

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 3 - 1985-1987



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Directora

Dra. Juliana González

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción

Dra. Flora Botton-Burlá

Mtra. Renata von Hanffstengel

Lic. Josefina Iturralde

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Dra. Annunziata Rossi

Dra. Elisabeth Siefer

Directora

Dra. Flora Botton-Burlá

Secretaria

Lic. Josefina Iturralde

Primera edición: 1990

DR © 1990, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.
Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-1446-9

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
ARTÍCULOS	
Renata von Hanffstengel, "No sólo de Goethe es el <i>Fausto</i> "	11
Elisabeth Siefer, "1900 y las confusiones del cadete Torless"	23
Dietrich Rall, "Lugares comunes, silencios, vacíos: lectores y espectadores ante el teatro de Odon von Horváth"	35
Federico Patán, "Delicia en la medianía"	49
Marisa Abdala, "Secuencia y temporalidad en 'Deshoras' de Julio Cortázar"	59
Annunziata Rossi, "La cultura del barroco en Italia"	67
Daniela Bini, "Senelità e salute, ragione e istinto, scrittura e vita in un "buon vecchio" e in una "bella fanciulla"	77
Aurelio González, "El motivo del entierro en la balada románica"	91
Charlotte Broad, "Oh Gigantic Paradox, too utterly Monstrous for Solution!	107
Flora Botton-Burlá, "La sombra del otro: un estudio sobre el doble"	121
Mary J. Fenwick, "A Comparative Re-evaluation of Carlos Fuentes' <i>La muer- te de Artemio Cruz</i> and Norman Mailer's <i>Why Are We in Vietnam?</i> "	127
Juan Vives R., "Anais Nin o la búsqueda del padre perdido"	143
Marlene Rall, "La gramática en bandeja de plata"	155
TRADUCCIÓN	
Mariapia Lamberti, "El lenguaje clasicizante de Giovanni Pascoli. Un problema de traducción"	169
RESEÑAS	
José Amezcua, <i>Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles</i> (A. Gomís)	187
Julio Cortázar, <i>Deshoras</i> (M. Abdala)	189
Flora Botton-Burlá, <i>Los juegos fantásticos</i> (J. Iturralde)	191
Esther Cohen, <i>Ulises o la crítica de la vida cotidiana</i> (M. A. Ángel)	194
Dietrich Rall, <i>La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1898-1929</i> (F. Patán)	196
Elisabeth Siefer, Ilustraciones para <i>El fogonero</i> de Franz Kafka (A. de Vries)	200
Helena Beristáin, <i>Diccionario de retórica y poética</i> (M. Rall)	203
COLABORADORES	207

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

Dietrich Rall

I. HORVÁTH Y BRECHT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. OBJETIVOS Y PREMISAS

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

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

² *Gaceta UNAM*, 4/6/84, p. 17

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. LUGARES COMUNES, SILENCIOS, VACÍOS

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

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

1. Lugares comunes

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

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

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

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

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

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

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

Oberle: ¡Sólo tenemos enemigos, enemigos muy poderosos!

Moser Marcos: ¿Dónde aprendiste estas frases?

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

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

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

Simón lo interrumpe:

Estas son palabras,

Maurer: ¿Qué son?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Los silencios

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

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

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

Escena 16: Aparece Carolina.
Silencio.

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

Escena 32: Aparece Casimiro y observa.

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

Escena 56: Pausa.

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

Etcétera. (Traducción mía)

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

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

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

Escena 97

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

Caro: Adiós, Casimiro.

Casi: Adiós.

Caro: Sí. Y mucha suerte.

Casi: Salud.

Silencio.

Caro: Ahora me voy a Altötting.

Casi: Buen provecho.

Silencio.

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

Rauch: Suba, señorita...

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

Escena 98

Casimiro mira desaparecer el coche; imita a Rauch:

Suba señorita...

Oscuro.

Escena 99

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

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

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

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

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

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

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

3. Vacíos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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