; al mismo tiempo se sentía irresistiblemente atraído por la vulgaridad y el vigor de lo plebeyo. Como una alternativa a las convenciones artificiales y a la sofisticación, lo fascinaban la vitalidad primitiva, la inmadurez y la torpeza. Dividido entre esas dos inclinaciones, creció en una especie de "tierra de nadie" espiritual, sintiéndose una criatura informe y ambigua.

A partir de esa situación personal su mente especulativa dedujo conclusiones que llegaron muy lejos. Al elegir para sus símbolos y metáforas un lenguaje de jerga, se creó una personalidad falsa. Concibió la idea de que, en general, la gente no termina teniendo un rostro genuino y propio, sino una máscara que el medio ambiente le impone; que en ocasiones la intercomunicación la modela, y que lo que pasa por ser una expresión madura de la conducta y el intelecto es, en una mayoría de los casos, una careta, creada por el miedo infantil a plegarse. Esa máscara no significa tan sólo un fenómeno de la vida social, sino que la tradición cultural, la historia, la política nos la imponen. En comparación con esa careta, la jeta vulgar de un rufián o el rostro ingenuo de un adolescente es, moralmente hablando, mucho más sano, aunque, desde el punto de vista estético, repele.

¿Cómo defenderse del peligro de verse violado constantemente por la imposición de máscaras?

En Gombrowicz esta cuestión adquirió las dimensiones de un problema fundamental. Llegar a la madurez significa llegar a la libertad interna y a la responsabilidad. Pero, ¿es esto posible, de tomarse en cuenta las presiones externas y las deficiencias naturales en el ser humano? Es imposible mantener a perpetuidad un estado de candidez primitiva. Éste degenera en la idiocia. Por tanto, si se desea mantener dominio sobre la expresión final de nuestra personalidad, si se quiere rechazar el someterse a los azares que el llevar una máscara conlleva, máscara impuesta por circunstancias que se han aceptado de manera pasiva, ha de crearse esa personalidad a partir de una conciencia total, aprovechando las debilidades y las limitaciones propias. La alternativa verdadera a la máscara accidental es la forma, concebida de un modo expreso y creada como un escudo contra la realidad caótica. Tan sólo mediante la creatividad podrá mantenerse a raya lo absurdo de la existencia. Y resolver los problemas de esta existencia no constituye la meta asequible, sino adoptar respecto a ella una actitud soberana. A partir de esas premisas Gombrowicz decidió convertir en forma sus angustias personales, su desasosiego consciente, sus miedos existenciales. Del suspenso torturante creado por el ansia de madurez ideal y la atracción fatal de todo lo inmaduro, informe y vulgar (de lo "verde", como él lo llama) creó uno de los elementos axiales de su edificio.

En su primer libro, apenas tomado en cuenta por la opinión pública —se trata de *Diario de la época de adolescencia,* una colección de cuentos publicada en 1933—, se presenta ya en pleno desarrollo esa estrategia artística y

filosófica. Pero fue con la novela *Ferdydurke* que se despertó el interés general por un escrito novedoso, heterodoxo y polémico. Agresivo e irónico, grotesco y desatadamente divertido, el libro atacaba todas las convenciones y los valores aceptados. Muchos protestaron, considerando que la obra era escandalosa y blasfema; y más aún porque el lenguaje utilizado por el autor parecía una parodia irrespetuosa de toda convención aceptada. Gombrowicz cocinó este lenguaje con base en la retórica barroca y en la jerga estudiantil, aparte de que, como símbolos de sus generalizaciones filosóficas, introdujo palabras triviales. Fue una de las intenciones de Gombrowicz "irritar y ofender a los rectores presuntuosos y a los dirigentes culturales", cosa que logró a la perfección.

Pero aparte de divergente y burlona, *Ferdydurke* es una polémica seria sostenida con los estereotipos —culturales, sociales y filosóficos— establecidos. Gombrowicz prueba la inimportancia de las convicciones prefabricadas. El protagonista, que escapa de una escuela cuya intención es aprisionarlo en una infancia prolongada, vaga por distintos ambientes. Cada uno de éstos representa un estilo de vida y un conjunto de valores; cada uno de ellos queda sujeto al escarnio de Gombrowicz. De un modo en especial cruel se comporta con la *intelligentsia* optimistamente progresista, que devora sin hacer diferencias a Wells, Lindsay y Lenin. Ataca, de igual manera, a su propia clase, los terratenientes, que está hundida en el orgullo tribal y se dedica a la explotación, disfrazándola de patriarcado sentimental. Gombrowicz deja al descubierto la verdadera naturaleza de esas actitudes y de esas convenciones; para ello, utiliza al héroe como instigador de situaciones embarazosas y absurdas, que invariablemente terminan en un escándalo.

La simetría de unas tramas desmañadas, que van madurando hasta llegar a una culminación escandalosa; el lenguaje grotescamente irreverente; el empleo de allí derivado de palabras clave, que funcionan como símbolos semánticos de los conceptos obsesivos de Gombrowicz, son los elementos fundamentales de su estilo y constituyen el patrón estructural de todas sus obras.

*Ferdydurke* apareció en 1938. Obtuvo para el autor un premio, consistente en un boleto gratuito para viajar a la Argentina. En el verano de 1939 Gombrowicz zarpó a bordo de un trasatlántico polaco y desembarcó en Buenos Aires poco antes de comenzar la guerra. De pronto se vio en la situación tradicional de un escritor polaco expatriado, que desde el extranjero observa la lucha llevada a cabo por su acosado país. ¿Deberá esto hacerlo optar por abandonar su estrategia artística, para adoptar la postura de un caudillo patriótico y espiritual? Para Gombrowicz esto significaba aceptar otra máscara. Además creía con toda seriedad en su concepto de libertad interna. Burlón por temperamento y por convicción, era alérgico a los grandes gestos y a las grandes palabras. Reaccionó a la nueva situación histórica de acuerdo con sus disposiciones mentales genuinas. Y escribió otra novela grotesca: *El trasatlántico*. No se trataba de una reacción directa a los acontecimientos. El libro no se publicó sino en 1953, y Gombrowicz había trabajado en él por muchos años, mientras vivía en Buenos Aires entre emigrados polacos, ganándose la vida modestamente como empleado de banco. Lo confirmaron en

sus actitudes rebeldes ese extrañamiento obligatorio, que le reforzaba su tendencia natural a mantenerse a una distancia crítica, y la atmósfera excitante del nuevo continente, en el que lo sorprendía, por encima de todo, la inexperiencia, la inmadurez de aquella cultura joven. *El trasatlántico* era un ataque contra el patriotismo tradicional. Los personajes de la novela, emigrantes polacos que se afianzan a sus tradiciones tribales bajo las alas de un sociedad ajena, tienen una vida grotescamente artificial, sujeta a reglas y convenciones esotéricas. Su visión de la realidad es por completo paranoica. Su retórica y sus conductas crecen en un mundo de símbolos. Hay una especie de conspiradores, una sociedad de patriotas cuyos miembros se reúnen para pronunciar discursos inspirados, pero que a la vez se lastiman entre sí con burlas crueles, para así compartir los dolores de su patria sufriente. El hilo central de la trama es —caso típico en Gombrowicz— una oposición entre lo viejo y lo nuevo, entre el estereotipo culturalmente condicionado y la espontaneidad instintiva. Se la encuentra personificada en los personajes del padre y el hijo; el primero es un líder de los caudillos y el segundo un joven sin temores, que goza la vida en compañía de sus amigos nativos. De este conflicto de generaciones Gombrowicz deduce el concepto de dos entidades espirituales y culturales: el de la Tierra Patria y el de la Tierra Hija. La fascinación que Gombrowicz siente por la juventud —que está expresada en lo "indefinido", en lo "inmaduro", en lo "peor", en lo "inferior", en lo "verde"— encuentra aquí una de sus numerosas ejemplificaciones. Parece contradecir la búsqueda constante de forma, pero, si aceptamos sus suposiciones de que las formas de cultura tradicionales están condenadas a transformarse en un código fraudulento, debemos concederle el derecho de buscar una forma en lo informe, en la potencialidad pura.

En sus *Diarios,* de publicación posterior, escribió: "He aquí una nueva tarea para la humanidad: conferir un puesto de primera importancia a esa palabra inferior: 'el muchacho'; erigir, al lado de todos los altares oficiales, otro en el cual se yerga el joven dios del segundo grado, de lo inferior, de lo inimportante, en todo su poder, asentado en aquello que es bajo".

Esa reivindicación, o incluso glorificación, de la juventud parece establecer un nexo ideológico entre Gombrowicz y Herbert Marcuse. Pero el propio Gombrowicz rechazó con vehemencia tal sospecha. Siempre negó a la política todo rasgo de seriedad. Por consiguiente, su actitud hacia la revuelta de estudiantes ocurrida en París, en 1968, fue crítica del modo más claro. Vio en ella un intento de manipulación, para presentar a la juventud con una "máscara" más.

Era de predecir el escándalo que *El Trasatlántico* provocó en la diáspora de exiliados polacos. Una mayoría de los críticos emigrados condenó la novela, tachándola de antipatriótica y cínica. Cosa bastante curiosa, fue muy diferente la recepción dada a la obra de Gombrowicz en la Polonia de posguerra. Es necesario subrayar que no se trata de una opinión oficial. La actitud del régimen hacia Gombrowicz fue de indecisión desde el comienzo mismo. A fines de los cuarenta dos de sus libros —*Ferdydurke* y el drama *Ivona, princesa de Borgoña*— fueron publicados; luego se lo prohibió del

todo y hoy vuelve a publicárselo. Pero, debido a un proceso de ósmosis inevitable, sus obras llegaban a los lectores de la República Popular y se convirtieron en una moda intelectual, sobre todo entre los jóvenes de la *intelligentsia,* aburridos como estaban con los lemas ideológicos y con los lugares comunes del realismo socialista. En el ambiente de las experiencias espirituales de la joven generación polaca, era fácil comprender el concepto de libertad propuesto por Gombrowicz, pues resultaba por completo independiente de nociones tales como estado, fronteras o posición política. Significaba libertad interna, soberanía intelectual, cosas sumamente codiciadas en una sociedad sujeta a limitaciones ideológicas. Gombrowicz jamás puso en duda el marxismo desde un punto de vista político. (Cómo se afirmó antes, no consideraba a la política cuestión importante.) Sin embargo, sí negó las pretensiones marxistas de dominar el campo espiritual de la existencia humana. Vale la pena mencionar aquí que, de acuerdo con los principios del realismo socialista, toda obra de arte debía ser una respuesta a las necesidades de la clase trabajadora; en otras palabras, se lo creaba con base en un "mandato social". En la práctica, eran los burócratas del partido quienes formulaban dicho "mandato". No es necesario abundar en los efectos artísticos de tal procedimiento. Con esto en mientes, resulta muy claro el éxito tremendo del mensaje de Gombrowicz en la Polonia de la posguerra. Sin embargo, sería simplificar el atribuir una importancia abrumadora a las circunstancias externas. Con el tiempo, la búsqueda de forma deviene en Gombrowicz, cada vez más, una búsqueda de significado. Una gran parte de la amplia popularidad del escritor tiene por base los primeros libros y dramas (como *Ivona, princesa de Borgoña* o *El matrimonio*), gracias a su humor cruel, su agresividad y la originalidad de su lenguaje. La peculiaridad del estilo de Gombrowicz produjo decenas de imitadores entre los escritores jóvenes, quienes se sentían fascinados por el temperamento y por los descubrimientos formales del escritor. Ahora bien, no fue tan fácil asimilar sus obras posteriores. En ellas la realidad que sirve de fondo se ha vuelto incluso más abstracta y la trama tiene el carácter de una construcción por completo artificial, concebida con el solo propósito de ilustrar algunas deducciones filosóficas.

En *Pornografía,* novela escrita en los sesenta, Polonia cuando la ocupación nazi es lugar y tiempo de los acontecimientos ocurridos. Pero Gombrowicz no tenía intención alguna de aprovechar tal escenario como un telón de fondo histórico y realista. Incluso la psicología, moldeada por la situación dramática, carece de interés para el autor, por no mencionar cuán poco le interesa el aspecto ideológico de la lucha por la libertad. Aquí, una vez más, Gombrowicz expone su dialéctica obsesiva de lo viejo y lo joven, haciendo hincapié —de un modo más tajante que en el pasado— en el latir subterráneo sexual, e incluso perverso, del conflicto. La generación vieja medra gracias a las proezas temerarias de los jóvenes, de las que obtiene satisfacciones libidinosas. Se trata de la obra más freudiana de Gombrowicz. Sin embargo, también significa una especie de *cul-de-sac* espiritual. La narración traiciona, en muchos aspectos, la creciente ansiedad del autor respecto a las motivaciones

reales de las actitudes humanas recíprocas, y también respecto a las intenciones más profundas propias.

En algún momento de esta época centrada en *Pornografía* tenemos, en el diario de Gombrowicz, una anotación muy reveladora: "Lo monstruoso en mí crece, mis relaciones con la naturaleza están mal... poco a poco derivo, alejándome de la naturaleza y de la gente." En estos últimos años, y más adelante. "Existe la posibilidad de Dios como un medio auxiliar, como un camino y un puente de unión con el hombre... Basta con suponer que el hombre debe existir en el marco de su especie, que la naturaleza es general, que al hombre le es dada la naturaleza del mundo como, sobre todo, la naturaleza de la especie humana; por tanto, la coexistencia con otras personas precede la coexistencia del hombre con el mundo. El hombre es *para* el hombre. El hombre se encuentra *en presencia* del hombre. Es posible, pues, concebir el mito de un Dios absoluto, pues hace más fácil el descubrimiento del "otro", el llegar a él, el conseguir la comunión con él. Tenemos un ejemplo: Simone Weil. ¿Desea esta mujer comunicarse con Dios o tal vez, a través de Dios, con otros seres humanos? ¿Está enamorada de Dios o, a través de Éste, del hombre? ¿De dónde proviene su resistencia a la muerte y al dolor, de su unión con Dios o de su unión con la gente? Eso que ella llama gracia ¿es mero estado de coexistencia con otra vida (humana)? Así pues, ese "tú" —absoluto, eterno, inmóvil— sería una máscara, que ocultara el rostro humano temporal. Triste e ingenuo, pero sumamente conmovedor... este salto al Cielo para retroceder dos pasos y del "Yo" propio ir al "yo" ajeno.

Agreguemos a la anterior lista de preguntas otra más, nuestra. Para Gombrowicz ¿qué es Dios, un concepto o una realidad?

Imposible resulta dar una respuesta precisa. Sin embargo, algunas señales nos manifiestan la lucha de Gombrowicz con el problema. En un drama inacabado, titulado *Historia*, un diálogo entre un fiscal y un acusado termina con la siguiente exclamación del último: "¡Oh, Dios, Dios, Dios, si me atreviera, si tuviera el derecho de traerte de lo infinito; pero se me prohíbe hacerlo..."

¿Por qué?

Me han quitado el amor para "siempre y desde el comienzo mismo. Pero no sé si a causa de que no logré darle una forma, una expresión adecuada, o porque no lo tenía en mí. ¿No estaba allí o lo estrangulé en mi interior?"

He aquí lo confesado por Gombrowicz en sus *Conversaciones* con Dominic Le Roux.

Podría ser ésta una respuesta, o al menos una respuesta parcial. Para muchas personas (acaso para una mayoría de ellas) resulta imposible la fe sin un componente emocional. La búsqueda de significado emprendida por Gombrowicz era de carácter puramente intelectual. Y, por tanto, se encontraba (probablemente) unida de un modo indivisible a la búsqueda de forma. Un escritor, un gran escritor, aunque esté dedicado tan de propósito al "mundo visible", como Joseph Conrad, no puede evitar las cuestiones metafísicas. Gombrowicz exploró la posibilidad de un enfoque cerebral. En *Cosmos*, su novela más reciente, intenta poner en lugar de la lógica casual cotidiana un

sistema de causalidad arbitrario, cuya base son las analogías simétricas. La complicada trama comienza cuando el narrador descubre un gorrión colgado de una rama por el cuello. Este hecho carente de sentido apunta a un principio de realidad que elude toda explicación perteneciente a las categorías de nuestra experiencia y de nuestra comprensión de las leyes de la naturaleza. Es un reto para que reconstruyamos el mundo de modo tal que lo absurdo llegue a convertirse en un elemento de importancia. En otras palabras, Gombrowicz quiere demostrar que del orden dado a la realidad depende la interpretación humana. El incidente del gorrión ahorcado precipita una especie de indagación detectivesca, una búsqueda de hechos similares, que con el tiempo conduce a los protagonistas de la novela a crear similitudes de ese tipo, a establecer un singular ritual de ahorcamientos, todo de lógica perfecta en el marco de un mundo basado en suposiciones absurdas. Gombrowicz demuestra en *Cosmos* la posibilidad de concebir realidades paralelas y la posibilidad de adoptar un sistema lógico "oblicuo" (según lo llama él) como principio que explique el funcionamiento del mundo. Sin embargo, esa demostración ingeniosa no pasa de ser un truco intelectual. Y Gombrowicz parecía totalmente consciente de eso. Al comentar *Cosmos* en su *Diario* dice: "...nuestra ubicación en el cosmos se vuelve lo que en realidad es; es decir, algo profundamente incomprensible y, por tanto, capaz de contener *toda* posibilidad". En ese mismo *Diario* hace la siguiente declaración: "No me hagáis un demonio de pacotilla. Estaré del lado del orden humano (e incluso del lado de Dios, aunque no soy creyente) hasta el fin de mis días. Y al morir."

En muchos sentidos el *Diario* de Gombrowicz es mucho más revelador que sus relatos. Además, está escrito en una prosa espléndida, comparable a la de los *Ensayos* de Montaigne. Aparte de una enorme riqueza de reflexiones acerca de la vida, el arte, la filosofía y los acontecimientos del día, contiene una colección completa de crítica literaria respecto a la obra propia. Si el *Diario* fuera el único libro dejado por Gombrowicz, bastaría para establecer la grandeza de este escritor. Sin embargo, en el marco de la literatura polaca el logro de Gombrowicz adquiere significado especial. Abrumado por la tradición cultural de su país, luchó toda su vida contra ella, como alguien afligido por una enfermedad hereditaria. Vio en el misticismo romántico una amenaza constante a la sanidad mental; en el concepto de una misión nacional, una usurpación grotesca. En el *Diario* hay otra cita, que suena como un programa: "Hace cien años, un poeta lituano forjó la forma del espíritu polaco. Hoy, como un Moisés, guió a los polacos para que dejen la cautividad de esa forma."

¿Tuvo éxito? En cierto sentido, sí. Su literatura introdujo en el sistema cultural polaco algo parecido a un anticuerpo, con lo cual ayudó a que mantuviera cierto equilibrio mental, tan necesario cuando las condiciones son de estrés constante, creado por las circunstancias de la historia polaca.

La elección de autores para las tres conferencias impartidas es arbitraria. A ojos de un observador extranjero, nada de común tienen entre sí, excepto el hecho de ser —los tres— expatriados. Pero, para un polaco nacido y criado

en la tradición nativa e histórica que le corresponde, representan un síndrome típico. Es la suya una literatura del estrés. Una búsqueda desesperada de la identidad nacional y humana en condiciones extremas. Sus enfoques son diferentes. El de un mentor asacerdotado, el de un fugitivo y el de un ser burlón. Pero la experiencia fundamental que sirve de inspiración a esas actitudes es una; y una es la meta definitiva: encontrarle salida a una situación que amenaza con la aniquilación a la cultura propia y que significa un ataque contra la dignidad humana. Adam Mickiewicz, el profeta nacional, visualizó la condición histórica de su pueblo como una lucha cósmica entre el Bien y el Mal, entre Dios y Satanás, y con sonido de trompetas llamó a la lucha. Joseph Conrad, hijo de la derrota, buscó asilo en un mundo normal, proponiendo como solución una moralidad heroica y laica. Witold Gombrowicz, testigo desilusionado de una victoria fútil, que condujo a nuevas calamidades, se dedicó al intento de cambiar la estructura misma de la mentalidad polaca, para inmunizarla contra la historia. Cabe considerar a Conrad y a Gombrowicz oponentes de la tradición romántica establecida por Mickiewicz y sus contemporáneos. Sin embargo, su obra sigue en muchos sentidos pautas románticas. La fascinación con los elementos folclóricos, tan típica del romanticismo polaco, halla eco de afinidad en la preocupación que Conrad muestra por los oprimidos, y en el encantamiento que lo inmaduro, lo juvenil, ejerce sobre Gombrowicz. Y, para resumir los rasgos comunes a las diferentes mentalidades y actitudes aquí ejemplificadas, digamos que todos ellos dan pruebas de un anhelo (de ninguna manera atípico en las culturas que se desarrollan sujetas a presiones constantes): el de transgredir las fronteras de un gueto espiritual.

CABANIS, JOSÉ, Saint-Simon l'admirable. Paris, Editions Gallimard; 1974.

El título de este ensayo nos intriga. Veamos cómo el autor —José Cabanis, novelista, ensayista y también historiador— mantiene lo que plantea.

El ensayo no está dividido en capítulos, y los temas de que trata —por ejemplo: "las ambiciones reunidas", "el gabinete de las hadas", "una mecánica minúscula", "las falsas salidas", etc.— sólo están señalados al final del libro en una lista a la que antecede una sólida bibliografía. El texto fluye sin intervalos tajantes, por medio de transiciones sutiles entre cada uno de los temas tratados.

Contrariamente a lo que hace Cabanis, por lo general Saint-Simon (1675-1755) ha sido presentado como una especie de maniático de las jerarquías, caricaturalmente obsesionado por el lugar que cada cual debía tener en la corte. Lugar en sentido amplio y estricto. ¿Quién se pone de pie?, ¿quién se sienta?, ¿quién pasa primero? Pero también, ¿por qué? Cabanis, al referirse a la "ducomanía" de Saint-Simon —como la llama Stendhal— matiza dicho retrato, poniendo esa manía en contraste con el asombro del memorialista francés ante la capacidad de soledad ajena. ¡Cómo!, ¿el mundano duque de Saint-Simon, que no podía despegarse del ambiente cortesano, para pescar allí los tics más ridículos, admiraba la soledad? Profunda contradicción de un ser humano que vive en el mundo pero que aspira al recogimiento. Por otra parte, el demonio de su escritura tan única, solamente podía alimentarse en una atmósfera mundana. Tal vez la amargura de sentirse incomprendido en ese medio y arbitrariamente "apartado" de sus "deberes" y de asistir a lo que él consideraba como el ocaso de la monarquía, lo impulsaron a encontrar una compensación en la escritura que le permitiría evocar "la figura engañosa de este mundo". En este sentido según Cabanis, las *Memorias* serían como la constancia del naufragio de ese algo que siempre fascinó a Saint-Simon. Sus *Memorias,* esbozadas en la época en que frecuentó la corte, 1702-1723, fueron escritas posteriormente alrededor de los años 1723-1752.

De esas *Memorias* (41 vols. en la Edición de Hachette de 1879-1928, y 7 vols., en la famosa colección La Pléiade de Gallimard, 1954-1961)* por lo general se presentan únicamente antologías que eligen sobre todo fragmentos que atañen más directa o pintorescamente, según el criterio de cada selección, al entorno de Luis XIV; en ellos sobresale el agudo retratista que podía pintar con una "manera" que él mismo atribuye a otros: con "dos lengüetazos irreparables e imborrables". Por supuesto, de los mismos hechos que le interesan también escribieron muchos otros cronistas, pero el toque genial sólo se encuentra en el duque. Los otros pueden interesarle a los eruditos, los amantes de la literatura preferirán a Saint-Simon.

* Bruguera de Barcelona ha publicado en 1982 una selección de las *Memorias* concernientes a España.

Cabanis nos recuerda que las *Memorias* del duque de Saint-Simon son más bien una obra de imaginación. Se trata pues de un falso testigo y narrador parcial que a menudo cuenta hechos que no vio. Sin embargo permiten revivir un mundo que es tan verdadero com imaginario; además, tienen la superioridad sobre la historia de estar llenas de vida, y se convierten en obra maestra cuando se siente que su autor se lanza a fabular con entera libertad. Creador, más que observador verdadero, puede decirse que el placer de escribir arrastraba a Saint-Simon a múltiples añadiduras, con el resultado de que, lo que pretendía fuera documento histórico se volviera literatura. Cabanis dice que las *Memorias* son la historia a través de la poesía.

Se ha dicho que Saint-Simón hacía orgías de observación. Él mismo, cuando al escribir recuerda un hecho insiste y dice: "miraba con todos mis ojos", o "paseaba mis miradas clandestinas" y por ello muchos lo consideran como un gran "mirón". Sabemos que en muchas ocasiones no fue testigo directo, sin embargo sigue insistiendo: "continúo reportando simplemente los hechos", cuando más bien se trata de lo que los otros le han contado. Pero, ¿cuál fue la parte que vio y cuál la que imaginó? A veces es difícil saberlo con certeza pues narra con gran precisión detallando los secretos y confidencias que recogía en todos los rincones de la corte, arreglando luego el chisme a su manera.

A pesar de la evidente primacía que en las *Memorias* tienen la vista y el olfato, Cabanis considera al memorialista más escucha que mirón. Infatigable auditor, que interroga a todos los que puede sobre un mismo hecho y luego descubre sus consecuencias y su origen, inventa las circunstancias y describe los gestos y las reacciones de los protagonistas, como si los hubiera presenciado.

Cabanis afirma que Saint-Simon siente a Versalles como un subterráneo en el que se ve obligado a penetrar profundamente. En otra parte llama laberinto a esa sociedad encerrada en sí misma. En ella todo se vuelve complicado: todos espían y están en escucha; lo mismo hace él. Pero ver y oír todo lo que sucede y se dice, no es en él tan solo avidez de cortesano, que a fin de cuentas sería semejante a la de los otros; para él, esta actitud es una precaución esencial para lo que ambiciona, es decir, el reconocimiento pleno de sus derechos, y, el tratar de lograrlo es su pasión. Pero, ¿cuál es realmente la pasión de un escritor? ¿No será más bién reportar todo lo que vio, escuchó o imaginó?

En una monarquía "legítima", el nacimiento es criterio y principio rector, por ello ciertas ceremonias y misterios le son connaturales; el honor de cubrirse ante el rey en las audiencias de los embajadores, la facultad de que alguno tenga derecho de hacerse portar un parasol, o de que el centinela golpetee sus talones cuando pasa; todo eso, que parecería superficial para algunos lectores, es, como nos lo hace ver Cabanis, el protocolo sagrado que para Saint-Simon debe acompañar a la monarquía. Si esas ceremonias se desvirtúan o faltan, como con horror el duque ve que sucede en Versalles, en donde hasta los hijos ilegítimos adquieren rango, el edificio se tambalea. Luis XIV había impuesto al exceso una mecánica complicada que no corres-

pondía al misterio profundo de una monarquía verdadera. Por eso todos tenían la obsesión de obtener algún favor del rey o de no caer en su desgracia, recurriendo a múltiples intrigas; eso no sucedería, según Saint-Simon, si cada cual estuviera en el lugar que le corresponde. Pero en Versalles importan más las "palancas", "combinaciones", "maquinaciones", todos se espían con cautela utilizando el lenguaje de la mirada de manera muy particular. En apariencia Saint-Simon se comporta como los demás, pero él cree que sí merece la recompensa esperada, y no los otros que obtienen todo por medio de bajezas. El duque pasa, observa y toma constancia de la vileza reinante.

Luis XIV al pretender someter a todos, creyó domesticarlos con rituales inútiles, manejar todo y ser el único amo; en una carta anónima que se le atribuye a Saint-Simon, éste le hace ver que no es así, pues el duque se da cuenta de que entre el rey y los súbditos existe una pantalla: "Señor, le dice, en vano cree usted gobernar por sí mismo y entrar por sí mismo en los detalles, confiéselo..." Pues a fin de cuentas, si Saint-Simon no quiere al rey, éste es el rey legítimo y por ello el duque tiene el deber de advertirle cómo caso —entre otros— de esos nobles, ofrece un ejemplo en el que no puede le achaque llevar a la monarquía por muy mal camino convirtiéndola en tiranía. Desde esa perspectiva muchos consideran al rey más moderno que al duque, pues, Luis XIV, al promover a los burgueses y romper con las tradiciones, sin saberlo aceleraba el fin del antiguo régimen, mientras Saint-Simon conscientemente quería conservarlo en toda su "pureza". No es al rey al que Saint-Simon detesta, sino a Versalles, lugar en donde hasta las palabras que se dicen están regidas por el aparato, aunque en la intimidad se use otro lenguaje, allí todo es vana convención, es decir, todo se rige por la mentira. Los que se someten son premiados y Saint-Simon siente que los que son independientes como él son perseguidos.

Según Cabanis, el duque tampoco se deja engañar por las comedias del sentimiento de las que cotidianamente es testigo; él sabe que no es farsante como los demás y desprecia su juicio, por ello no llora por cualquiera sino por aquellos por los que siente verdadera afecto, burlándose de la muerte de los demás. También parece que siempre trata de dar lecciones a todos, y sin embargo con algunos sabe ser humilde, por ejemplo con Rancé el solitario de La Trappe al que a menudo iba a visitar a escondidas. La insistencia en esta otra cara del duque, es una de las características del texto de Cabanis.

En las *Memorias* hay un gran número de retratos de muertos, de ellos se cuentan todas las anécdotas, intrigas y manejos; parecerían estar elaborados con mayor gusto los de aquellos que el duque considera que "salen muy mal de la vida", es decir, los que no saben morir. Para Bossuet el momento de la muerte era como una sombra, para Saint-Simon el momento supremo que ilumina al hombre y revela la verdad, pues en él se tiene la última oportunidad para conocerse, se trata del "sabio y santo intervalo" que algunos preparan con sumo cuidado y gran anticipación.

Cabanis también insiste que en el mundo engañoso de Versalles —donde

por eso mismo no podía existir la alegría— Saint-Simon sabe que paradójicamente algunos viven con la verdad y además alegremente. En Versalles mismo logran vivir en una verdadera espiritualidad, y, teniendo en el mundo un solo objeto, viven profundamente el "santo intervalo". Según Cabanis, el duque los venera, entre ellos: Beauvillier y Chevreuse, encargados de la educación del heredero duque de Borgoña muerto antes de acceder al trono. El caso —entre otros— de esos nobles, ofrece un ejemplo en el que no puede aplicarse la conocida tesis de Lucien Goldmann según la cual los descontentos, sea por no poder acceder al poder o por haber sido alejados de él, se retiran del mundo. Sin embargo, los héroes que Saint-Simon admira, rechazan el mundo cuando están contentos en él, logrando poner un intervalo entre la vida y la muerte y además haciéndolo con alegría, palabra clave que el duque utiliza en ciertos retratos en los que es raro encontrar los peros que siempre pone su autor. Son las mismas palabras, los mismos rasgos; se trata de algunos personajes que han hecho carrera y que están contentos en la corte o aparentemente deberían estarlo y, a pesar de eso, se alejan de ella y se van alegres, siendo ejemplar su decisión. Entre otros vemos a Pontchartrain, Claude Le Peletier, Catinat, Rosen, la marquesa de Créquy, el obispo de Troyes, etc., en cuyos retratos Cabanis encuentra las resonancias más bellas de las *Memorias*. Pero, más conocidos son los retratos de los otros a los que critica ferozmente, y esto nos ha hecho creer —porque además el mismo duque alienta esta idea— que se engolosina con los defectos y por eso detalla mucho, y para justificarse dice: "son las rarezas las que han hecho correr mi pluma". Creemos que el conocimiento de Saint-Simon se enriquece con la tesis de Cabanis que insiste a lo largo de su ensayo que partir, desaparecer a tiempo, llegar desde ahora a otro mundo cuya verdad nos da alegría, es la verdad íntima del duque de Saint-Simon; sin embargo, éste no supo renunciar a la vida de la corte mientras se le presentara la ilusión de la fortuna, admira a los que la rechazan, y mientras tanto, él, con una esperanza más terrena, se queda, permanece allí.

Para Cabanis, el duque era un ser libre pues tuvo la osadía de escribir como se hablaba, hecho casi insólito en la tradición literaria de Francia; curiosamente por ello logra la inmortalidad. En unas cuantas líneas de las *Memorias* nos damos cuenta que su estilo se ha liberado de todo constreñimiento, que ha mandado al diablo el buen tono, y se vuelve directo, familiar, pintoresco, imprevisto, sintético, concreto. El mismo duque juzga que su estilo es áspero y a veces amargo por estar animado por la pasión. No sigue pues la moda de su tiempo, sino que escribe a su manera buscando la expresión más intensa y no la más perfecta según las múltiples reglas de las que su siglo está plagado. Cabanis afirma que Saint-Simon va a desquitarse con palabras de un orden que detesta, rechazando así todo lo que Versales significa, por medio de una escritura exuberante que se contrapone al mítico "equilibrio clásico".

Cabanis añade que, por supuesto, Saint-Simon expresa su época al retomar ideas más o menos manifiestas, pero haciéndolas cambiar de naturaleza por medio de su maravilloso arte.

Cabanis también nos ha recordado que según Descartes la admiración es la primera de las pasiones, lo cual es explícito en el título del ensayo. Con esta obra, el autor logra dar razones sólidas a quien ya poseía esa admirable pasión respecto al duque. Creemos con Cabanis, que cualquier lector atento de Saint-Simon siempre deseará conocerlo mejor, y la lectura de su ensayo, en el que se nos han propuesto aspectos novedosos del duque, amplía esa posibilidad.

Angelina Martín del Campo

*Calderón, apóstol y hereje*, Varios autores, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982, 177 pp.

Libro de luz y controversia, de genio y desafuero, de agudeza y metáfora, de apariencia y realidad, como el Barroco; pero definitivamente de preocupación y entusiasmo.

Calderón, hombre del siglo XVII, apóstol y hereje, hombre de su tiempo, literatura sin tiempo, a pesar de todo. Es su teatro afirmación de su momento, pero también, como lo expresan estos autores en sus páginas, aquel que con sus sutilezas y engaños literarios provoca, o pide, una ruptura con el engaño de la realidad española. En su poesía, como en el arte genial de su siglo, su concepto elaborado y trabajado sintetiza, con artificio, una realidad vital, la suya, la que es y la que debe ser, y la convierte en realidad estética, a fuerza de penetrar más profundamente en la elaboración del concepto. De un concepto que se ensancha, se llena de matices, de adorno, de sensorialidad. Al complicarse el concepto, se violenta el lenguaje y se construye el artificio de una realidad que contenta a unos —a la España de su siglo— y revela a otros su repudio latente hacia ese honor que asesina, o su insistencia en la libertad íntima y propia para elegir un estado perfecto o el camino del hombre desde la atadura y la cueva hasta la liberación, o la sintetización de los mitos y la aleación de las expresiones religiosas, etc.

Calderón es un ser que se cierra y se preserva para aquellos que de alguna manera se le acercan, lo acechan y logran capturarlo.

De Calderón, como de los grandes escritores del siglo XVII español, se puede decir mucho, pero se corre el peligro de caer en lugares comunes. Es ahí donde no deseo caer, como no han caído los autores del libro que ahora nos ocupa.

En el primer ensayo encontramos al primer "hereje", James Valender, quien, como expresa José Amezcua en su presentación, nos provoca una sacu-

dida con su tesis sobre la no actualidad de Calderón, con la que podemos estar de acuerdo o rebatirla también de una manera saludable. Independientemente de lo que resulte, podemos insistir en que el artículo es producto de, también, sanas lecturas. No lo desprecia, si es que esto es un desprecio, por desconocimiento, sino, tal vez, porque la línea temática del autor y la del Dr. Valender sean diferentes o porque, bajo el influjo de Cernuda, Calderón no se preserva.

La visión calderoniana del mundo no es humana, insiste el Dr. Valender, y no habla a nuestra condición de hombres. Sin embargo, el ensayo de Josefina Iturralde "Libertad y Amor en *La dama duende*" parece enmendar la plana y expresar de qué manera Calderón establece un juego entre lo que el público debe oír, de acuerdo con la ideología dominante, y lo que el artista desea mostrar, en lo que se refiere a nuestra condición de hombres, al ser contemporáneo. Para ello Calderón ve los atributos humanos en su esencia y libres de toda contingencia. A través de su análisis Josefina Iturralde penetra más adentro de la superficialidad temática que sería una "loa al sacramento del matrimonio" y encuentra en el personaje femenino la libertad propia del ser humano para actuar y dar solución al conflicto de ordenar la propia existencia en el marco de esa libertad. No trata Calderón sólo de admitir el mundo cerrado y rígido de la honra, sino la forma como la mujer debe vigilar, conocer, cambiar ese mito, de manera que en lugar de engaño haya ilusión; de conceptos, pasión; de deshonra, amor.

Esta corrección que pretende, y en efecto realiza Calderón en la obra analizada por Josefina Iturralde, es a lo que se refiere Enrique López Aguilar en "Calderón, escritor de la crisis" al encontrar en nuestro autor un énfasis de aspectos gozosos, "no sólo como evasión, sino porque el arte es capaz de corregir a la naturaleza" porque "se apoya en la capacidad de transformación del hombre sobre las estructuras sociales y naturales".

Es una lástima que López Aguilar no nos diga porqué, a pesar del tiempo, "el teatro calderoniano sobreviva por sí mismo" aunque testimonie los contrastes de su siglo.

También para Federico Patán y para José Amezcua, y lo expresan a través de sus análisis, existe en la poesía dramática de Calderón no sólo el juego de la metáfora sino también algo latente y obvio, ese "desasosiego íntimo" que lo lleva a expresar, por una parte, la crueldad del catolicismo español a partir de la crueldad de los dioses griegos, puesto que manifiesta con ostentación que "la religión es una trampa que impide ver con realidad", causa ésta de la tragedia de Narciso.

Federico Patán ve en *Eco y Narciso* que las cuevas de Calderón no son sólo la expresión del primitivismo, sino también el inicio del camino del hombre a su perfección y a su libertad, y de su libre albedrío; aunque en el hombre del siglo XVII esa decisión esté enmarcada en un sistema que niega la

libertad. Y es justamente aquí de donde procede esa "amargura sorda de los versos de Calderón".

Por su parte José Amezcua nos introduce al sentimiento y espanto de lo sagrado, al poderoso sentimiento religioso que impera en *La devoción de la Cruz,* demostrando cómo la concentración en lo sagrado, la reiteración del espacio abierto y el cerrado, y sobre todo la utilización de un símbolo totémico, como puede ser la cruz, identifica este ámbito católico con las fuentes originales de las religiones. De manera que aquello que Calderón propone es la ruptura del estatismo de la religión católica y la revitalización, a través de esas fuentes originales. Amézcua nos introduce, con Freud, Levi-Strauss, al reconocimiento de la reconcentración de lo religioso en el tótem, en la cruz, eje cósmico de salvación, que impide la unión matrimonial entre los individuos de un grupo, y que libera al ser caído de toda culpa social o religiosa. Por ello el alejamiento de lo natural, de los orígenes, puede llevar a perder el paraíso; por el que se debe siempre luchar a pesar de estar conscientes de la derrota.

Ninguno de estos estudios ha reflejado que "se esté glorificando nuestra capacidad para enajenarnos de nuestra realidad" como expresa Valender, sino que de alguna manera hay un compromiso de Calderón con la problemática del hombre. Por eso Sergio López Mena, en su análisis sobre *Eco y Narciso,* afirma que nuestro dramaturgo, en ese mundo interior que nos sugiere, aguarda su reconocimiento.

Leer a Margo Glantz es escucharla entre la melodía de su voz y las síntesis y lucubraciones de su metáfora. Por medio de ella —de la metáfora— nos introduce en la recreación de mitos clásicos. Semíramis es el ámbito natural, el animal: ave, mariposa, aire, fiera. Prodigio calderoniano, expresa Margo de *La hija del aire,* donde bajo el influjo de la metáfora se cuentan historias humanas. Por eso, desentrañar la metáfora y el mito, a partir del cabello —tema de la seducción, del vuelo, de la imaginación, de la fuerza y la fiereza— no es sólo un juego entretenido del ingenio —que Margo proyecta, y mucho— sino una verdadera preocupación por encontrar el sentido humano, heroico y vital de la poesía dramática.

También en este entusiasmo por interpretar y definir la metáfora y su juego, y determinar la existencia de tópicos de la antigüedad clásica, Tatiana Bubnova pretende penetrar en la cohesión metafórica y en el juego de lo racional e irracional de la tragedia, a través de la imagen. Es en este juego de elementos donde Calderón estructura los conflictos humanos que se plantean en *El pintor de su deshonra* y éstos son, otra vez, la inutilidad de un sentimiento como la honra, que lleva a la destrucción, lo injusto del designio y la explosión de las pasiones humanas que coartan la racionalidad y la libertad.

La última parte del libro es, en su revelación, el buen final. Excelente in-

vestigación erudita sobre el proceso inquisitorial de *Las Cadenas del demonio*, obra herética y apostólica, obra que sintetiza y define a Calderón de la Barca, hombre de su tiempo en su apostolado, en su forma mecánica de captar la ideología de la clase dominante; hombre sin tiempo en su obra, por su "herejía", su sutil rebeldía, su sugerencia de romper necesariamente con ideologías absurdas y obsoletas, su rechazo a los mecanismos de clase, a través de ese "desasosiego íntimo" que logran sentir y expresar los autores de este libro.

Después de estos diversos y aún contradictorios acercamientos a Calderón resalta una conclusión también múltiple: Calderón es todavía, en su vigencia, autor atractivo a múltiples acercamientos, unos devotos y otros iracundos. En ello reside, con su inherente mundo conceptual y metafórico, con su deslumbramiento y ambigua genialidad, su actualidad, su capacidad de asombro y, por ende, de polémico atractivo.

Alicia Correa Pérez

# LA FILOSOFÍA OCULTA EN LA ÉPOCA ISABELINA

Sabido es que, incluso aunque se parta de los mismos hechos o de los mismos datos, diversas interpretaciones pueden darse a los acontecimientos históricos, a las grandes figuras y a los movimientos importantes de toda índole. Quien examina y juzga en estos campos no llega a su tarea con la imparcialidad como una de sus herramientas, aunque tal sea su intención, porque herencia, preparación y predilecciones se lo impiden. Habrá siempre, por lo tanto, un cierto grado de distorsión en cualquier obra crítica seria y bien meditada, distorsión surgida cuando la materia prima sujeta a examen penetra, por así decirlo, en el agua (el intelecto) del examinador. Cabe agregar que allí, en esa distorsión, hállanse con frecuencia ideas muy motivadoras, y los libros de tal naturaleza jamás hacen lectura aburrida.

Así con *La filosofía oculta en la época isabelina,* de Frances A. Yates. No afirmamos con lo anterior que estemos ante una obra cuya perspectiva deba provocar nuestra desconfianza, pues se trata de una investigación muy minuciosa, llevada a cabo por una especialista de mucho prestigio. Decimos, eso sí, que las conclusiones son tentativas (la escritora misma no lo niega), y debe manejárselas con la cautela obligada en tales casos. A Frances A. Yates la conocíamos gracias a su libro *La ilustración rosacruz* (FCE, 1980), y la sabemos autora de varias obras relacionadas con el Renacimiento y con Shakespeare. Conviene mencionar entre ellas *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964), *Shakespeare's Last Plays* (1965) y *Astraea* (1975), ensayo este último donde examina el origen y desarrollo del imperialismo isabelino, así como sus características, aspectos que tangencialmente vuelve a tratar en el libro motivo de nuestro comentario.

Aparecido en 1979, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (hoy vertido al español por el FCE) analiza la vida subterránea que a lo largo del Renacimiento, y desde la Edad Media, lleva la llamada filosofía oculta (nombre creado por Cornelio Agripa) o sea, una "especie de sistema de conceptos construido con elementos del hermetismo tal como lo revivió Marsilio Ficino, más una versión cristianizada de la Cábala judía" (pág. 11 de la edición en español). Es decir, en algún momento y en algún punto imprecisados surgió la creencia de que Dios había ocultado, en la ley dada a Moisés, el significado secreto de la misma, sólo posible de desentrañar mediante un análisis profundo del hebreo, la lengua sagrada. Se crearon así técnicas para interpretar las letras del alfabeto a dicho idioma pertenecientes. No debe extrañarnos que, hacia 1492, Pico de la Mirandola aplicara esas técnicas desde

una perspectiva cristiana y surgiera de esa manera la Cábala cristiana, a la que se agrega la gnosis atribuida a Hermes Trismegisto. Se pretendía, con base en estudios de este tipo, llegar a "profundidades espirituales desconocidas de las Escrituras" (pág. 15).

El libro de Yates está dividido en tres partes. Examina la primera los orígenes y el desarrollo de la filosofía oculta; la segunda estudia la presencia subterránea de tal filosofía en la Inglaterra isabelina y en varios autores ingleses, y la tercera explora sus relaciones con los rosacruces y el puritanismo. La estructura dada al texto es, aparte de lógica, muy inteligente, pues nos permite ir de lo general (Europa) a lo particular (Inglaterra), y de aquí a la etapa última del período abarcado por el estudio.

Una bibliografía amplia y muy sólida y el cúmulo de información minuciosa y coherente obvios en la obra de esta autora dan fe de cuán preparada estaba para su tarea. Pero, además de ello, existe en *La filosofía oculta* un punto de vista definitivo, cuyo seguimiento página tras página no hace sino confirmar la impresión primera: Frances Yates sabe de lo que está hablando. En "La filosofía oculta en el Renacimiento y en la Reforma" (la primera parte) analiza con cuidado los antecedentes de tal filosofía en Ramón Llull (o Raimundo Lulio, según algunas otras preferencias) ese gran mallorquín, cuyo *Libro del orden de la caballería* (en versión de William Caxton al inglés) tanto influyó "sobre la caballería de la época isabelina" (pág. 31).[1] Nos informa luego de su consolidación con Pico de la Mirandola; su difusión por toda Europa debido a *De arte cabalistica* (1517), de Johannes Reuchlin; su ahondamiento gracias a la labor de Francesco Gorgi, y su enriquecimiento final en manos de Enrique Cornelio Agripa.

Sin embargo, todo lo anterior no pasaría de ser curioso si quedara en mera exposición de los elementos que componen la filosofía oculta, pero la autora va mucho más allá de esto, y en el importante capítulo VII de la Primera Parte ("La reacción contra la filosofía oculta") plantea un problema de mucho peso: como hacia finales del siglo XVI comienza a declararse la guerra contra dicha filosofía por parte de Roma, pues dijeron encontrarse lazos indudables entre aquélla y el movimiento de Reforma. Por otro lado, expone muy claramente el libro "la determinación de la Contrarreforma de poner fin al Renacimiento" (pág. 112), y ello significaba atacar de frente a la filosofía oculta, con sus pretenciones a un conocimiento más profundo que el de las Escrituras y sus lazos con un pasado pagano. De esta manera, dicha filosofía viene a quedar presa en el vaivén político de aquel momento, y sufre duramente las consecuencias, pues no ocurre tan solo que las obras referidas al tema sean prohibidas por el *Indice*, sino además sus practicantes comienzan a recibir tratamiento de brujos y de magia negra sus actividades.

Ocurre esto, sobre todo, a partir de que Jean Bodin publica en 1580 su

[1] Hay edición en español: el número 889 de la Colección Austral.

libro *De la démonomanie des sorciers,* donde ataca sin contemplaciones a la Cábala cristiana, ya que la implica en un sinnúmero de actos de brujería. Resulta entonces que la seversíima reacción contra las hechicerías notable en los siglos XVI y XVII pudiera ser un movimiento popular manejado desde arriba por razones políticas, y en ayuda del cual vino el libro de Bodin. En relación con esto, recomiendo la lectura de *Witchcraft* (1952), de Pennethorne Hughes,[2] donde se plantean ideas similares; es decir, también Hughes opina que hay mucha política religiosa y estatal mezclada al problema de la cacería de brujas. O dicho de otra manera, éste no es sino reflejo externo de un conflicto religioso y político de raíces hondísimas, que por aquel entonces sacudió a Europa de uno a otro extremo: los ires y venires de la Reforma y la Contrarreforma.

Descrito ya este panorama, pasamos a Inglaterra. John Dee merece capítulo aparte dado que fue el canal por el cual la filosofía oculta entró al imperio británico. Por otro lado, su vida parece representación cabal de lo sucedido con dicha filosofía, pues si en primera instancia es aceptada por el gobierno, razones de estado (entre elas las cambiantes relaciones con España, así como la derrota de la Armada Invencible) obligan luego a perseguirla, sucediendo lo mismo con Dee, quien de una posición inicial privilegiada en el mundo político inglés cae en la desgracia y termina en la pobreza y el abandono más absolutos. Yates no duda en afirmar que el rey Lear pudiera ser la representación de ese personaje histórico en los últimos años de su vida, cuando lo recorría la amargura provocada por el desagradecimiento y la traición.

En todo lo que hemos venido exponiendo y comentando hay una fuerte dosis de incertidumbre e incluso de falta de claridad. La autora explica en varias ocasiones que lo propuesto por ella no son sino hipótesis de trabajo, necesarias de examinar en más detalle y con base en un mayor número de investigaciones. Ofrece sus ideas a título de posibilidad. Cuando luego encuentra en la obra de ciertos autores isabelinos (Spencer, Chapman, Shakespeare) una clara presencia de la filosofía oculta, y en otro de ellos (Marlowe) una reacción en contra de la misma, dichas hipotesis adquieren, para mi gusto, un aire excesivamente problemático. Es decir, incluso de comprobarse definitivamente lo afirmado por Yates, los textos sujetos a examen permiten y requieren (sobre todo requieren) una lectura complementaria de la hecha por la autora. Veamos ahora lo que Yates deduce de sus análisis literarios.

*El doctor Fausto* (nos limitaremos a esta obra, aunque la autora examina también *Tamburlaine* y *El judío de Malta*) es ante todo, se nos dice, un texto de propaganda política, en el cual el dramaturgo pone en juego su arte y su talento para atacar duramente a la filosofía oculta (no estando nada nítidos los motivos de tal posición por parte de Marlowe). Lejos de expresar

[2] Se lo encuentra en la editorial Penguin, de Inglaterra.

la lucha de una figura heroica por lograr la sabiduría, lejos de representar al "overreacher" tan dilecto de la crítica tradicional, el drama muetra sin tapujos "la reacción antirrenacentista" (pág. 206). Por lo contrario, en el teatro de Shakespeare se esconden obvias afinidades con el pensamiento renacentista y con la filosofía oculta, sobre todo en tres de las obras: *El mercader de Venecia, El rey Lear* y *La tempestad.* Próspero es, según la lectura de Yates, representante del mago blanco seguidor de la Cábala cristiana. Más aún, "Hamlet, Lear o Próspero... pertenecen a las últimas fases de la filosofía ocultista del Renacimiento que lucha contra los embates de la reacción" p. 276).

Sin duda que lo arriba dicho es de sumo interés para cualquier estudioso de la literatura isabelina, sobre todo que nunca deben quedar sin exploración caminos cuyo recorrido aporte ganancias. Sin embargo, insisto una vez más, el paso habrá de ser cauto, para no engañarnos con imágenes parciales. Frank Kermode (y esto nos lo recuerda Yates) había encontrado ya influencias de Cornelio Agripa en la magia de Próspero, y lo propuesto por ella es, confesémoslo, bastante probable. Su lectura de Spenser, Marlowe, Shakespeare y Milton resulta estimulante desde el punto de vista aplicado en el libro, pero se trata de *una* lectura, no sólo necesaria sino urgente de completar con otras aproximaciones a los textos.

La investigación de Yates culmina con un examen de la Cábala cristiana en el movimiento rosacruz, plantea las relaciones de la filosofía oculta con el puritanismo y habla de su presencia somera en algunos aspectos de la obra de Milton. Como conclusión, lo más conveniente es citar con amplitud de la página con que cierra el libro de Yates: "El Renacimiento isabelino absorbió la asociación de la tradición del Rey Arturo con Albión en la tradición hermético-cabalística. Según creo, ésta es la raíz de la poesía de Spenser, y en este sentido también Shakespeare me parece spenseriano. El matrimonio de Jerusalén con Albión, como hecho básico de la vida imaginativa de la poesía inglesa, comenzó desde la época isabelina" (pág. 315).

El libro de Yates es análisis exhaustivo (aunque en este caso a la vez preliminar) de un aspecto del Renacimiento: aquel relacionado con la existencia de una filosofía subterránea cuya influencia surge constantemente en la vida espiritual e intelectual de la época. Gracias a su apoyo en un aparato crítico sólido y muy completo en todas sus partes, *La filosofía oculta* es modelo de investigación. Por otro lado, y aunque sus conclusiones sean tentativas, propone una serie de ideas interesantes, dignas de sopesar y de tomar en cuenta. La considero una obra indispensable para quienes tengan como campo de especialización algún aspecto del Renacimiento o éste en su totalidad, y muy recomendable para quienes meramente se interesen por el ir y venir, surgir y desaparecer de ideas que hayan modificado la perspectiva intelectual del ser humano.

Federico Patán

Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina.* México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 331 pp. (Colección Popular núm. 232.)

CROCE, Elena, *Periplo italiano*. Milano, Mondadori, 1971, 139 pp.

La italiana es una literatura antigua: ésta es la tesis que Elena Croce sustenta desde las páginas iniciales de *Periplo italiano*; rápido itinerario que la autora recorre con brío y seguridad entre los textos italianos, desde los orígenes hasta el siglo XVI. Es decir, cuatro siglos de historia literaria que presentan una continuidad y que, de manera sorprendente para una literatura que aparece con retardo respecto a las otras literaturas romances, lleva, con Dante y Santo Tomás, el espíritu europeo a su apogeo, iniciando un dominio cultural que durará hasta el Renacimiento e inicios del siglo XVII. Luego, tras la pérdida de la independencia y bajo la persecución de la Contrarreforma, se rompe la *koiné* de la inteligencia italiana, que termina desintegrándose. Empieza entonces la "espléndida" decadencia, un largo silencio interrumpido sólo por la aparición intermitente de grandes figuras aisladas (Vico, Leopardi, Manzoni, etc.), silencio que durará hasta nuestro siglo.

De esos primeros cuatro siglos de cultura Elena Croce descubre los aspectos inadvertidos, más inusitados, y ofrece un novedoso planteamiento (que hace pasar por alto los eventuales, reproches que se le podrían dirigir: un estilo quizá demasiado caprichoso y enredado, cierta indulgencia hacia los juegos de palabras, cierto preciosismo, todo ello aligerado por el humor y la malicia), enriquecido por las referencias a otros mundos literarios. La autora nunca pierde de vista la finalidad de su breve y denso libro. De hecho, el gusto por las escenas costumbristas, las anécdotas, el boceto, la simpatía por los aspectos familiares del mundo literario italiano y sus transfondos, obedecen a una intención precisa: la de acercar al lector, sin demasiado empacho, a un patrimonio carcomido por la academia, resituando los aspectos demasiado gravosos para las espaldas de un país que se constituye en nación con retraso, desde el siglo pasado, "justo cuando la modernidad y el progreso entraban en una fase de casi divinización". Al obligado culto al pasado se une otro esfuerzo, el de encontrar en la literatura italiana una modernidad que no posee porque de hecho es una literatura antigua (y en este sentido la "negación de la novela" sería significativa), irremediablemente antigua, y es un destino que comparte con todas las literaturas, puesto que el presente siempre se transforma en pasado. Además, la italiana —sostiene la autora —es la literatura latente de toda la literatura europea, en ella tiene en buena parte origen el presente europeo, y olvidarlo sería una grave laguna en la historia literaria occidental; y mientras que los europeos han podido, a su tiempo, recibir ese pasado y asimilarlo de manera viva, a los italianos les quedó, en

cambio, una grandeza aplastante y el "dovere faticoso" de tributarle un culto no siempre sentido.

Elena Croce sitúa el origen de la exaltación del patrimonio cultural de la nación y el esfuerzo de modernizarlo en un momento muy álgido de la historia italiana, el de su unidad (1961), actitud que es, por lo tanto, relativamente reciente y completamente extraña a los austeros hombres del *Risorgimento* (quienes se habían formado sobre sus propios poetas y sobre la literatura y filosofía europeas). El "culto" de la tradición nacional nace, pues, con la nueva burguesía, que expresa sus exigencias de prestigio. "Valorar" la tradición, crear una imagen nacional que pudiera imponerse al extranjero con suficiente fuerza, fue el origen de la exigencia "celebrativa" que tuvo, como cualquier celebración, el resultado contrario a su intención.

La autora parece proponerse una intención diferente, la de volver accesible un patrimonio de cultura y de arte "demasiado grande, demasiado universal, pero sobre todo demasiado antiguo", sacarlo al aire puro, liberarlo del "hortus conclusus" del especialista que se vuelve a menudo enterrador de la obra literaria. Para recuperar el pasado en lo que tiene de grande y de universal, Elena Croce indica dos caminos: una nueva lectura de los textos clásicos, ya consagrados, y por otro lado el descubrimiento —y éste me parece el mérito principal del libro— de las muchas obras que en Italia son consideradas "menores", irrelevantes, es decir injustamente despreciadas por el gusto académico y que ocuparían un lugar importante en cualquier otra literatura.

La autora se detiene cuidadosamente en las obras desconocidas o "marginadas", así como en las obras menores de los grandes autores italianos. Entre las primeras, por ejemplo, considera con verdadero entusiasmo al anónimo *Novellino,* colección de 100 breves cuentos que se inspiran en la tradición moralista y didáctica del *ejemplum* medieval, en los *fabliaux* franceses y en el ciclo de rey Artú. El *Novellino* al que Elena Croce restituye los colores esmaltados de una preciosa miniatura medieval, nos ofrece un panorama popular de las costumbres y de la sociedad del tiempo en el que emerge el retrato de una de las personalidades más fascinantes del medioevo italiano, de aquel Federico II de Hoenstauffen, rey de Sicilia y *speculum mundi* de su tiempo, que aparece como protagonista de la mayoría de los cuentos del *Novellino.*

Coherente con su enfoque, la autora no se detiene en las obras mayores de los grandes, sino en las menores. Así, en Dante hace a un lado *La divina Commedia* para detenerse en *La vita nuova.* De Boccaccio no es el ya conocido *Decamerone* el que ocupa su interés (y sin embargo también de éste propone una nueva lectura), sino la *Madonna Fiammetta.* De Eneas Silvio Piccolomini no los escalofriantes *Commentarii,* sino la *Historia de duobus amantibus,* y así sucesivamente. Luego, siempre continuando en esa tarea desenterradora, Elena Croce se detiene largamente en las Correspondencias, otro de los géneros que en Italia poco se aprecia, al contrario de

lo que pasa en la vecina Francia, donde goza de un merecido favor. En Italia las cartas siguen permaneciendo en el territorio casi exclusivo de los especialistas y, por lo tanto, son letra muerta para el público y están al margen de la tradición. Sin embargo, el epistolario del *Quattro, Cinquecento* debería de constituir uno de los importantes capítulos de la historia literaria de la península. A ello Elena Croce dedica páginas llenas de sensibilidad, ahondando en la correspondencia íntima Bembo-Maria Savorgnan, que ha sido recientemente publicada y en las fascinantes cartas que se intercambiaban Maquiavelo, Bonaccorsi, Vettori y Guicciardini.

Pero la escritora italiana no se limita a las "perle da pescare", también propone una nueva lectura de las obras consagradas. Acerca del *Decameron*, lamenta la estrecha visión que se ha cristalizado alrededor de uno o dos aspectos —los más ostensibles y fáciles: la burla y el amor en su vertiente licenciosa y obscena— de su rica temática y propone una lectura que rescate la múltiple, espléndida variedad de esa comedia humana que es el *Decameron*, subrayando la sensibilidad psicológica y moral de su autor, "su capacidad de representar la infinita movilidad del alma humana", "la espléndida riqueza de su galería de figuras femeninas", etc. En este sentido, Elena Croce se une a otros exponentes de la crítica italiana contemporánea: Vittore Branca, autor de un ensayo exhaustivo, global, sobre el Boccaccio medieval (traducido al español) y Alberto Moravia (*El hombre como fin*) que se detiene en el tema de la aventura y de la acción, según él capitales dentro de la obra del pacífico Giovanni: "La sedentariedad de la vida de Boccaccio no impide, sino exalta más bien su nostalgia de aventura."

Elena Croce dedica otras páginas a la maravillosa épica en versos de Boiardo, Pulci, Folengo. (Ariosto es demasiado conocido para que se hable de él.) La autora aconseja e insiste en una lectura integral y no antológica de esos autores, porque no se presta para ellos el "arte de cortar" que los españoles practican con tanta maestría. "Toda tentativa de dar a conocer antológicamente a Pulci o a Boiardo", dice Croce, "resulta, por otro lado, insensato, porque sus poemas no son íconos o polípticos medievales de los que pueden aislarse detalles, sino una secuencia de grandes escenas, todas concatenadas y centellantes de estro y de invención narrativa."

La literatura italiana puede ofrecer, por lo tanto, las sorpresas de una mina no agotada. A las propuestas y a los descubrimientos de Elena Croce se podrían añadir otras sugerencias. De hecho, ¿se ha preocupado alguien, alguna vez, en Italia, de sacar a la luz los *Cantari* populares anónimos, objetos de estudio y de veneración en España? ¿Quién se preocupó jamás, en Italia, de leer y difundir las maravillosas *Crónicas* de la Edad Media? Sin embargo, esas crónicas constituyen la única literatura épico-religiosa de un mundo precozmente aburguesado; frescos-documentos del sentimiento popular y de los movimientos religioso-heréticos que cruzaban la península con

un fervor que logró, por momentos, unificar a todos los estratos sociales de la población por encima de la rígida jerarquía que los separaba. Hay que indicar aquí un rasgo, en el que ahonda la misma autora, que caracteriza a la literatura italiana, y es la indiferencia, el casi desprecio hacia lo popular. Ya Antonio Gramsci subrayó esa indiferencia en páginas memorables que dieron sus frutos en la obra de Pavese, Calvino, Pasolini, entre otros, así como en la de los etnólogos.

Entre los tantos veneros perdidos habría, además, que recuperar el movimiento místico que abarca algunos siglos, hasta el neoplatonismo florentino. Elena Croce nombra, por supuesto, a San Francisco de Asís y *Las Florecillas de San Francisco* de autor anónimo, que constituyen la ingenua obra maestra de la religión popular en el espíritu del franciscanismo; pero los nombra como autores y textos desligados del movimiento místico (quizás, la brevedad del texto ha sido causa de esta omisión). Pero, ¿cómo olvidar a Joaquín de Flore, iniciador del Milenarismo europeo? La obra del fraile calabrés merece mayor atención y, sin embargo, es apenas conocida y no está traducida sino en fragmentos; abierta, pues, sólo a los especialistas conocedores del latín. Sin embargo, su influencia en el pensamiento occidental (subterránea o manifestamiente) es amplia. Su obra, además, nos revelaría un misticismo italiano original, con caracteres peculiares que lo diferencian del español y del alemán. En esta misma corriente figuran el poeta Jacopone da Todi (recuperado recientemente por la música: Malipiero), Santa Catarina; hasta los pensadores místicos del siglo xv (y entre ellos indico no sólo a Pico y a Ficino, sino al mismo Savonarola). Aparte del misticismo habría que mencionar las numerosas biografías que desde el siglo xiv proliferan en Italia (entre ellas la estupenda *Vida de Dante,* de Boccaccio) y que atestiguan el creciente interés hacia el individuo.

La autora concluye su itinerario con el Renacimiento, lo cual puede significar dos cosas: o bien que limita la antigüedad de la literatura italiana a todo el siglo xvi, excluyendo de su concepto de antigüedad al barroco, en cuanto lo considera, al igual que otros escritores, inicio de la edad moderna; o bien puede significar que considera la edad barroca en Italia como una época de absoluta decadencia, en la que no hay nada que salvar. En este último caso habría que objetar que Campanella es un poeta tal que por sí solo podría salvar el siglo. Ahora bien, en Italia —país del *se* y del *ma*— se objeta que Campanella es demasiado obscuro para que, ¡lástima!, se pueda apreciar su poesía, como si su obscuridad fuera un demérito que diera derecho a una valoración de orden estético. Los sonetos de Shakespeare o la poesía de Blake son también obscuros y sin embargo los ingleses y todo el mundo, incluso los italianos, los leen. En el siglo barroco habría además que reconsiderar la densa literatura de viajes que en Italia tiene una larga tradición, desde Marco Polo hasta Carletti, que murió en 1635.

Disentimos de Elena Croce con respecto al "casi demasiado clasicismo re-

nacentista" (Cap. X). Bastaría preguntarse qué tan clásico es Botticelli o Leonardo, Miguel Ángel, Bruno o Campanella (éste pertenece a los dos siglos, el XVI y el XVII) para quedar cuando menos perplejos. El Renacimiento no es un siglo compacto —y esto se está descubriendo en esta segunda mitad del siglo—, es por lo contrario un siglo muy complejo y variado que no puede etiquetarse.

Hemos dejado al final, y no por ser el menos importante, el problema de la "negación de la novela", que Elena Croce alega como prueba de la antigüedad de la literatura italiana y que, en cierto sentido, sale del marco de la literatura "antigua". Dos grandes narradores, Dante y Boccaccio, serían, paradójicamente, el punto de partida de esa "negación". La "vocación antinarrativa" que se manifiesta en el siglo XIX arrancaría, según Elena Croce, de ese mismo medioevo que tuvo su primera novela juvenil en *La vita nuova* —"novela en esencia"—, obra que de por sí constituiría una maravillosa fuente para la evolución posterior de la novela y por fin en el mismo *Decameron*.

"Los motivos de esa negación —dice la escritora—, ostensibles en la edad moderna, arrancan de la cultura italiana medieval (que, además, no se confían al ámbito externo de un género literario, sino que conciernen a toda la representación de lo que es materia de aventuras o de misterio, en el campo de la naturaleza, de la psique o de la sociedad), y no necesitan, después de todo, ser descubiertos, porque han sido siempre identificados en la confluencia del catolicismo con el estoicismo humanista en una "natura" que nunca fue cuestionada ni analizada, sino tan solo descrita y aceptada. Sin embargo, con la distancia que hemos adquirido, la firmeza con que la literatura excluye a la novela asume un relieve diferente. Así, está adquiriendo un nuevo interés el fenómeno por el cual el talento narrativo —del que los italianos disponían en abundancia, así como de cualquier otro talento artístico— ha sido constantemente sacrificado; quedando encerrado desde Boccaccio en aquello que se vuelve la trampa de la novela, cayendo en el tristísimo ocio de la burla, para luego dispersarse en una multiplicidad de fragmentos brillantes, a lo largo de la narración historiográfica o epistolar."

La autora continúa señalando otras motivaciones de la "negación de la novela": "En una literatura que se defendió, como quizá ninguna otra, del irracionalismo y en la que se asume el aspecto de racionalidad hasta la reverencia escéptica con la que se detiene, casi contemplativamente, ante el misterio de la naturaleza humana, no hay un verdadero lugar para la novela. Y en el sentimiento de ese misterio contemplado con humildad, sin ambición indagadora, se había inspirado el narrador —Elena Croce se refiere a Boccaccio— que, más que cualquier otro, abastecerá de modelos a Europa, y que en Italia cierra definitivamente el paso a la novela que no consiste en la trama de las circunstancias, de las improvisaciones de los acontecimientos y de las aventuras, sino más bien en la singularidad de una aventura, de una experiencia, de un destino o de un protagonista." Me parece que la autora está

indicando aquí un dato muy interesante (y fundamental para un eventual estudio antropológico del italiano a partir de los siglos XVI y XVII): su defensa del irracionalismo (eso es, fuerzas obscuras, "monstruos de la noche", pacto con el diablo, etc.), su hesitación ante el misterio; a los cuales se había acercado demasiado durante el medioevo y al renacimiento tardío, siglos ricos de personajes fáusticos. El italiano tuvo luego miedo, y hasta fecha reciente, a las fuerzas desencadenadas del inconsciente, porque intuyó que éste podría llegar a dominar, de manera peligrosa, la conciencia y que era sumamente difícil el "humanístico" equilibrio entre conciencia —inconsciente; más aún temía que las fuerzas obscuras, desencadenadas, pudieran prevalecer sobre la razón y llevar a la aniquilación del propio yo, es decir a la demencia o a la alienación del yo como ocurrió, de hecho, en Alemania. Este miedo viene, a veces, enmascarado y disfrazado con la ironía y la farsa. No tiene caso en trazar aquí la historia del psicoanálisis en la Italia de la primera mitad de nuestro siglo, que podría confirmar nuestra hipótesis.

Elena Croce prolonga la "vocación antinarrativa" hasta nuestros días. Hay que objetar que no se puede hablar de una incapacidad casi orgánica o crónica inherente en la naturaleza italiana (y se podría, además, objetar que tanto los pueblos, como los individuos, cambian); debería de hablarse de una ausencia de la novela hasta el siglo pasado, debida a los mismos factores culturales que determinaron la decadencia general, que invistieron todos los campos de la creación, salvo la aparición intermitente de algunos grandes escritores.

Por lo que concierne a nuestro siglo —y estamos por supuesto fuera de la literatura antigua—, hay una larga lista de narradores, desde Pirandello, Tozzi, Svevo, hasta Gadda, Calvino o Sciascia; que desmienten la "vocación antinarrativa" de los italianos, como algo que los acompaña fatalmente. Son narradores que se imponen, además, a pesar de las estéticas dominantes (la corriente de *La Voce* y Benedetto Croce). Empieza en nuestro siglo, o a finales del siglo pasado, una nueva fase de la literatura italiana que no se ajusta a las cortapisas de la antigua: son narradores modernos que han superado los obstáculos de una tradición local, injertándose en el tronco de la narrativa europea y creando, desde cero, un movimiento sólido de narradores que podrá dar más frutos en el futuro, sin olvidar que llegan a la escena en el momento de una crisis general de la novela. Además, el psicoanálisis también al tomar terreno en Italia, contribuye a superar las rémoras antes advertidas.

Falta, es verdad, en la novela italiana una amplia arquitectura, porque cuando surge está de moda en Italia la prosa y el fragmentismo del arte,[1]

[1] Son interesantes algunas notas de Cesare Pavese que pueden explicar el gusto por la prosa de arte: "Nunca se ha reflexionado en el hecho de que los iniciadores desesperados de una prosa narrativa son sobre todo líricos: Alfieri, Leopardi, Foscolo. *La vita, I frammenti di un diario, Il viaggio sentimentale,* constituyen la sedimentación de una fantasía

favorecidos por las estéticas dominantes. Dejando a un lado sus ideas teóricas, es indicativo el tipo de lectura que Benedetto Croce propone de *La Divina Commedia*. Sobre la base de su distinción entre estructura y poesía, el filósofo napolitano inicia una lectura poética, antológica, de los trozos de poesía, que rompe la continuidad narrativa de la Commedia y que es una "manera rápida, pero eficiente, sofisticada pero práctica, de neutralizar la ideología y salvar, por supuesto, a la poesía, aunque fuertemente transtornada" (Edoardo Sanguineti). En pocas palabras, Benedetto Croce rechaza a la *Divina Commedia* como novela teológico-política que, como tal, exige una lectura narrativa y no lírica y que requiere un compromiso crítico firme con la ideología que su poesía implica. Es decir, una lectura que, antes de Sanguineti, había propuesto Antonio Gramsci desde la cárcel, en su nota sobre *El canto décimo del Infierno*, en la que, partiendo de la distinción entre estructura y poesía, valora la estructura como un todo con la poesía: "El trozo estructural —el autor se refiere al episodio de Cavalcanti— no es sólo estructura, es también poesía, un elemento del drama que se desarrolló".

Muchas son las preguntas que el breve y denso libro suscita. Entre las fundamentales: ¿Es posible y cuál sería la relación entre los textos del pasado y nosotros? Es decir: ¿puede el hombre reconocerse en todas las épocas? ¿puede, de un pasado diferente, surgir un mensaje actual? Sería un poco como preguntarse si la historia puede volverse contemporánea. Nos puede contestar J. L. Borges, el genial poeta narrador que se compenetra con todas las épocas y cuyos textos de siglos remotos y heterogéneos por él leídos, germinan y se multiplican en su obra. La causa es posterior al efecto: "En el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de efectos" (*La flor de Coleridge*). La literatura se vuelve previsión de hechos futuros y por lo tanto el futuro produce el pasado. La literatura antigua vendría a ser un pozo inagotable, al que el narrador acude en un *regresus in infinitum*. En *El sueño de Coleridge*, Borges sostiene que todos los autores son el autor y recurre al ejemplo de Ben Jonson, quien, "empeñado en formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos se merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon o de los dos Escaligeros".

Un crítico literario, el formalista ruso Sklovskij, dice que "las musas, las tradiciones literarias, no crean poesía viva, pero la experiencia del pasado puede ser escuela de arte para un artista". A otro nivel, el encuentro con el pasado puede ser, además, de extrema importancia para comprender la tradición de la cual provenimos y en ella reconocernos. Un ejemplo son los

entregada a las iluminaciones de elocuencia lírica. Y la primera gran novela lograda, *Los novios*, de Alessandro Manzoni, es la obra de un lírico."

recientes estudios mexicanos sobre las fuentes herméticas del neoplatonismo italiano a las que acudió sor Juana Inés de la Cruz.

*Periplo italiano*, en su versión al español, es una invitación al lector de habla hispana a acercarse a una literatura cuyas obras no están en su mayoría traducidas. Parecería éste un problema o un escollo insuperable, y no lo es. ¿Qué más accesible que la lengua italiana para un hispanohablante, máxime si se trata de un estudiante o de un letrado? Un poeta de lengua anglosajona, T. S. Eliot, sostiene que no hay nada más fácil que la lengua italiana para un hombre culto. En su ensayo sobre Dante, Eliot dice que la poesía del florentino puede ser leída fácilmente por un extranjero porque es la más universal de las poesías en lenguas modernas. El lenguaje de Dante y en especial del tiempo de Dante, sostiene el poeta inglés, tuvo muchas ventajas, por ser producto del latín: "El italiano, a finales de la Edad Media, era todavía más parecido al latín como expresión literaria, por esa razón los hombres como Dante estudiaban filosofía y todos los sujetos abstractos en latín medieval, y el latín medieval tendía a unir el pensamiento de varias razas de hombres."

Eliot añade que, además, "la cultura de Dante no fue la de un país europeo sino de toda Europa. Dante fue italiano y patriota, pero sobre todo europeo". Y continúa: "Para disfrutar la poesía francesa o alemana, yo pienso que es necesario simpatizar con la mentalidad correspondiente, con Dante no ocurre lo mismo porque es universal." Eliot va todavía más allá: "La poesía de Dante es escuela universal de estilo para la poesía en cualquier lengua." Subraya luego que el conocerla da acceso a la alegoría, y "la alegoría no es una costumbre local italiana sino un método europeo universal, indispensable para entender la cultura medieval europea".

Nos hemos detenido en el ensayo de T. S. Eliot para destacar la facilidad de una lengua cuya lectura nos permitiría el acceso no sólo a la poesía de Dante y de sus contemporáneos, sino a toda la literatura italiana, también a la moderna, porque el lenguaje literario italiano, al contrario del español o francés, ha sufrido muy pocos cambios a lo largo de los siglos. En una época como la nuestra, en la que el estudio de los idiomas es un hecho común y corriente, que se maneja en cualquier escuela comercial para secretarias (*Búscase secretaria bilingüe...*) debiera ser obligatorio para el estudiante de letras el manejo de los idiomas del grupo neolatino. El acceso al italiano, al francés, al portugués, superaría el obstáculo del acercamiento a los textos originales de las literaturas romances y por lo tanto resolvería el escollo que presenta la literatura italiana. Resultado de ello, sería de manera automática un *corpus* de traducciones para la difusión a niveles más amplios, masivos. Porque una obra necesita también de una lectura libre y gozosa, no científica (en la que se está convirtiendo y reduciendo), es decir, de un lector común, medio, no obligado a la lectura por oficio o por mediaciones de crí-

tica literaria o de modas; es decir, de una gama más amplia de lectores que vayan desde el más sencillo hasta el más culto.

Ojalá que el libro de Elena Croce propicie e inaugure una labor de acercamiento a la literatura italiana que cumpliría con exigencias que no son sólo fruto de un interés personal, sino de una muy generalizada preocupación.

Annunziata Rossi

## INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

A continuación se presentan, sobre todo, publicaciones periódicas que se reciben en la Hemeroteca de la Facultad. La selección del material está hecha con base en los temas. Sólo se mencionan revistas cuya suscripción sigue vigente.

Elisabeth Siefer
Franca Bizzoni

*COMPARATIVE LITERATURE* — Eugene, Oregon

XXX, 1, 1978

MAZZEO, Joseph A., "Allegorical Interpretations and History".
SCHENCK, Mary Jane, "Functions and Roles in the Fabliau".
THOMAS, Susan D., "*Endimion* and Its Sources".
LYON, Laurence Gill, "Related Images in *Malte Laurids Brigge* and *La Nausée*.

XXX, 2, 1978

JAVITCH, Daniel, "Rescuing Ovid from the Allegorizers".
IRELAND, Kenneth R., "Urban Perspectives: Fantasy and Reality in Hoffmann and Dickens".
MAXWELL, Richard, "City Life and the Novel: Hugo, Ainsworth, Dickens".

XXX, 3, 1978

KELLY, Stephen T., "Virgil and Milton: The Attempt At Natural Consolation".
SPADACCINI, Nicholas, "*Estebanillo González* and the Nature of Picaresque 'Lives'"
BROWN, Richard E., "The Role of Dante in *Epipsychidion*".
ARNOLD, A. James, "Césaire and Shakespeare: Two Tempests".
MERIVALE, Patricia, "'Ultima Thule': Ghosts and Borderlines in Yeats and Rilke".

XXX, 4, 1978

YU, Pauline R., "Chinese and Symbolist Poetic Theories".
BROWN, Marshall, "Toward an Archeology of English Romanticism: Coleridge and Sarbiewski".
ROWEN, Norma, "Arnold, Baudelaire, and the Imagination".

XXXII, 1, 1980

LAMB, Jonathan, "Sterne's Use of Montaigne"
BACK, Joel D., "Levana: Levitation in Jean Paul and Thomas De Quincey".

GRIFFITHS, F. T. y S. J. RABONOWITZ, "*Doctor Zhivago* and The Tradition of National Epic".

XXXII, 2, 1980

BRUNS, Gerald L., "The Originality of Texts in a Manuscript Culture".
LEIN, Clayton D., "Theme and Structure in Donne's *Satyre II*".
MAILLET BARRY, Josephine, "Goethe and Arnold's 1853 Preface".
BAND, Arnold J., "Kafka and the Beiliss Affair".
BULLITT, Margaret M., "A Socialist Faust?"

XXXII, 3, 1980

HAHN, Thomas, "The Medieval Oedipus".
BRUMFIELD, William C., "*Térèse philosophe* and Dostoievsky's Sinner".
CORY, Mark E., "Shakespeare and Dürrenmatt: From Tragedy to Tragicomedy".

XXXII, 4, 1980

SCAGLIONE, Aldo, "Rhetorical Factors as Clues to Form and Meaning".
ROSENGRANT, Sandra, "The Rhetorical Criticism of Jurij Tynjanov".
HAYMES, Edward R., "Formulaic Density and Bishop Njegoš".
PADEN, William D. jr., "Pound's Use of Troubadour Manuscripts".

XXXIII, 1, 1981

ELLIS, Stephen Paul, "Yeats and Dante".
HIGONNET, Margaret, R., "Bachelard and the Romantic Imagination".
JACKSON, H. J., "Coleridge's *Maxilian*".
FIRCHOW, Peter E., "Germany and Germanic Mythology in *Howard End*".

XXXIII, 2, 1981

CARPENTER, Nan C., "A Song for All Seasons: Sir Thomas More and Music".
FORSYTH, Neil, "Homer in Milton: The Attendance Motif and the Graces".
DOEDERLEIN, Sue Warrick, "*Ut pictura poesis*: Dryden's *Aeneis* and *Palamon and Arcite*".
TATAR, Maria M., "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny".

XXXIII, 3, 1981

ROTHFIELD, Lawrence, "Autobiography and Perspective in the *Confessions* of St. Augustine".
MARTINDALE, C. A., "Milton and the Homeric Simile".
LEVINE, Carol Freed "*All for Love* and Book IV of the *Aeneid*: The Moral Predicament".
FROW, John, "Voice and Register in *Little Dorrit*".

*CRITICAL INQUIRY*

IV, 3, 1978

HELLER, Erich, "The Dismantling of a Marionette Theater, or, Psychology and the Misinterpretation of Literature".

KOHUT, Heinz, "Psychoanalysis and the Interpretation of Literature: A Correspondence with Erich Heller".
HOLLAND, Norman N., "Human Identity".
MAROTTI, Arthur F., "Countertransference, the Communication Process, and the Dimensions of Psychoanalytic Criticism".
SZONDI, Peter, "Hope in the Past: On Walter Benjamin".
JAMESON, Fredric R., "The Symbolic Inference, or Kenneth Burke and Ideological Analysis".
SEGRE, Cesare, "Culture and Modeling Systems".
SAMET, Tom, "The Modulated Vision: Lionel Trilling's *Larger Naturalism*".

IV, 4, 1978

WELLEK, René, "The New Criticism: Pro and Contra".
FISH, Stanley E., "Normal Circumstances, Literal Language, Direct Speech Acts, the Ordinary, the Everyday, the Obvious, What Goes Without Saying, and Other Special Cases".
ARNHEIM, Rudolf, "A Stricture on Space and Time".
FRANKIN, John Hope, "George Washington and the Beginnings of Afro-American Historiography".
SAID, Edward W., "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions".
LANG, Berel, "Style as Instrument, Style as Person".
SUBOTNIK, Rose Rosengard, "The Cultural Message of Musical Semiology: Some Thoughts on Music, Language, and Criticism since the Enlightenment".
SHIFF, Richard, "Seeing Cézanne".
BURKE, Kenneth, " (Nonsymbolic) Motion/ (Symbolic) Action.

V, 1, 1978

COHEN, Ted. "Metaphor and Cultivation of Infimacy".
DEMAN, Paul, "The Epistemology of Metaphor".
DAVIDSON, Donald, "What Metaphors Mean".
BOOTH, Wayne, "Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation".
HARRIES, Karsten, "Metaphor and Transcendence".
TRACY, David, "Metaphor and Religion: The Test Case of Christian Texts".
SHIFF, Richard, "Art and Life: A Metaphoric Relationship".
GARDNER, Howard-WINNER, Ellen, "The Development of Metaphoric Competence: Implications for Humanistic Disciplines".
RICOEUR, Paul, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling".

V, 2, 1978

VIERECK, Peter, "Strict Form in Poetry: Would Jacob Wrestle with a Flabby Angel?"
CAMERON, Sharon, "Naming as History: Dickinson's Poems of Definition".
MELTZER, Françoise, "Color as Cognition in Symbolist Verse".
FRANK, Josep, "Spatial Form: Some Further Reflections".
GREENBLATT, Stephen J., "Marlowe, Marx, and the Anti-Semitism".
HEILBRUN, Carlyn G., "Marriage and Contemporary Fiction".
CHAMBERS, Ross, "Commentary in Literary Texts".
MINER, Earl, "Oon the Genesis and Development of Literary Systems', I.
ALTER, Robert, "Biblical Type—Scenes and the Uses of Convention"
CARRINGER, Robert L., "The Scripts of *Citizen Kane*".

V, 3, 1979

HAUSER, Arnold, "The *l'art pour l'art* Problem".

ACKERMAN, James S. "On Judging Art Without Absolutes".
QUINE, W. V., "On the Nature of Moral Values".
JUHL, P. D., "Do Computer Poems That an Author's Intention Is Irrelevant to the Meaning of a Literary Work?"
ALTIERI, Charles, "Presence and Reference in a Literary Text: The Example of William's *This is Just to Say*".
MC KEON, Richard, "*Pride and Prejudice*: Thought, Character, Argument and Plot".
VOGT, Victor E., "Narrative and Drama in the Lyric: Robert Frost's Strategic Withdrawal".
MINER, Earl, "On the Genesis and Development of Literary Systems, (2)".

CRITICAL RESPONSE

I GRAFF, Gerald, "New Criticism once more".
II WELLEK, René, "A Rejoinder to Gerald Graff".
III DOWLING, William C. "Invisible Audience: Peter J. Rabinowitz's *Truth in Fiction*".
IV RABINOWITZ, Peter, "Who was that lady? Pluralism and Critical Method".

V, 4, 1979

KRIEGER, Muray, "Poetic Presence and Illusion: Renaissance Theory and the Duplicity of Metaphor".
SCHWENGER, Peter, "The Masculine Mode".
PRIOR, Moody, E., "Mrs. Stowe's Uncle Tom".
PURDY, Strother, "*Stalingrad* and My Lai — A Literatry Political Speculation.
SPILKA, Mark, "The Robber in the Bedroom, or The Thief of Love: A Woolfian Grieving in Six Novels and Two Memoirs".
RUSSO, John Paul, "A Study in Influence: The Moore-Richards Paradigm".
MC GREGOR, Robert, "'Art' - Again".
WILSON, Rawdon, "The Bright Chimera: Character as a Literary Term".
TSUR, Reuven, "Levels of Information Processing in Reading Poetry".
FEHL, Philipp P., "Farewell to Jokes: The Last *Capricci* of Giovanni Domenico Tiepolo and the Tradition of Irony in Venetian Painting".

VI, 1, 1979

TOULMIN, Stephen, "The Inwardness of Mental Life".
HOLROYD, Michael "George Bernard Shaw: Women and the Body Politic".
GOWARDS, Lee R., "The Labors on Psyche: Toward a Theory of Female Heroism".
COOPER, David D., "The Poet as Elaborator: Analytical Psychology as a Critical Paradigm".
KEYSER, Samuel-PRINCE, Alan, "Folk Etymology in Sigmund Freud, Christian Morgenstern, and Wallace Stevens".
RABKIN, Eric S., "Metalinguistics and Science Fiction".
EOYANG, Eugene, "Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism".
ORGEL, Stephen, "Shakespeare and The Kinds of Drama".

VI, 2, 1979 *ON SHELDON SACKS*

I. RADER, Ralph, "The Literary Theoretical Contribution of Sheldon Sacks".
II. LIPKING, Lawrence, "Arguing with Shelly".
III. KINCAID, James, "*Fiction and the Shape of Belief*: Fifteen Years Later".

IV. SPRINGER, Mary Doyle, "Upon Rereading *Fiction and the Shape of Belief*".
SACKS, Sheldon, "The Pursuit of Lew Archer".
BELL, Quintin, "Bloomsbury and 'The Vulgar Passions' ".
STEINER, Wendy, "The Case for Unclear Thinking: The New Critics versus Charles Morris".
MILLER, Ross, "Chicago Architecture after Mies".
WOODWARD, Hiram W., "Acquisition".
CAVELL, Stanley, "On Makavejev On Bergman".

VI, 3, 1980

ABEL, Elizabeth, "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix".
GILMAN, Ernest, "Word and Image in Quarle's *Emblemes*".
STEINBERG, Leo, "The Line of Fate in Michelangelo's Painting".
MAST, Gerald "Kracauer's Two Tendencies and the Early History of Film Narrative".
ARNHEIM, Rudolf "A Plea for Visual Thinking".
SNYDER, Joel, "Picturing Vision".
MORGAN, Robert P., "Musical Time/Musical Space".
MITCHELL, W. J. T., "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory".

VI, 4, 1980

HOLLANDER, John, "Stanley Cavell and *The Claim of Reason*".
CAVELL, Stanley, "A Reply to John Hollander".
LEITCH, Vincent B., "The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller".
MILLER, J. Hillis, "Theory and Practice: Response to Vincent Leitch".
ASHTON, Dere, "On Harold Rosenberg".
RIFFATERRE, Michael, "Syllepsis".
RIMMON-KENAN, Shlomith, "Doubles and Counterparts: Patterns of Interchangeability in Borges' *The Garden of Forking Paths*".
MARTIN, Loy D., "Literary Invention: The Illusion of the Individual Talent".
SCHLEUSENER, Gay, "Convention and the Context of Reading".
SHERWOOD, John C. "Prolegomena to Any Future Criticism Which Shall Claim to Make Sense".
FELPERIN, Howard, "Romance and Romanticism".
NELSON, Cary, "Soliciting Self-Knowledge: The Rhetoric of Susan Sontag's Criticism".

VII, 1, 1980

WHITE, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality".
SCHAFER, Roy, "Narration in the Psychoanalytic Dialogue".
DERRIDA, Jacques, "The Law of Genre".
KERMONDE, Frank, "Secrets and Narrative Sequence".
GOODMAN, Nelson, "Twisted Tales: or Story, Study, and Symphony".
CHATMAN, Seymour, "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)".
TURNER, Victor, "Social Dramas and Stories About Them".
RICOEUR, Paul, "Narrative Time".
LE GUIN, Ursula K., "It Was a Dark and Stormy Night; or, Why are We Huddling about the Campfire?

VII, 2, 1980

GOMBRICH, E. H., "Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye".
TUCKER S., Herbert F. jr., "Browning's Lyric Intentions".

BRUNS, Gerald L., "Intention, Authority, and Meaning".
KERMAN, Joseph, "How We Got Into Analysis, and How To Get Out".
STATES, Bert O,. "The Persistence of the Archetype".
MICHAELS, Walter Benn, "*Sister Carrie's* Popular Economy".
GILBERT, Sandra M., "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature".
(Artists on Art) OATES, Joyce C., "*The Picture of Dorian Gray*; Wilde's Parable of the Fall".
(Critical Response) SNYDER, Joel-COHEN, Ted, "Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost".

VII, 3, 1981

TODOROV, Tzvetan, "The Last Barthes".
STEWART, Garret, "Coppola's Conrad: The Repetitions of Complicity".
HALPERIN, David M., "Solzhenitsyn, Epicurus, and the Ethics of Stalinism".
ERMAMTH, Elizabeth, "Realism, Perspective, and the Novel".
HARTH, Phillip, "The New Criticism and Eighteenth Century Poetry".
KRAMER, Jonathan D., "New Temporalities in Music".
RIESS JONES, Mary, "Only Time Can Tell: On The Topology of Mental Space and Time".
SCRUTON, Roger, "Photography and Representation".

VII, 4, 1981

*On Current Unstated Assumption About Poetry.*
I. HEANEY, Seamus; II. PINSKI, Robert; III. PARKINSON, Thomas.
MORSON, Gary Saul, "Tolstoi's Absolute Language".
BROWN, Marshall, "Mozart and After: The Revolution in Musical Consciousness.
WHITE, James B., "Homer's Argument with Culture".
HARGREAVES, Frederick K. Jr., The Concept of Private Meaning in Modern Criticism".
RUDINOW, Joel, "Duchamp's Mischief".

VIII, 3, 1982

VON HALLBERG, Robert, "Donald Davie and 'The Moral Shape of Politics' ".
ALPERS, John, "What Is Pastoral?".
CHANDLER, James K., "Romantic Allusiveness".
CORNGOLD, Stanley, "Error in Paul de Man".
de MAN, Paul, "A Letter".
MELTZER, Francoise, "Laclos' Purloined Letters".
RICARDOU, Jean, "Proust: A Retrospective Reading".
BURKE, Carlyn, "Gertrude Stein, the Cone Sisters, and the Puzzle of Female Friendship".
TOMLINSON, Gary, "Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino".

*NEW LITERATY HISTORY* — Charlotteville

X, 2, 1979

JAUSS, Hans Robert, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature".
ZUMTHOR, Paul, "From Hi (story) to Poem, or the Paths of Pun: The Grands Rhétoriqueurs of Fifteenth Century France".
WARNING, Rainer, "On the Alterity of Medieval Religious Drama".

VANCE, Eugen, "Poetics, Sign Theory, and Politics in Chaucer's *Troilus*".
CORTI, Maria, "Models and Antimodels in Medieval Culture".
POIRON, Daniel, "Literary Meaning in the Middle Ages: From a Sociology of Genres to an Anthropology of Works".

X, 3, 1979

STEINER, George, "Critic/Reader".
SUKENICK, Ronald, "Eight Digressions on the Politics of Language".
TODOROV, Tzvetan, "Reflections on Literature in Contemporary France".
NATANSON, Maurice, "Phenomenology, Anonymity and Alienation".
MC LUHAN, Marshall, "Pound, Eliot, and the Rhetoric of *The Waste Land*".
CAVELL, Stanley, "Pursuits of Happiness: A Reading of *The Lady Eve*".

XI, I, 1979

ISER, Wolfgang, "The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts and the Imaginery".
METSCHER, Thomas, "Literature and Art as Ideological Form".
JAMESON, Fredric, "Marxism and Historicism".
FOWLER, Alastair, "Genre and the Literary Canon".
BRUNS, Gerald L., "Allegory and Satire: A Rhetorical Meditation".
STAROBINSKI, Jean, "Rousseau's Happy Days".
CAVELL, Stanley, "Thinking of Emerson".
IRWIN, John T., "Self Evidence and Self Reference: Nietzsche and Tragedy, Whitman and Opera".

XI, 2, 1980

BARTOSZYŃSKI, Kasimierz, "The Borderlands of Literary Criticism".
OHMANN, Richard, "Politics and Genre in Nonfiction Prose".
FEHÉR Ferenc, "The Pan-Tragic Vision: The Metaphysics of Tragedy".
BLOCH, R. Howard, "Wasteland and Round Table: The Historical Significance of Myths of Dearth and Plenty in Old French Romance".
GUMBRECHT, Hans Ulrich, "For a History of Spanish Literature 'Against the Grain' ".
BUNN, James H., "The Aesthetics of British Mercantilism".
SZONDI, Peter, " 'Tableau' and 'Coup de théatre'; on the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy".
STIERLE, Karlheinz, "Literature and Social Action: Reflextions on the Reflection Theory of Literary Art".

XI, 3, 1980

BREMOND, Claude, "The Logic Narrative Possibilities".
HOLQUIST, Michael y Walter REED, "Six Theses on the Novel — and some Metaphors".
DÄLLENBACH, Lucien, "Reflexivity and Reading".
KOLODNY, Annette, "A Map for Rereading: or, Gender and the Interpretation of Literary Texts".
GELLEY, Alexander, "Metonymy, Schematism and the Space of Literature".
BROMBERT, Victor, "Opening Signals in Narrative".
DUVERLIE, Claud, "Beyond the Image: An Interview with Alain Robbe-Grillet".
NICHOLS jr., Stephen G., "The Light of the Word: Narrative, Image and Truth".

XII, 1, 1980

GREEN, André, "The Unbinding Process".
WOLF, Ernest S., "Psychoanalytic Psychology on the Self and Literature".
SCHAFER, Roy, "Action and Narration in Psychoanalysis".
BUSK, Günther, "Hermeneutics of Texts and Hermeneutics of Action".
NATANSON, Maurice, "The Sleep of Bad Faith".
BREUER, Rolf, "Irony, Literature, and Schizophrenia".
VON FRANZ, Marie-Louse, "Analytical Psychology and Literary Criticism".
BLAU, Herbert, "Precipitations of Theater: Words, Presence, Time Out of Mind".
MULLER, John P., "Psychosis and Mourning in Lacan's *Hamlet*".
DURAND, Régis, "The Anxiety of Performance".
ELLSWORTH, Phoebe C., "Regarding the Author as Patient".

XII, 2, 1981

FRYE, Northrop, "Literary History".
RIFFATERRE, Michael, "Interpretation and Undecidability".
HERNADI, Paul, "The Erotics of Retrospection: "Historytelling, Audience Response, and the Strategies of Desire".
VALDÉS, Mario J., "Heuristic Models of Inquiry".
MC GANN, Jerome J., "The Text, the Poem, and the Problem of Historical Method".
HENDRICK, Donald K., "Berryman Text Dreams".
SHAW, W. David, "Mimesis as Invention: Four Interpretative Models in Victor an Poetry".
ROSENBAUM, S. P., "Preface to a Literary History of the Bloomsbury Group".
WATKINS, Evan, "Conflict and Consensus in the History of Recent Criticism".

XII, 3, 1981

SCHAUBER, Ellen y Ellen SPOLSKY, "Stalking a Generative Poetic".
STEINER, Peter, "In Defense of Semiotics: The Dual Assymetry of Cultural Signs".
ELLIS, John M., "Wittgensteinian Thinking in Theory of Criticism".
GARELLI, Jacques, "Temporality, Imaginery, and Unity".
EASTHOPE, Antony, "Problemating the Pentamenter".
ZUMTHOR, Paul, "The Great Game of Rhetoric".
STERN, J. P., " 'Words are also Deeds': Some observations on Austrian Language Consciousness".
SULEIMAN, Susan Rubin "The Place of Linguistics in Contemporary Literary Theory".

XIII, 1, 1981

PUTNAM, Hilary, "Convention: A Theme in Philosophy".
CULLER, Jonathan, "Convention and Meaning: Derrida and Austin".
MANLEY, Lawrence, "Concepts of Convention and Models of Critical Discourse".
REICHERT, John, "Do poets ever dream what they say?".
KENNART, Jean, "Convention Coverage or how to read your own life".
YEAZELL, Stephen C,. "Convention, Fiction and Law".
SUMMERS, David, "Conventions in the History of Art".
VICINUS, Martha, " 'Helpless and Unfriended'. Nineteenth-Century Domestic Melodrama".

XIII, 2, 1981

PRINCE, Gerald, "Narrative Analysis and Narratology".
EDWARDS, Robert, "The *Book of the Duchess* and the Begining of Chaucer's Narrative".
HAMLIN, Cyrus, "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence".

CIXOUS, Helene, "Introduction to Lewis Carrol's *Through the Looking-Glass* and *The Hunting of the Snark*".
WARNING, Rainer, "Irony and the 'Order of Discourse' in Flaubert".
KUHNS, Richard, "The Beautiful and the Sublime".
ZIPES, Jack, "The Potential of Liberating Fairy Tales for Children".
HARTMANN, Charles O., 'Cognitive Metaphor".
COSSMANN, Lionel, "Literature and Education".

*SPRACHE IM TECHNISCHEN ZEITALTER* — Berlin

LXXVII, 1981

NILSSON, Sven, "Demokratische Buchkultur?".

LXXVIII, 1981

LE DANFF, Susanne, "Bildungsroman versus Grosstadtroman".
PIEL, Edgar, "'Herr seines Schicksals ist der Mensch allein.' Elias Canettis *Blendung* als eine andere *Comédie Humaine*".
WACHLER, Dietrich, "Mensch und Apparat bei Kafka. Versuch einer soziologischen Interpretation".
WÜRFELL, Stefan B., "Emblematik und Werbung. Zum Fortleben einer Kunstform im Zwanzigsten Jahrhundert".

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE — Paris

LI, 1, 1977

BATAILLON, M., "Franco Simone (1913-1976)".
STEINBERG, S., "A la recherche de la liberté ou le mythe de Napoléon dans deux romans français et deux romans russes".
SHAPIRO, Y. P., "An Introduction to the Chinese of Victor Segalen".
FABRE, M., "La *Revue indigène* et le Mouvement Nouveau Noir".
READ, K. y J. THETHEWEY, "Juan Huarte and Pierre de Deimier: Two Views of Progress and Creativity".
STEWART, P., "Sur la conclusion du *Cleveland* de Prévost: L'influence de la suite apocryphe".
LELIEVRE, R., C. P. Patu (1729-1757) "Le fervent admirateur de Shakespeare, le traducteur, le critique, l'historien de la littérature anglaise."

LI, 2, 1977

DRESDEN, S., "La notion de 'manière' au XVIe siècle et dans la poétique moderne".
DUBOIS, A. G., "Imitation différentielle et poétique maniériste".
DEMERSON, G., "Poétiques de la métamorphose à la Renaissance".
NAÏS, N., "La Poétique du XVIe siècle: Fonction allégorique et vision anamorphotique".
KARÁTSON, A., "Le 'grotesque' dans la prose du XXe siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)".
SOLA, A., "Poétique de la déviance".
PERROT, J., "Rhétorique mystique (Saint Jean de la Croix 1542-1591) et rhétorique revolutionnaire (Paul Eluard 1895-1953).
GONTARD, M., "La rhétorique chinoise dans l'univers formal de Victor Segalen. 'Stèles': une poétique de l'intertextualité".

JECHOVÁ, H., "Le poétisme tchèque entre le cubisme et le surréalisme".
ÉTIEMBLE, "Dialectique du vers libre et du Haiku".
RIGOLOT, F., 'Poétiques marginales au XVIe et au XXe siècles".
MAILLAT, G., "Hölderlin et Le Tasse".
MOREL, J.-P., "Roman de montage et poétique historique".
RENAULD, P., "L'influence de Wagner sur la poétique de Valéry".
BACKES, J. L., "Ronsard et Maïakovski. Possibilité d'une convergence".
BRUNEL, P,. "L'ode pindarique au XVIe et au XXe siècles".

LI, 3, 1977

WOOD, Ch., "La Vieille, Free Love and Boethius in the *Roman de la Rose*".
LAFARGA, F., "Traducciones españolas de *Zaire* de Voltaire en el siglo XVIII".
BERTAUD, J., "Madame de Genlis, John Wilson Crocker et la Révolution Française".

LI, 4, 1977

Tema General: Homenaje a Franco Simone.

LII, 1, 1978.

BOUILLY, V., "L'Option romantique au Rio de la Plata".
TIEDER, Irene, "Variations gidiennes sur des thèmes goethéens".
FALETTI, Heidi, "An Aesthetic Perspective on Gide and Nietzsche".
MIMOSO-RUIZ, D. "*Circé* de Julio Cortázar".

LII, 2, 1978

Tema General: Homenaje a Marcel Bataillon.

LIII, 1, 1979

MISSAC, P., "Lichtenberg ou l'aphoriste sans le savoir".
BUSSET, J. L., "Les sources du *Jouer de Flute* de Mérimée".
WAELTI-WAELTERS, Jennifer, "The Architectural and Musical Influences of Michel Butor's *Description de San Marco*
DUYTSCHAEVER, J., "Alfred Döblins Aischylos-Rezeption".

LIII, 2, 1979

BARRATT, G. R., "C. H. Millevoye in Russia".
SOBKOWSKA ASHCROFT, A., "*Petersburskie Trushchoby*: A Russian Version of Les Mystères de Paris".
CHARPIOT, R., "Un rencontre Tourgueniev - Fontane: *Terres vierges* (1877) et *Stine* (1881).
HLYNSKY, B., "Une influence de Zola dans le monde slave".
DUNWOODIE, P., "*Caligula*: l'univers dostoïvskien et l'évolution de Scipion".

LIII, 3, 1979

Tema general: Faulkner

LIII, 4, 1979

ZAPPALA, M., "Andrés Laguna, Grasmus and the Translation of Lucian's Tragopodargra".
DALLA VALLE, D., "Don Quijote et Sancho dans la France de Louis XIII".
PREAUX, A., "Le motif des frères ennemis dans la littérature élizabethaine et jacobéenne et dans le 'Sturm und Drang' ".

LIV, 1, 1980

MOUSSA-MAHMOUD, F., "Sir William Jones and Mme Vaucluse".
VALIS, N. M., "The Landscape of Soul in Clarín and Baudelaire".
SCOTT, C., "The Revival of the Rondel in France and England 1860-1920: A Comparative Study".
BRUMM, A. M., "Mouths biting empty air: Ezra Pound's Hugh Selwyn Mauberly and Henry James' Lambert Strether".
FERRIOT, H. R., "L'effusion et la violence. Symbolisme et Expressionnisme".

LIV, 2, 1980

MEREGALLI, F., "Sur la réception littéraire".
ROIG, A., "Un poeme 'brésilien' de Blaise Cendrars à ajouter a ses *Poésies complètes*".

LIV, 3, 1980

TUZET, H., "Rilke et Bachelard".
VERSLUYS, K., "Three City Poets: Rilke, Baudelaire et Verhaeren".
CARRARD, P., "Ramuz et la subversion des temps".
HERBERT, A., "Dostoïevski, Camus et l'immortalité de l'âme".

*PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION* — New York

XCVI, 1, 1981

BETHEA, David-DAVYDOV, Sergej, "Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in *The Tales of Belkin*".
JOSEPH, Gerhard, "The *Antigone* as Cultural Touchstone: Matthew Arnold, Hegel, George Eliot, Virginia Woolf, and Margaret Drabble".
MILLER, Nancy, "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction".
MARTENS, Lorna, "Empty Center and Open End: The Theme of Language in Michel Butor's *L'Emploi du temps*".
PEASE, Donald, "Blake, Crane, Whitman, and Modernism".
HARPER, Michael, "Truth and Calliope: Ezra Pound's Malatesta".

XCVI, 2, 1981

WRIGHT, George T., "Hendiadys and *Hamlet*".
PEREZ FIRMAT, Gustavo, "Repetition and Excess in *Tiempo de Silencio*".
LYDGATE, Barry, "Mortgaging One's Work to the World: Publication and the Structure of Montaigne's *Essais*".
BROWN, Marshall, "The Logic of Realism: A Hegelian Approach".
SPERRY, Stuart M., "Necessity and the Role of the Hero in Shelley's *Prometheus Unbound*".

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, "The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel".

XCVI, 3, 1981

HILL, Katherine C., "Virginia Woolf and Leslie Stephen: History and Literary Revolution".
SEIDEL, Michael, "Crusoe in Exile".
FEAL, Carlos, "Conflicting Names, Conflicting Laws: Zorrilla's *Don Juan Tenorio*".
STEMPEL, Daniel, "Blake, Foucault, and the Classical Episteme".
RABINOWITZ, Peter J., "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World".

XCVI, 5, 1981

PETERSON, Dale E., "Nabokov's *Invitation*: Literature as Execution".
CARR, Stephen Leo-KNAPP, Peggy A., "Seeing Through *Macbeth*".
WILSON, W. Daniel, "Readers in Texts".
WHIGHAM, Frank, "The Rhetoric of Elizabethan Suitors's Letters".
SHERWIN, Paul, "*Frankenstein*: Creation as Catastrophe".
PEUCKER, Brigitte, "The Poem as Place: Three Modes of Scenic Rendering in the Lyric".

XCVII, 1, 1982

SICHNER, Hans, "The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism".
BLASING, Mutlu Konuk, "Whitman's *Lilacs* and the Grammar of Time".
HENDERSON, Arnold Clayton, "Medieval Beasts and Modern Cages: The Making of Meaning in Fables and Bestiaries".
SPINRAD, Phoebe S., "Death, Loss and Marvell's Nymph".
JOHNSTON, Kenneth R., "Wordsworth and *The Recluse* — The University of Imagination".
ROBINSON, David M., "Margaret Fuller and the Transcendental Ethos: *Woman in the Nineteenth Century*".

XCVII, 2, 1982

DOWLING, Linda, "Victorian Oxford and the Science of Language".
SHIPLEY, George A., "The Critic as Witness for the Prosecution: Making the Case against Lázaro de Tormes".
THOMAS, Brook, "*The House of the Seven Gables*: Reading the Romance of America".
CHABER, Lois A., "Matriarchal Mirror: Women and Capital in *Moll Flanders*".
SCHLEINER, Louise, "Providential Improvision in *Measure for Measure*".
OWEN, Charles A. jr., "The Alternative Reading of *The Canterbury Tales*: Chaucer's Text and the Early Manuscripts.

*ENGLISH LANGUAGE TEACHING JOURNAL*

XXXIV, 1, 1980

MORRISON, J. W., "A Good Servant, But...Linguistics in Teacher Training".
GORBET, Frances, "To Err is Human: Error Analysis and Child Language Acquisition"

DAWSON, D., "Some Notes on Attributive Adjectival Phrases".

XXXIV, 2, 1980

FORREST, Ronald, "Using Radio Programmes for Language Work".
STATMAN, Stella, "Peer Teaching and Group Work'".
HUNSTON, Susan, "Some Notes on Concession and Counter-Assertion".

XXXIV, 3, 1980
BRUMFIT, Christopher, "Ideology, Communication, and Learning to Use English".
TREGIDGO, P. S., "Tense-Patterns in Conditional Sentences".
BREITENSTEIN, P. H., "Selection and Grading of Authentic Material for the Reading Class".
HOPKINS, P. G. E., "More Than One Choice in Objective Testing".

XXXIV, 4, 1980

TREGIDGO, P. S., " 'Shall', 'Will', and the Future".
ROBERTS, Jonathan, "Appropriate Speaking through Cue Cards".
MCKAY, Sandra Lee, "A Notional Approach to Writing".

XXXV, 1, 1981

DICKINSON, Leslie-CARVER, David, "Learning How To Learn: Steps Towards Self-Direction in Foreign Language Learning in Schools".
ADAMS-SMITH, Diana E., "ESL and Applied Psychology in the Junior High School".
REES, Alan L. W., "The Teacher Observed-But How?".
TINKLER, Trevor, "Learning to Teach Listening Comprehension".
TREGIDGO, P. S., "Some Observations on Verb+*ing* and Verb + Infinitive".
HAEGEMAN, Liliane, "Observations on the Use of *Won't* in Modern English".

XXXV, 2, enero, 1981

SALIMBENE, Suzanne, "Non-Frontal Teaching Methodology and the Effects of Group Cooperation and Student Responsability in the EFL Classroom".
WHEELER, Rod, "Structure Interaction - The Present Continuous and its 'Companions' ".
CHANNEL, Joana, "Applying Semantic Theory to Vocabulary Teaching".
LOVEDAY, Leo, "On the Not-So-Obvious: Pragmatics in ELT".
BRUTON, A. S., "A Decision-Making Approach to the Extended Writing Lesson".
PEARSE, O. R., "Where After 'Process'? Further Points on Teaching the Passive".
HUGHES, Arthur, "Conversational Cloze as a Measure of Oral Ability".
KLEINMANN, Howard H.-SELEKMAN, Howard R., "The Use and Sequencing of Dictocomp Excercises".

XXXV, 3, abril, 1981

SOUDEK, Lev I., "Two Languages in One Brain: Recent Work in Neurolinguistics and Its Implications for Second-Language Learning".
BOGUSLAVSRAYA, Galina P., "On Some Adverbial Functions of the Infinitive in Modern English".
HILL, J. K., "Effective Reading in a Foreign Language: An Experimental Reading Course in English for Overseas Students".
GROEBEL, Lilian, "The Students' Approach as Compared to their Teacher's Recommended Method".

SOPHER, H., "Discourse Analysis as an Aid to Literary Interpretation".
WHITESON, Valerie, "Foreign Language Testing: A Current View".

XXXV, 4, julio, 1981

STATMAN, Stella, "Guidelines for the Preparation of Exercises".
SOPHER, H., "Laugh and Learn".

XXXVI, 3, abril, 1982

FRYDENBERG, Gro, "Designing an ESP Reading Skills Course".
HARMER, Jeremy, "What is communicative?".
TREGIDGO, P. S., "Let and Let's".
CHIU-MING, Li, "Taken for Granted".

*INTERNATIONAL JOURNAL OF AMERICAN LINGUISTICS*

XLVI, 2, abril, 1980

NELLIS, Donald G.-HOLLENBACH, Barbara, "Fortis versus Lenis in Cajonos Zapotec Phonology".
BARTHOLOMEW, Doris, "Otomanguean Influence on Pochutla Aztec".

XLVI, 3, julio, 1980

BARTHOLOMEW, Doris-"MASON, Davis, "The Registration of Transitivity in the Guerrero Aztec Verb".

XLVIII, 2, abril, 1982

JAEGER, Jeri J.-VAN VALIN, Robert D. Jr., "Initial Consonant Clusters in Yatée Zapotec".
JAMIESON, Carole Ann, "Conflated Subsystems Marking Person and Aspect in Chiquihuitlán Mazatec Verbs".

*RICERCHE DIDATTICHE*

XXIX, 6-7 (226-227), julio-agosto, 1979

AZZALI, Franco-FIASCONARO, Michele, "Obiettivi e analisi delle discipline nella programmazione curriculare".

XXIX, 8 (228), septiembre-octubre, 1979

MINARDI, Giovanni, "Nuove tendenze nell'apprendimento delle lingue straniere".

XXX, 7 (237), agosto-septiembre, 1980

MINARDI, Giovanni, "Varietá linguistiche e funzionalitá comunicativa".

XXXII, 2-3 (252-253), febrero-marzo, 1982

BONDI, Alfredo, "La prove scritta di lingua straniera".

*PERFILES EDUCATIVOS*

7, enero-febrero-marzo, 1980

HOYOS-MEDINA, Carlos Ángel, "La noción de 'grupo' en el aprendizaje: su operatividad".

9, julio-agosto-septiembre, 1980

ZARZAR-CHARUR, Carlos, "La dinámica de los grupos de aprendizaje desde un enfoque operativo".

10, octubre-noviembre-diciembre, 1980

DÍAZ BARRIGA, Angel, "Un enfoque metodológico para la elaboración de programas escolares".

DÍAZ BARRIGA, Ángel, "Tesis para una teoría de la evaluación y sus derivaciones en la docencia".

*AUDIOVISUAL INSTRUCTION*

XXIV, 5, mayo, 1979

ELLMAN, Neil, "Comics in the Classroom".

XXVI, 1, enero, 1981

KRONIGO, Joseph-K.-FILINGER, Ronald H., "How to Increase the Compatibility of your Audiocassette Cues".

XXVI, 5, mayo, 1981

DARDIG, Jill C.-HEWARD, William L., "Back to Basics: Effective Use of the Overhead Projector".

XXVI, 8, noviembre, 1981

SPRINGER, Lonnie, "Media are most useful — and least vulnerable — when they are an essential part of the education program".

*ROMANCE PHILOLOGY*

XXXIII, 1, agosto, 1979

UITTI, Karl, D., "Narrative and Commentary: Chrétien's Devious Narrator in *Yvain*".
LEPSCHY, Anna Laura, "Nota sule strutture terminarie nella *Gerusalemme Liberata*".

XXXIII, 2, noviembre 1979

SCHURFRANZ, Barbara D., "Strophic Structure versus Alternative Divisions in the *Prise d'Orange*".
PAASONEN, Aino, Anna-Maria, "Dante's 'Firm Fot' and Guittone d'Arezzo".
NEWMAN, Karen, "The Mind's Castle: Containment in the Poetry of Charles d'Orléans".

XXXIII, 3, febrero, 1980

STEFANINI, Ruggero, "La leggenda di Sant'Eugenia e la novella d'Alessandro (*Dec.*, II, 3). L'esibizione apologetica del seno nella tradizione narrativa con un *escursus* sulla 'fortuna', nell'opera di Boccaccio".

MISRAHI, Jean-HENDRICKSON, William, "Roland and Oliver: Prowes and Wisdom, the Ideal of the Epic Hero".
SARGENT-BAUR, Barbara Nelson, "Erec's Enide: 'sa fame ou s'amie'?"

XXXIII, 4, mayo, 1980

SHORT, Ian, "On Bilingualism in Anglo-Norman England".
JUSTICE, David B., "Iconocity and Association in Phonology, Morphology and Syntax".
FLEMING, John V., "A Poetic Gambit in the *Roman de la Rose*".

XXXIV, 1, agosto, 1980

WOLFGANG, Lenora D., "Perceval's Father: Problems in Medieval Narrative Art".

XXXIV, 2, noviembre, 1980

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, "Old French Narrative Genres: Towards the Definition of the *Roman Antique*".
MALKIEL, Yakov, "Lexis and Grammar - Necrological Essay on Emile Benveniste".
SANDHU, Marcelle Cendres, "*La Farce du Cuvier*: Origines du thème".

XXXIV, 3, febrero, 1981

VERMETTE, Rosalie, "An Unrecorded Fragment of Richart d'Irlande's *Propheties de Merlin*.

XXXIV, 4, mayo, 1981

ARMBRUSTER, Judith S., "Temporal Perspective in Old French Narration: *Estre* in Past-Tense Functions".

*MODERN PHILOLOGY*

LXXVI, 1, agosto, 1978

OLSSON, Kurt, "Grammar, Manhood, and Tears: The Curiosity of Chaucer's Monk".
KAY, David W., "Ben Jonson and Elizabethan Dramatic Convention".

LXXVI, 2, noviembre, 1978

REAMES, Sherry L., "The Sources of Chaucer's Second Nun's Tale".

LXXVI, 3, febrero, 1979

FRIEDLANDER, Carlynn Van Dyke, "Early Midle English Accentual Verse".
WENDORF, Richard, "Collin's Elusive Nature".
BERNSTEIN, Gene M., "Self-creating Artifices: Coleridgean Imagination and Language".
BOCK, Darilyn W., 'From Reflective Narrators to James: the Coloring Medium of the Mind".

LXXVI, 4, mayo, 1979

LAWTON, David A., "Gaytrige's Sermon, *Dictamen*, and Middle English Alliterative Verse".
MELTZER, Françoise, "On Rimbaud's 'Voyelles' ".
RABINOWITZ, Peter, J., "The Click of the Spring: The Detective Story as Paralley Structure in Dostoyevsky and Faulkner".

LXXVIII, 1, agosto, 1979

VAUGHAN, M. F., "Consecutive Alliteration, Strophic Patterns, and the Composition of the Alliterative *Morte Arthure*".

LXXVII, 2, noviembre, 1979

STRIER, Richard, " "To All Angels and Saints': Herbert's Puritan Poem".
BROOKER, Jewel Spears, "F. H. Bradley's Doctrine of Experience in T. S. Eliot's *The Waste Land* and *Four Quartets*".

LXXVII, 3, febrero, 1980

MORRISSEY, Robert, "Vers un topos littéraire: la préhistoire de la rêverie".
RUSSELL, Rinaldina, 'Giacomo da Lentini e l'anti-canzone: note sul discordo italiano".

LXXVIII, 1, agosto, 1980

EDINGER, William C., "The Background of *Adventurer 95*: Johnson, Voltaire, Dubos".
HUNTER, Jefferson, "Orwell, Wells, and *Coming up for Air*".

LXXVIII, 2, noviembre, 1980

FERGUSON, Robert A., "Literature and Vocation in the Early Republic: the Example of Charles Brockden Brown".

LXXVIII, 3, febrero, 1981

SKULSKY, Harold, "Spenser's Despair Episode and the Theology of Doubt".

LXXVIII, 4, mayo, 1981

CLAYTON, Thomas, "Old Light on the Text of *King Lear*".
MERRILL, Robert, "Another Look at the American Romance".

LXXIX, 1, agosto, 1981

WEBSTER, John, "Oration and Method in Sidney's *Apology*: A Contemporary Account".
SCHULMAN, Samuel E., "The Spenserian Enchantments of Wordsworth's 'Resolution and Independence' ".

WATT, Donald, "The Artist as Horseman: The Unity of Forster's Criticism".

LXXIX, noviembre, 1981

CHRIST, Carol T., "T. S. Eliot and the Victorians".

*EDUCATIOINAL TECHNOLOGY*

XIX, 2, febrero, 1979

PRIESTLEY, Michael-NASSIF, Paula M., "From Here to Validity: Developing a Conceptual Framework for Test Item Generation in Criterion-Referenced Measurement".
USAMI, Shozo, "Parallel Random Access System: A New Method to Improve Foreign Language Training".
WAGER, Walter, "Instructional Design and Attitude Learning".

XIX, 3, marzo, 1979

SETZLER, Hubert H. Jr., "Foreign Language Task Analysis: A Systems Engineering Approach".

XIX, 6, junio, 1979

ABU-SAYF, F. K., "The Scoring of Multiple-Choice Test: A Closer Look".
JONASSEN, David H., "Cognitive Styles/Controls and Media".

XIX, 8, agosto, 1979

WILLIS, Verna J., "Educational Technology: A Valuable 'Third Tongue' in Second Language Classrooms".

XIX, 9, septiembre, 1979

SHOWSTACK, Richard, "Printing: The Next Stage - Discourse Punctuation".
TOSTI, Donald-ADDISON, Roger, "A Taxonomy of Educational Reinforcement".
SIMONSON, Michael, "Attitude Measurement: Why and How".
BAILEY, Gerald D., "Maximing the Potential of Videotape Recorder in Teacher Self-Assessment".

XX, 3, marzo, 1980

GROSS, Alan M.-BRIGHAM, Thomas A., "A Complex Self-Evaluation Procedure for Use with Reading-Comprehension Questions".
WELLS, Bethany J.-SCOTT BELL, D., "A New Approach to Teaching Reading Comprehension: Using Cloze and Computer-Assisted Instruction".

XX, 7, julio, 1980

CUSHEN TRADER, Margaret, "A Checklist for Teaching to an Objective".

XX, 8, agosto, 1980

BURNS Hugh L.-CULP, George H,. "Stimulating Invention in English Composition through Computer-Assisted Instruction".

XX, 9, septiembre, 1980

LEWIS, Richard J., "DICTATION: An Additional Student Team Learning Technique".
BERK, Ronald A., "A Comparison of Six Content Domain Specification Strategies for Criterion-Referenced Tests".

XX, 11, noviembre, 1980

BERK, Ronald A., "Practical Guidelines for Determining the Length of Objective-Based, Criterion-Referenced Tests".

XX, 12, diciembre, 1980

COLE, Henry P., "Piaget's Theory of Cognitive Representation and Brain Hemisphere Functioning".

XXI, 2, febrero, 1981

WALL, Shavaun M.-TAYLOR, Nancy E., "Using Interactive Computer Programs in Teaching Higher Conceptual Skills: An Aproach to Instruction in Writing".

*MODERN LANGUAGE NOTES*

XCIV, 1, enero, 1979 (Italian Issue)

RIPAMONTI, Goffredo, "Finito e non-finito in *Quer Pasticciaccio bruto de Via Merulana*".

QUINT, David, "The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem".
RIVERO, Albert J., "Petrarch's 'Nel dolce tempo de la primera etade' ".
RUSSO, Vittorio, "Pg. XXIII: Forese, o la maschera del discorso".

XCIV, 3, abril, 1979 (German Issue)

SHERRY, Peggy Meyer, " 'Von Armen B. B.' as Signature: Between Text and Speaking Subject".
MUENZER, Clark S., "Eduard and Rhetoric: Characterization and Narrative Strategy in Goethe's *Die Wahlverwandtschaften*".
HENNINGER, Peter, " 'Wissenschaft' und 'Dichtung' bei Musil und Freud".

XCIV, 4, mayo 1979 (French Issue)

DESCOMBRES, Vincent, "L'Equivoque du symbolique".

LIVINGSTON, Paisley N., "Comic Treatment: Molière and the Farce of Medicine".
KOPPISCH, Michael S., "The Dynamics of Jealousy in the Work of Madame de Lafayette".

XCIV, 5, diciembre 1979 (Comparative Literature)

de MAN, Paul, "Autibiography as De-facement".
BULLOCK, Marcus, "The Enclosure of Consciousness: Theory of Representation in Literature".
WOHLFARTH, Irving, "Hibernation: On the Tenth Anniversary of Adorno's Death".
McGANN, Jerome, "Keats an the Historical Method in Literary Criticism".
RENDALL, Steven: "*Mus in Pice*: Montaigne and Interpretation".
LANG, Candace, "Stendhal: une autobiographie en dérive".
KINSER, Samuel, "Saussure's Anagrams: Ideological Work".

*MODERN LANGUAGE REVIEW*

LXXV, 1, enero, 1980

TREGLOWN, Jeremy, "Scepticism and Parody in the Restoration".
Ó CUILLERÄIN, Cormac, "Man and Beast in the 'Decameron' ".
REEVES, Nigel, "Heinrich Heine — Politics or Poetry? Hegel or Enfantin? A Review of Some Recent Developments in Research".
WILLIAMS, Rhys W., "Carl Sternheim's 'Tasso oder Kunst des Juste Milieu'; An Alternative History of German Literature".

LXXV, 2, abril, 1980

NEILL, Michael, "Ford's Unbroken Art: The Moral Design in 'The Broken Heart' ".
FIELD, Trevor, "The Literary Significance of Dreams in the Novels of Julien Green".

LXXV, 3, julio, 1980

KAY, Sarah, "Two Readings of the 'Lai de l'Ombre' ".
LITTLE, Roger, "Rimbaud's 'Sonnet' ".
O'HANLON, Redmod, "Metatragedy in Anouilh's 'Antigone' ".

FRANCA BIZZONI, Maestra en Lingüística Aplicada de la UNAM y profesora de la Facultad, donde imparte clases de Didáctica de la Lengua. Ha publicado diversos artículos acerca de la lingüística aplicada así como un libro para la enseñanza del italiano para hispanohablantes en colaboración con la doctora Alaide Foppa y la licenciada Silvia Villalobos.

RENATA VON HANFFSTENGEL, Maestra en Letras y profesora de Literatura Alemana en la Facultad. Colabora continuamente con revistas universitarias y prepara, en la actualidad, un tesis de doctorado sobre el poeta alemán Erich Arendt.

ALICIA CORREA, Maestra en Letras Hispánicas y pasante de doctorado en Letras. Imparte clases de literatura Espapoña de los Siglos de Oro y de Literatura Comparada, así como de Literatura Mexicana (La Generación del Taller). Ha publicado 2 libros en ANUIES: *Literatura Española del Siglo de Oro: Prosa y Poesía* y *Literatura Medieval Española* así como un tomo *Cultura, Educación y Literatura* (Universidad de Colima) y diversos artículos en revistas universitarias.

ENRIQUETA GONZÁLEZ PADILLA, Doctora en Letras y profesora de Literatura Inglesa de la Facultad. Autora de *Poesía y Teatro de T. S. Eliot* y editora de *Homenaje a Charles Dickens*. Traductora de tres dramas históricos de Shakespeare que publicó la UNAM.

JOSEFINA ITURRALDE, Licenciada en Letras Hispánicas y profesora de carrera de la Facultad. Ha publicado *Siglos de Oro: Renacimiento* en ANUIES y editado, en colaboración con Sergio Fernández, *Antología de la Novela Mexicana Contemporánea*. Continuamente colabora con revistas universitarias, con especial enfoque en el siglo de oro español.

HERNÁN LARA ZAVALA, Maestro en Letras Españolas y en Letras Angloamericanas (University of East Anglia) y coordinador del Departamento de Letras Modernas. Publicó un libro de relatos *De Zetilchén* en la editorial Joaquín Mortiz. Da clases de Letras Inglesas y en Estudios Superiores.

ANGELINA MARTÍN DEL CAMPO, Doctora en Literatura Francesa y profesora de Cultura y Civilización Francesas en la Facultad. Ha traducido textos del siglo XVIII.

FEDERICO PATÁN, Maestro en Letras y profesor de la Facultad. Ha publicado tres libros de poesía: *Del oscuro canto*; *Los caminos del alba*; *Fuego lleno de semillas* y un libro de ensayos: *Calas menores*.

LUZ AURORA PIMENTEL Y ANDUIZA, Maestra en Letras inglesas. Actualmente está realizando un doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Harvard. Colabora constantemente con revistas universitarias.

GERARDO ROSALES VARGAS, Licenciado en Letras Modernas (Inglesas) y profesor de Traducción, Lecturas Dirigidas y Análisis de Textos en la Facultad. Becario en la Universidad Libre de Berlín, para el doctorado en Lingüística (Lingüística de texto).

DIETRICH RALL, Doctor en Letras y coordinador del departamento de alemán en el CELE. Profesor de la División de Estudios Superiores e investigador. Ha publicado textos para la enseñanza del alemán a hispanohablantes así como estudios sobre la teoría de la recepción literaria.

MARLENE RALL, Doctora en Letras y profesora de la Facultad, en el área de Lingüística Aplicada. Ha publicado tanto textos para la enseñanza del alemán y del francés como lenguas extranjeras, como libros y artículos sobre lingüística y lingüística aplicada.

ANNUNZIATA ROSSI, Doctora en Derecho por la Universidad de Messina. Estudios de Letras en la Universidad e Roma. Es profesora de la Facultad y ha publicado *La formazione degli intellecttuali sotto il fascismo* (publ. en Italia) y *La Novela Italiana contemporánea.*

ELISABETH SIEFER, Doctora en Letras y profesora de Literatura Alemana en la Facultad. Ha publicado un estudio sobre Pablo Neruda (en Alemania, RFA), así como traducciones de textos de la Edad Media alemana y de poesía contemporánea.

CECILIA TERCERO, Maestra en Letras Alemanas. Ha publicado muchísimas traducciones del alemán y está preparando, en la actualidad, un estudio sobre Rilke y el mito de Orfeo.

*Anuario de letras modernas*, Vol. 1, 1983, editado por la Dirección General de Publicaciones, se terminó de imprimir en Editorial Galache, S. A., el 30 de noviembre de 1984. Su composición se hizo en tipo Baskerville 10:12, 10:10 y 8:9 puntos. La edición consta de 1 000 ejemplares.