

APUNTES DE LITERATURA
EUROPEA, AFRICANA y
NORTEAMERICANA



Universidad Nacional del Comahue

APUNTES DE LITERATURA
EUROPEA, AFRICANA y
NORTEAMERICANA

Alejandro Finzi (compilador)

Artículos de: Hebe Castaño, Graciela Mayet, Fernando
Frassetto, Emilio Alochis, Flavia Rorai, Carolina Ciucci,
Alejandro Finzi

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén - 2017

APUNTES DE LITERATURA EUROPEA AFRICANA Y
NORTEAMERICANA

Alejandro Finzi (comp.)

Apuntes de literatura europea, africana y norteamericana / Alejandro Finzi ... [et al.] ; compilado por Alejandro Finzi. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2017.

92 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-604-482-0

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Europea. 3. Literatura Africana. I. Finzi, Alejandro II. Finzi, Alejandro, comp.
CDD 807

Ilustración de tapa: “Planetas” de Mathias Finzi, Montreal, Canadá.
2016.

Educo

Dpto. de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Dpto. de comunicación y comercialización: Mauricio C. Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2017 – **educo** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de **educo**.



DE JUAN SEBASTIÁN BACH A LAS CONFIDENCIAS DE CESARE PAVESE

Alejandro Finzi

*“Así es apresado mi Jesús,
la luna y las estrellas,
con dolor, se han ocultado”*
Pasión según San Mateo,
dueto soprano y contralto, 11:33, 1727

Me sometieron a una cirugía oftalmológica. Y cuando uno sale del quirófano no le permiten leer. Doble penumbra: la casa a oscuras, los libros cerrados. Entonces fui a mi viejo tocadiscos y puse la “La pasión según San Mateo”: “Kommt, ihr Töchter, helf mir klagen”: “que las hijas hagan de mi llanto un coro”. El llanto de un ciego, será; el de Edipo, conducido por Ismene y Antígona, empujado ante el tribunal de los oftalmólogos y sus bisturís. Vaya uno a saber. Lo cierto es que, convaleciente, tengo finalmente el tiempo de volver a escuchar esta obra sublime. ¿Cuál es el efecto que causa esta música difundándose por mi casita tapada por libros, cuadros, telarañas amigas, polvo amordazado de estrellas, capaces de convertir la tapera en la que vivo en una catedral?: allí donde se escuche esta composición que, cuenta la leyenda, Mendelssohn encontró envuelta en papel de carnicería, se abre una catedral erigida en ese cielo infinito donde nacemos. Esto

quiere decir que esta música, cuando se oye, no necesita de la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, en la primavera de 1729, para que tomemos de la mano a Jesús y lo llevemos al Gólgota, a la vuelta de las murallas de Jerusalén. No. Porque ella hace del camino al calvario el sendero a nuestro corazón. El Evangelista nos relata la pasión de Jesús y entonces la música nos hace leer nuestra vida en un torrente de luz que corre por nuestra sangre y al que ningún oftalmólogo podrá jamás colocar lentes intraoculares fabricadas en la República Popular de China.

En este reciente período de convalecencia los integrantes de mi equipo de cátedra, fueron enviándome los artículos que integran ese segundo volumen de “Apuntes de literatura europea y norteamericana”. El propósito de esta publicación es acercar a nuestros estudiantes notas que introduzcan a nuestros futuros egresados al descubrimiento de autores, temas y problemáticas que nuestros programas de literatura europea no pueden abordar suficientemente en el escaso tiempo que nos ofrece el calendario académico. Ese es el caso de “Ligeia”, un cuento muy poco frecuentado en la cátedra universitaria, escrito por Edgard Allan Poe en 1838 y que Flavia Rorai nos acerca para, a través de su análisis, abrirnos una puerta a la obra integral del gran escritor norteamericano. Tal es el caso, asimismo, de la contribución de Carolina Ciucci, quien nos aproxima a la obra de una cuentista norteamericana, Dorothy Parker, desconocida en nuestro país. La exquisita labor de esta escritora del este norteamericano, cuya vida de

creación se asocia con su incursión en la política estadounidense de su tiempo, fue difundida por Carolina Ciucci en uno de los grupos de lectura organizados por la cátedra en el segundo semestre de 2016¹. El trabajo que nos propone Emilio Alochis es un sustancioso diálogo en un bar neuquino entre Víctor Shklovski y Terry Eagleton, dos grandes teóricos de la literatura europea. Tan improbable como probable, el diálogo me recuerda, por su humor e inteligencia, al sostenido por H.G.Wells y George Orwell en el comienzo de una muy reciente novela del también británico David Lodge².

El artículo de la Doctora Mayet, quien me acompaña en la cátedra desde hace mucho tiempo, cumple a la perfección con los objetivos de este libro, al asociar la obra de Balzac con los grandes preceptos de la Escuela del Realismo. Su texto se propone como un instrumento de trabajo, facilitando al estudiante un medio de aproximación a la obra del gran escritor francés. En este mismo sentido, la propuesta de la Profesora Hebe Castaño, que igualmente integra este espacio docente desde hace muchos años, nos propone un repertorio clave de nociones en torno a la obra de Cesare Pavese. En manos de la Profesora Castaño, la obra de Pavese, preñada entre colinas piemontesas, nos llega con renovado interés y luminosidad. El Licenciado Fernando Frassetto cumple acabadamente con los términos propuestos a este libro,

¹ El otro grupo de lectura del cuatrimestre, sobre Ciencia Ficción, estuvo a cargo de mis adscriptos Flavia Rorai y Emilio Alochis.

² Lodge, David, “Un homme de tempérament”, colección Rivages poche, Éditions Payot & Rivages, Paris, Francia, 2016.

brindando al estudiante un artículo sobre Petrarca y el Renacimiento. Su contribución se revela como un auxiliar de trabajo abriendo los dominios de la actualidad de la gran tradición del arte italiano y su presencia en la posteridad literaria universal. En lo que me concierne, dediqué mi trabajo al escritor sudafricano André Brink, recientemente fallecido.

Es con alegría y convicción que los integrantes del área de Literaturas Europeas ofrecen a la comunidad estudiantil y a la consideración de los colegas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, este libro. El mismo busca ser una invitación a nuevas lecturas. Esto, para que la ceguera no termine por destruir nuestro triste y bello planeta.

APUNTES SOBRE LA OBRA DE ANDRÉ BRINK

Alejandro Finzi

La literatura sudafricana es mal conocida en nuestro universo hispano parlante. Lo mismo ocurre con el sistema de las artes africanas en su conjunto. Tres escritores del sur del continente son la excepción: Nadine Gordimer, John Maxwell Coetzee y André Brink. Los dos primeros empujados por el premio Nobel; el tercero, por su descomunal talento. Hasta hace unas pocas semanas, escribo estas líneas en enero de 2017, los estudiantes de la universidad de Cape Town, donde él fue docente, habían ocupado las instalaciones por reivindicaciones que son las mismas que tienen sus compañeros argentinos, y hablaban de la enorme decepción que no haya sido el más grande de los escritores de su país quien hubiera recibido esa distinción internacional. Suscribo totalmente esa opinión: André Brink es uno de los más importantes novelistas del siglo XX. Esto emerge de su extensa producción narrativa, ensayística, sus traducciones, sus piezas de teatro.

La obra del escritor nacido en 1935 en Vrede, estado Libre de Orange, y muerto en 2015 regresando en vuelo a Johannesburg desde Bélgica, donde había recibido el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Lovaina, se imbrica en una literatura combatiente, reivindicativa,

testimonial, en los términos en que puede definirse la “literatura de la negritud”, tal como fuera definida por Aimé Cèsaire. Si comprendemos en profundidad este movimiento, el mismo antecede en siglos la poética del autor caribeño plasmada en los años treinta y se remonta al cauce universal de la escritura: a Shakespeare, Marlowe, Corneille, hasta llegar a Faulkner, Le Roi Jones, Franz Fanon, Jorge Amado, Leopold Senghor, García Márquez, y aún, hasta la misma historia, terrible y bella, de *Porgy and Bess*, novela escrita por Dubose Herway y hecha ópera, magistralmente, por George Gershwin. Esto es, un movimiento que se define no por el color de la tinta, sino, antes bien, en el gesto y conciencia de quien deja correr la pluma: dijo Mandela del boer Brink, que no habría podido sobrevivir a sus años de encierro sin sus libros. Es decir, sin esas ficciones que se constituyen, según la reflexión de John Searle, en la realidad misma. Las maniobras de escritura se invierten, entonces, y los referentes documentales se ficcionalizan en tanto la propia imaginación se afirma como lo real mismo. Lo que equivale a afirmar, como la poesía en estado puro. De donde, André Brink, es fuente de lirismo narrativo.

Al recibir su doctorado, este hijo de la tradición holandesa sudafricana, habló a los estudiantes de Louvain-la-Neuve: como Antígona, les dijo, hay que decir “No” a Creón: la libertad no nace sino de la oposición al poder. Habló de su misma travesía personal contra la segregación. Esta conciencia del “No”, breva en la obra de Albert Camus. De hecho, el

primer viaje que hace Brink a París no tiene otro destino que el conocer a su admirado novelista y filósofo. Esto ocurre en 1959. Parece el gesto de un lunático, ¿verdad? No conocerá personalmente al autor del “Mito de Sísifo”, pero descubrirá el apartheid, lejos de su propicia nación. Su país se hace visible a la distancia, relacionándose en La Sorbona con estudiantes e intelectuales que le muestran la vida cotidiana de una tierra abyecta. El resultado de esta experiencia se traduce en “The Ambassador”, novela que anuncia los primeros problemas de censura que le perseguirán en su país: El embajador de Sudáfrica en Francia, como su primer secretario están enamorados de Nicole Alford. La historia de este triángulo amoroso, teñido por el suicidio, desenmascara la falaz moral de la minoría blanca: “¿Cuándo se es libre? Cuando al elegir se tiene plena conciencia de cuánto se deja” nos confiesa la protagonista¹.

La novela más conocida en el mundo hispano parlante es “Una blanca estación de sequía”². Editada en 1979, gana amplia difusión gracias a la cinematografía. La película, protagonizada por Marlon Brando, Susan Sarandon y Donald Sutherland, no hace justicia al libro.³ La adaptación resigna

¹ La novela fue traducida al español: “El embajador en París”, Javier Vergara Editor, Madrid, 1981.

² Traducida al castellano por César Aira. Publicada por Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

³ “A dry white season”, película estadounidense, dirigida por la realizadora Euzhan Palcy y estrenada en 1989.

varios episodios y pone en crisis la “función ideológica” dejando un vacío compositivo entre el “texto de partida” y el “texto de llegada”.⁴ El argumento de la novela está impecablemente escrito: nos revela la vida de Ben du Toit, que vive inconciente y ciego del mundo de privilegios al que pertenece por ser blanco. Gordon Ngubene, el jardinero negro de su escuela, le pide que lo ayude a encontrar a Jonathan, su hijo mayor, de quince años. Allí comienza la travesía de este hombre que hasta entonces se dedicaba a enseñar historia y geografía. Ben du Toit descubre que Jonathan murió por torturas en el Departamento de Policía. Y luego es el propio Gordon quien “desaparece”. Este pequeño burgués, descubre, entonces, la acción criminal sistemática contra la población negra y reconoce, sin misericordia, los brutales protocolos segregacionistas de las leyes del apartheid al recorrer las villas miserias de Soweto. A medida que hace descubrimiento y litiga por encontrar justicia, el protagonista encuentra el amor tanto como la completa soledad, cuando su medio laboral y social se aleja de él como la peste.

El dominante documental de esta novela es absoluto. ¿Pero de qué está hecho este absoluto? La narración se constituye en una manual que informa al lector sobre la realidad cotidiana que viven los sudafricanos. Si su autor recibe premios internacionales por ella, de igual modo es inmediatamente censurada en su país. Esto, porque las

⁴ Cfr. Finzi, Alejandro “Maniobras de adaptación teatral” ediciones El Apuntador, Córdoba, Argentina, 2009.

intervenciones compositivas que operan en el relato no se limitan a un dominante documental al que está subordinado un discurso ficcional. Antes bien, en la novela cohabitan diferentes escrituras: una es biográfica, con un índice autoficcional; otra es ideológica, con un índice testimonial y otro denunciatorio; otro es lingüístico, con el aporte de formas ideolectales de diferentes procedencias⁵ que discuten sus emergentes expresivos con el neerlandés y el inglés, ambos idiomas literarios simultáneos de gran parte de la obra novelística de Brink. Otra intervención compositiva es la lírica, continente expresivo excluyente reconocible a lo largo de toda la obra del escritor. De donde, no hay en esta novela una operación meramente intertextual donde los continentes documentales y ficcionales son susceptibles de ser catalogados en la perspectiva indicada por Searle. No. El espacio documental es tal, en tanto el mundo del apartheid se hace visible en operaciones escriturales que confrontan el lenguaje literario con la violencia, la represión parida por la segregación y la complicidad que hace del poder un monstruo. Todo cuanto el poder busca escamotear es hablado en la novela; todo cuanto el poder busca silenciar y amordazar es gritado por la novela. He aquí el dominio documental. El narrador, al comenzar su obra, nos advierte que: *“Nada, en esta novela, ha sido inventado. El clima, la historia y las circunstancias que la*

⁵ Idéntica maniobra compositiva puede encontrarse, por ejemplo en el libreto de la ópera de George Gershwin ya mencionada que asume el idiolecto de la población negra del sud de los Estados Unidos de Norteamérica.

*hicieron nacer son aquellas de la Sudáfrica actual. Pero los acontecimientos y las personas han sido reubicados en el contexto de una novela. No existen sino como ficción. No es la realidad de la superficie, sino las relaciones que se dibujan bajo esta superficie*⁶. Pues entonces, esto se traduce en una dinámica del espacio documental que poco tiene del “fresco histórico” retratístico que reconocemos en “La ronda de la noche” de Rembrant⁷, sino, bien por el contrario, en campo de batalla donde las voces del silencio criminal del aparato policíaco se hacen escuchar con toda su furia.

Este formato, su sistema de índices compositivos se hace visible en muchas de las novelas que anteceden este texto y lo continúan. Muy lamentablemente, no han sido traducidas hasta el presente: “El muro de la peste”, de 1984; “Estados de urgencia”, de 1989; “Un acto de terror”, de 1991, esta última, larga novela en dos tomos, inmersa en la violencia reivindicativa de un país que no es otra cosa que la tierra del fuego.⁸ Y varios años después, novelas escritas luego del apartheid: en 2001, “Las leyes del deseo”, en 2004, “El amor y el olvido”, donde la asociación entre autobiografía y autoficción es constante y contigua en las maniobras compositivas ejecutadas. En la parte del grupo que concierne

⁶ Traducción del autor.

⁷ Pintada en 1642. Está en el Rijksmuseum. De noche, la patrulla deja el cuadro y va por las salas buscando un eventual ladrón. Ni les cuento la suerte que tuvo el que una vez encontraron tratando de llevarse el retrato de María Trip. Su historia y su destino no caben en este artículo, habida cuenta el carácter científico del mismo.

⁸ Como, asimismo en novelas anteriores: “En lo más hondo de la noche”, publicada en 1976 y “Rumores de lluvia”, dada a conocer en 1978.

el universo anterior al apartheid, el índice autoficcional que emerge de la intervención autobiográfica, asocia el universo sentimental con la poeta Ingrid Jonker. Esta escritora, una de las voces líricas más destacadas de la literatura africana del siglo pasado, nacida en 1935 y que se mató ahogándose frente a las playas de Cape Town en 1965, puede encontrarse en Melanie, el amor de Ben du Toi, como asimismo, en Andrea, personaje de “El muro de la peste” o Nina y Lisa, que comparten la vida de Thomas, protagonista de “Un acto de Terror”. Cuando ocurre, en mayo de 1960, la masacre de Shaspeville, Ingrid Jonker escribe, en neerlandés, “El niño no está muerto”: *“El niño no está muerto/ el niño levanta sus puños por su madre/ quien grita ¡África! Grita la respiración de la libertad y la llanura/ desde el fondo del corazón// El niño levanta los puños por su padre/ en la marcha de las generaciones/ quien grita ¡África!, grita el aliento/ de la justicia y de la sangre/ en la travesía de su propio orgullo// El niño no está muerto ni en Langa ni en Nyanga/ tampoco en Orlando ni en Sharpeville/ Ni en la comisaría de Filipos/ Donde se encuentra con una bala en el cerebro//... El niño está presente las asambleas, en todas las leyes/ El niño mira a través de las ventanas y en el corazón de las madres/ Este niño que sólo quería jugar en el sol en Nyanga está en todas partes/ El niño hecho un hombre recorre toda África// Es el mismo niño que desea viajar por el mundo entero/ sin necesidad de un salvoconducto”*.⁹ Un salvoconducto era necesario a la población negra, en tiempos

⁹ Transcripción parcial del poema, de una traducción de Antjie Krog y André Brink que data de 2007.

del apartheid, para desplazarse por su propio país, bajo pena de prisión indeterminada. La claridad de los personajes femeninos en Brink, su combate y su erótica, enfrenta con el amor el universo estropajoso, plato y mezquino. ¿Cuál es la materia de ese amor?: es ese abismo constituido por la misma piel, reconocible cuando hunde sus raíces en luminosidad y torrente. Este índice compositivo autoficcional, el sendero del universo femenino, puede reconocerse como un nexo que implica la totalidad de la obra narrativa de André Brink. Entre el puñado de obras traducidas a nuestro idioma esto concierne “Una cadena de voces” escrita en 1982.¹⁰

¿Novela histórica? Si respondemos afirmativamente, ingresamos en una secuencia de relatos que podríamos definir como un segundo capítulo dentro de la producción general del autor. Aquel que remite a episodios de la historia colonial sudafricana. En este caso, el dominio documental, apelando a otra relación pictórica, podría discutir su función expresiva con el “Desembarco del Ejército Argentino frente a las trincheras de Curuzú, el 12 de septiembre de 1866” pintado por Cándido López en 1891.¹¹ Se trata de un extenso reportaje de la guerra de la Triple Alianza que busca una razón de fe capaz de traducir la masacre y el duelo que se avecinaba para los países en conflicto. En el caso de la novela, la misma comienza con el expediente judicial que relata los hechos

¹⁰ Publicada por Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1989.

¹¹ El cuadro está en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de Buenos Aires. Uno puede pasar horas tratando de descubrir la fisonomía de uno de los soldados. No hay una sola pincelada “ingenua” en la composición.

acaecidos. El “Acta de acusación” es un documento que procede de la historia judicial sudafricana y de los hechos acaecidos en 1824, cuando un grupo de esclavos se sublevaron en una chacra de Houd-den-Beck¹², alentados por las noticias traídas por el ventarrón y también por la Fama evocada por Virgilio¹³: los ingleses, que acababan de tomar posesión de Cape Town, les darían la libertad. El Acta sólo es legible en su glosario jurídico y la escritura ficcional se zambulle en él para abrir un sendero hacia la verdad que el documento, en su jerga ininteligible, no hace sino cristalizar. Esto es, está más allá de un facticio, es relato, pero no es alterado como documento.¹⁴ Si en el cuadro de Cándido López uno espera un inminente desplazamiento de tropas en el acta Acta de acusación uno encuentra sus hojas amarillas, intersticios de moho por donde uno se interna en la fábula. “Acta est fabula”: la historia, sin embargo, comienza ahora, luego que los asistentes al juicio, terminamos de escuchar cuál es la incriminación: los hijos de los dueños afrikaners de la chacra, Nicolaas y Barend, cuando eran niños jugaban con Galant, el pequeño esclavo, como tres hermanos cachorros. De ese universo participaba Esther, la hija del capataz blanco. Cuando crezcan, la pretenderá Nicolaas, pero la joven terminará casada, contra su propia

¹² Este es el nombre de la novela en el original neerlandés.

¹³ “Fama volat”, Eneida III, 121

¹⁴ Mientras que Albert Chillón cree que cuanto es puesto en relato es modificado sin más trámite. Pero las ambigüedades del relato no son tales, en mi opinión, antes bien aseveraciones que configuran “lo real”, frente a “la realidad” misma (cf. Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas.”, UAB, Barcelona, 1999)

voluntad, con Barend. El amor es criatura de la esclavitud, no de la Biblia, ni de las convenciones. Pertenece a la vida: Esther y Galant estarán juntos una hora en existencia que los unió, justo en el momento en que la rebelión se desata. Una hora de libertad para comprender de qué color es la piel del hombre. La novela tiene la forma del proceso como tal, de la totalidad de los partícipes de la tragedia que concluye en cacería humana y en la horca: la “Cadena de Voces” está hecha de los testimonios de Nicolaas, Esther, Galant, Barend y de una veintena de personajes, amos, esclavos, libertos, que asumen su punto de vista para crear una polifonía de relatos que se nutren de los orígenes de la tierra. *Justissima tellus*.¹⁵ La tierra que todo lo sabe. La maniobra compositiva predominante con que Brink asocia las voces que ofrecen testimonio en este juicio es la puesta en diálogo de los acusados¹⁶ con la Naturaleza: con el vasto dominio de la llanura y el viento, en Houd den Beck, la lluvia, las piedras que saltan y lo que puede ingerir un león hambriento y sin dentadura. En el dominio de los estudios literarios la universidad abusa del concepto de “Eje”. El eje en literatura es inexistente. Un eje, en realidad, puede ser dos cosas: un paraje cercano a Belén, en la provincia de Catamarca. Aclaro que un paraje no es una “cosa”. En segundo lugar, el eje puede ser un artefacto alrededor del cual giran elementos. Ese artefacto puede ser un cilindro, un cubo.

¹⁵ Otra vez Virgilio, pero esta vez en las *Geórgicas*., Libro II.

¹⁶ Todos los personajes lo son, hayan sido conducidos ante el tribunal o no, hayan perdido la vida durante la rebelión conducida por Galant o no, detenten entre sus manos la fusta, la Biblia, los grillletes.

Alrededor suyo gira el mundo como los planetas alrededor del sol. Eso no tiene ninguna utilidad para la comprensión de una obra literaria. Mejor hablar del horizonte y no del eje.¹⁷ Me explico: el horizonte de “Una cadena de voces”, del autor sudafricano André Philippus Brink se traduce en sucesos imbricados por la Naturaleza. Ese horizonte de sucesos, que se continúan como monólogos y tienen, por momentos y en alguno de ellos, una cualidad dramática pasible de ser desarrollada en la escena. Ese horizonte, pues, es límite temporo-espacial de un relato.¹⁸ Ese horizonte se aleja siempre, aunque no llegue a desintegrarse: Esto, a causa del trabajo que la palabra hace para hacer visibles esas conciencias disímiles, confrontativas, contradictorias, comunicadas, similares, adversas, contrastantes, que revelan cómo la Naturaleza devora y es devorada por todos los participantes de las jornadas terribles de 1824.¹⁹ De rerum natura, la dinámica de los sucesos es expansiva en una obra literaria, incapaz de ser regulada y apostrofada en un repertorio de significados determinado o predeterminado que gira al ritmo de una categoría o un repertorio de variables expresivas. Entonces, no nos preguntemos cuál es el eje de una obra literaria. Preguntémonos mejor cuál es su disparador focal. Alejémonos

¹⁷ El eje que existe en la literatura es el eje de “La Carreta”, la bella novela del uruguayo Enrique Amorín, escrita en 1932 y claro está, faltaba más, los de la carreta de la canción inolvidable de Atahualpa Yupanqui.

¹⁸ Esto es, pone en discusión la cualidad rizomática del relato, ante una necesaria operación compositiva que ejecuta maniobras expresivas con un destino probable.

¹⁹ No hablo aquí de la noción de “horizonte” ejecutada en los términos de la teoría de la recepción. (cf. Gauss, Gadamer)

de las teorías literarias de orden gravitacional. Preguntémosnos cuál es el percutor compositivo de un texto. Esto es, comprendamos por “disparador” la tentativa de un texto por focalizar su historia. De donde, es la *tentativa* lo que importa. El sentido no se agota, las puestas en perspectiva pueden vivir lo que una mariposa o un docente universitario. Estás siempre en estado larvario. El escritor y el lector son una larva. ¿De qué bicho? Ni Virgilio lo sabe.²⁰ La anciana Mama Rose abre la novela. Es la primera es dar testimonio durante el proceso. A través suyo es la Naturaleza quien habla. Este disparador narrativo propone un diálogo de “Una cadena de voces” con el telurismo latinoamericano representado, entre otros, por Rómulo Gallegos, Horacio Quiroga, el salvadoreño Salarrué, el costarricense Max Jiménez, Nicolás Guillén. La novela de Brink concluye con la lectura de “El veredicto”. La materia narrativa de este documento es idéntica a la del “Acta de acusación”. El proceso no concluyó, sin embargo: como en las obras teatrales del período didáctico de Bertold Brecht, las *Leherstücke*, los lectores asumimos, bien que nos plazca o no, el papel de jueces. Somos nosotros quienes hemos de leer la sentencia y somos disparados por ella a nuestro propio presente, para explicarlo y situarnos frente a él. Asociadas a esta novela se encuentran “Todo al contrario”, de 1994; “El valle del diablo”, de 2000; “Más allá del silencio”, de 2004, “Philida”, de 2013, todavía no traducidas a nuestro idioma,

²⁰ El cuento más antiguo del mundo, es, sin embargo, el cuento de la rana.

entre otros textos que implican el dominio histórico y el documental en los términos en que lo hace esta novela. ¿Por qué los historiadores deben tomar esta novela como un documento pertinente para sus investigaciones? Precisamente, por la actualidad excluyente de los procedimientos, conductas, objetivos y proyecciones imaginarias que el relato revela como activos y en desarrollo. Porque un documento es también una construcción. Lo que quiere decir que su *disparador* habida cuenta su orientación probable también se realiza en su *tentativa* expresiva. Ambos continentes, la ficción y el dominio documental comparten, ese ejercicio constructivo. Y no hay que olvidar a Rousseau, por quien Brink tenía una gran admiración: *“La escritura, que parecería tener que fijar el lenguaje, es precisamente quien lo altera; no cambia las palabras, sino el genio; sustituye la exactitud por la expresión”*.²¹

Un tercer grupo de novelas debe ser mencionado, aún cuando ninguna de las narraciones que lo integran ha sido vertida al castellano hasta el día de hoy. Me refiero a “La primera vida de Adamastor”, de 1993; “Las imaginaciones de la arena”, de 1996; “El insecto misionero”, de 2006, entre otros textos. ¿Por qué razón anunciar este grupo? Por su asociación con el realismo mágico. Pero esto es materia de un nuevo artículo. Que la virgencita del Limay, protectora de André Brink y de Alberto E. Mazzocchi, los bendiga.

²¹ (t. del a) J.J. Rousseau escribe, en 1755, un breve “Ensayo sobre el origen de las lenguas” Este es un fragmento del capítulo V. La obra puede encontrarse en internet

CESARE PAVESE: ESCRIBIR PARA VIVIR, VIVIR PARA ESCRIBIR

Hebe Castaño

En el territorio lúgubre de una Praga decadente a principios del siglo XX, Kafka escribía en su diario que sólo podía y quería ser literatura. No demasiado lejos ni mucho tiempo después, movido por problemas diferentes pero por búsquedas similares en más de un aspecto, Cesare Pavese registraba en *Il mestiere di vivere* su personal y desolada constatación, en una Italia atravesada por la devastación del fascismo y de la guerra, al sostener que la “literatura es una defensa contra las ofensas de la vida”. Cada uno a su modo, establecían así una relación extrema entre literatura y vida, una relación plena de tensiones en la que ambas llegan a confundirse y a condicionarse.

Aseveraciones inquietantes como las de Kafka y Pavese nos llevan a preguntarnos sobre cuáles podrían ser las motivaciones que inducen a un escritor a hallar en la literatura las razones de la propia existencia, al punto de que se viva para escribir y se escriba para vivir. En el caso de Cesare Pavese, de quien nos ocuparemos en este breve ensayo, la razón que más peso parece tener es la del conocimiento del mundo y el autoconocimiento. Su laboriosa y particular construcción de una teoría sobre el mito es una prueba de ello,

al igual que lo es toda su literatura, en la que escarbó en las raíces de una violencia primigenia inexorable, anidada en el corazón de todos los hombres y, también, en el origen de la propia y solitaria forma de ser, vivida bajo el signo de una ambigüedad lacerante: la de una soledad aceptada con placer porque le permitía escribir y realizarse en su oficio, y la de una soledad devastadora, generada por la incapacidad de ser con los otros. Dos modos de padecer el aislamiento que se vinculan a dos tipos de intelectuales muy distintos entre los que se debatió Pavese, quien se sintió siempre, sin dudas, un extraño entre los hombres, pero uno de éstos que ansían, pese a todo, una real y sincera comunicación con sus congéneres; o mejor, el autor de *Lavorare stanca* fue más que nada un extranjero en su tierra, como lo son también casi todos sus personajes novelescos, desde el Berto de *Paesi tuoi*, la primera de sus novelas, hasta el Anguilla de *La luna e i falò*, la última.

Las ofensas de la vida

Una infancia traumática. Sergio Pautasso (2000) advierte que de la educación y del ambiente en el que Pavese se formó deriva esa tendencia suya a la soledad. Una infancia sufrida, en la que la prematura muerte del padre y las dificultades familiares que siguieron a este hecho lo marcaron, bajo el signo de la soledad, el fracaso y la tragedia (una tríada que resalta Dominique Fernandez, crítico francés citado por Pautasso). Para Pavese, el hombre entero se hace en la infancia, en un contacto auroral con las cosas y la vida. Allí se

alojan las imágenes primeras, los mitos o símbolos que lo constituyen como un ser único entre los otros. Y es en la madurez que, a través de la literatura, se vuelven claros para uno mismo y se puede llegar a alcanzar el autoconocimiento. En el primer encuentro del niño con las cosas del mundo, ciertas imágenes o símbolos quedan impresos para siempre en él. Hay un origen irracional en ese proceso fundador de los seres. Pero a través del recuerdo el hombre adulto los racionaliza y eso es lo que importa para Pavese: la segunda vez, que equivale a decir la única vez, porque el recuerdo no es más que imagen verbalizada, lenguaje. Esta tensión entre lo irracional y lo racional es central en Pavese, tanto en su obra como en su vida. Y entre estos dos extremos opuestos se debatió hasta el fin de sus días.

Es muy probable que los traumas infantiles contribuyeran a formar en este escritor un carácter tímido y reservado, algo que admitía él mismo al Prof. Monti¹ en una carta de 1926, una forma de ser que tendía a la soledad y que lo llevaba aislarse de los otros y a reconocerse solamente en la amistad de algún coetáneo o par.

El estudio, la lectura y la escritura eran actividades privilegiadas en la que la soledad no era un peso, sino que se volvía activa. El tiempo dedicado al estudio era considerado por Pavese como "Lavoro, senza più", frase en la que resulta evidente su propio orgullo intelectual, por un lado, pero

¹ Augusto Monti, profesor de Pavese, fue una figura y una guía importante en su vida.

también, por el otro, significa la posibilidad de instalarse en un lugar mental donde poder refugiarse y hallarse a sí mismo: “Scribacchio e studio tutto il santo giorno quando, presso dalla rabbia, scappo fuor di casa, ho intorno un giogo di colline, tutte boschi, ch’è una meraviglia vagabondarli”, le escribía a Monti en agosto de 1926 y fijaba de este modo para sí mismo y para sus personajes novelescos futuros una característica recurrente: ser uno de esos “escapados de casa” que parten para retornar después, un *modus operandi* claramente visible en los protagonistas de tantas novelas norteamericanas del siglo XX que conocía muy bien.

La destrucción o el amor. Pavese no concretó nunca su deseo de hallar una mujer con la cual casarse, formar una familia y tener hijos. Y esto no podía ser de otra manera, porque siempre que se enamoraba lo hacía de mujeres más poderosas que él en los juegos del amor.² Mujeres dominantes, seguras de sí mismas, muchas veces con algo de inaccesibles “vampiresas”. No obstante, Pavese estableció algunas relaciones con el sexo opuesto que dejaron su impronta en algunas obras, ya sea bajo la forma más compleja de un modo determinado de construir los personajes femeninos, ya sea bajo la de una simple dedicatoria. Todos y cada uno de sus continuos fracasos lo condujeron al final e inevitablemente a una confesada misoginia. Pero probablemente fue Tina Pizzardo la que temprano lo empujó de un modo definitivo a

² Las mujeres que amó Pavese a lo largo de su existencia fueron Tina Pizzardo, Fernanda Pivano, Bianca Garufi y la actriz estadounidense Constance Dowling.

ese sentimiento, haciéndole sentir el riguroso dolor de la traición y el abandono, aquella “*donna della voce rauca*” por la que algunos biógrafos creen que Pavese padeció en definitiva el confinamiento. Cuando en el mes de marzo de 1936 se le concede la condonación de la condena y el día 19 de marzo ya se encuentra en Turín, allí inmediatamente se entera de que Tina estaba saliendo con otro hombre y pensaba ya en una boda. Esta constatación desgarradora marca un momento crítico en la vida de Pavese que se ve reflejado en sus cartas y en los nuevos modos de figurarse en ellas. Así, el lector de sus textos epistolares puede observar cómo, restituido ya al ambiente de Torino, de la depresión más profunda, emerge un Pavese distinto, en apariencia más seguro de sí mismo, que intenta salvarse a partir de su oficio. Son los años en los que comienza regularmente a colaborar con la casa editorial Einaudi y pone en esta labor todas sus energías, logrando así cierta paz y felicidad. Frente a la confesión que le había hecho a su hermana María en los últimos días en Brancalione, la tierra donde fue exiliado, sobre el hecho de que no podía desde hacía bastante tiempo escribir poesías, lo cual lo conducía a la pérdida de la serenidad o la locura,³ comienza a dibujar sus contornos una nueva autorrepresentación de sí

³ Es posible encontrar alguna respuesta analizando al sujeto que produce una obra literaria, intentando comprenderlo como un ser que es víctima de una patología. Sin embargo, es sabido que el escritor, cuando escribe, no está sumido en la neurosis, sino que, por el contrario, ese estado patológico surge cuando el proceso se interrumpe. La literatura es, entonces, una iniciativa de salud, no de enfermedad (Deleuze: 1996).

mismo, la del Pavese profesional, escritor y traductor inserto en el mundo editorial, dominador de sus pasiones y conocedor de sus limitaciones con el sexo femenino. Esta imagen de hombre maduro y seguro de su “mestiere” irá ocupando cada vez más un lugar preponderante en sus cartas de esos años, cuando logra, aunque más no sea por un tiempo, abandonar sus instintos autodestructivos, su “vizio assurdo”.

Tiempos difíciles I. La “huida”

Las vivencias familiares y personales suceden en un contexto determinado que no es posible dejar de lado cuando se intenta analizar las imbricaciones complejas y profundas entre el arte y la vida. Cesare Pavese vivió, sin duda, uno de los tiempos más terribles e impactantes de la historia italiana del siglo XX. Buena parte de su existencia se desarrolló primero, durante su adolescencia y juventud, bajo el dominio del fascismo. Más tarde experimentó, al igual que tantos otros, el flagelo de la guerra, que sumió a Italia en una situación sin precedentes, producto de su ambivalente posicionamiento político que la ubicó como aliada de la Alemania nazi y hitleriana, en un principio, y luego, en su enemiga, hacia el final de la contienda.

Los tiempos difíciles de la era de Mussolini generaron, en todos aquellos que no estaban de acuerdo con ese sistema totalitario de gobierno, inquietudes y búsquedas diversas. Entonces, Pavese, al igual que otros jóvenes escritores contemporáneos a él, se trasladó imaginariamente a otros

territorios literarios desde donde iba a intentar, como lo confiesa en *Ieri e oggi*, ver “svolgersi come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma”.⁴

La larga y compleja relación de Cesare Pavese con la cultura americana se remonta a los años en los que el autor cursaba sus estudios sobre literatura inglesa y literaturas comparadas en la Facultad de Letras de Turín. Norteamérica fue de mucha importancia para su maduración artística y para la construcción de su propia identidad autoral y existencial. Significó, además, una posibilidad de distinguirse, siendo todavía estudiante, entre amigos y compañeros, una ventaja nada desdeñable además para sobresalir a través de la palabra y el conocimiento literario frente a las muchachas que frecuentaba. Así se lo hacía saber en una carta fechada el 10 de junio de 1930 a Antonio Chiuminatto, joven descendiente de italianos que vivía en los Estados Unidos, con quien Pavese mantenía un nutrido intercambio epistolar y a quien consultaba permanentemente sobre cuestiones de la lengua y los significados precisos de ciertos usos del *slang*:

Say, I'm becoming a true authority about American literature, I begin to feel chesty with my fellow-students, and especially with co-eds. But, let's on: it's you the fellow who is doing half the work. (pág. 125)

⁴ “...desarrollarse, como en un escenario gigante, nuestro propio drama”.

Antonelli (1997) destaca que la profunda admiración del escritor turinés por el lenguaje innovador de la poesía y de la novela americanas, más allá de la lengua americana en sí misma, fue llegar a considerarse un especialista de aquella cultura allende el océano, tanto que, justamente, fueron sus propios conocimientos específicos en ese campo los que le abrieron el mundo del trabajo. No obstante, este mismo crítico señala que, junto al aspecto práctico y a la dimensión cultural que tuvo Norteamérica en Pavese, no es posible dejar de ver cierto carácter juvenil y casi infantil en ese entusiasmo, como así tampoco se debe olvidar que el mundo de la literatura americana se le presentó al autor de *Paesi tuoi*, ofreciéndole el estímulo, el consuelo y la satisfacción de las traducciones, precisamente durante el período inicial de una profunda crisis existencial que le hizo anhelar el suicidio, siempre presente en él como la última vía de escape.

Tiempos difíciles II. El retorno

Si la literatura norteamericana significó para el Pavese de los años '30, una especie de espejo en el cual podía mirar su propia cultura y a sí mismo como escritor, para reflexionar desde lo otro distinto, una alternativa opuesta a la que proponía el hermetismo italiano por entonces, cuando “la prosa italiana era un coloquio estenuato con se stessa e la poesía un sofferto silenzio”,⁵ los años de la posguerra lo

⁵ Si hay algo que le fascina a Pavese es la fuerza vital de la literatura norteamericana, capaz de generar nuevos mitos.

obligaron una vez más a revisar la representación de intelectual que él –y sobre él– se había configurado tiempo antes en el campo literario. Ahora que la contienda había terminado, el “americanista” Pavese quedaba en una posición incómoda, debido a su viejo “filoamericanismo”, frente a la emergencia de otro territorio ideal como era por entonces Rusia, y también frente a las nuevas demandas del PCI respecto del rol del intelectual. No hay que olvidar tampoco que a Pavese nunca le interesó el arte mimético, sino que su interés siempre estuvo dirigido hacia la búsqueda de una verdad oculta o subyacente bajo las apariencias.

En la segunda posguerra, gravitan en Europa las figuras de escritores comprometidos, como Jean-Paul Sartre. En Italia, por esos tiempos, Elio Vittorini con *Il Politecnico*, en una operación parangonable a la del filósofo francés y su revista *Le Temps Modernes*, persigue una renovación cultural en la que la literatura y el arte, el artista y su obra, deben comprometerse para superar una cultura anterior “consolatoria” incapaz, por su relación con la sociedad, de evitar los horrores y los males del mundo recientemente padecidos. Los nuevos intelectuales no sólo iniciaron un proceso a la literatura precedente, sino también que rechazaron los viejos roles de aquellos artistas solitarios, desconectados o alejados de la vida política, ahora convertida en una dimensión ineludible. El pensamiento de Antonio Gramsci, con su concepción de los nuevos intelectuales reflejada en la famosa fórmula “técnico + político” domina el escenario ideológico de la Italia de la

segunda posguerra e incide en numerosos aspectos de la vida de aquellos años: “...il delineato modello del nuovo intellettuale agiva sull’ideologia e sul costume, spingeva –fondendosi con la lezione di Sartre– all’ ‘impegno’” (Guglielmino, 1982, 294- I).⁶

Concluida la guerra, Pavese se deja llevar mar adentro, junto a tantos otros intelectuales, por los vientos esperanzadores de la posibilidad de un cambio social, cultural y político promovido por el pensamiento de izquierda. Se afilia al PCI, escribe y publica numerosos ensayos sobre la literatura, el comunismo y los intelectuales. Es decir, asume decidida y sinceramente un discurso político acorde a los preceptos marxistas vigentes y dominantes entre los intelectuales por entonces como un modo de lograr la ansiada comunicación de un hombre con otro hombre. El pesimista Pavese, ése que siempre había estado interesado por ese fondo irracional que expresan los mitos personales, parece haber sido dejado de lado, cuando uno lee ensayos como “Ritorno all’uomo”, “Il comunismo e gli intellettuali” o “Dialoghi col compagno”, entre otros.⁷

Pero en 1947 queda al descubierto la tensión que como intelectual padecía. Ese mismo año Pavese publica la novela *Il compagno*, considerada por la crítica de izquierda, afín a la literatura testimonial y cronística de esa época, en la que se

⁶ “El nuevo modelo de intelectual actuaba sobre la ideología y sobre las costumbres, empujaba –fundándose con la lección de Sartre– al ‘compromiso’”.

⁷ Todos los ensayos políticos de Pavese fueron publicados en *Letteratura e Società*, bajo el cuidado de Ítalo Calvino.

narra el aprendizaje político del joven Pablo (tal vez el propio aprendizaje de Pavese, quien nunca se mostró demasiado interesado en la política), y se atreve a publicar su obra más querida: *Dialoghi con Leucò*, una serie de “dialoguillos” en los que personajes de la mitología clásica como Orfeo o el mismo Ulises entre otros, conversan sobre temas universales del hombre. Se puede sostener que hay una construcción autobiográfica de algunos de estos personajes, a través de los cuales el escritor piamontés no hizo otra cosa que hablar de sí mismo y de sus inquietudes existenciales y personales.

Lo que importa subrayar aquí es el gesto intelectual de Pavese, quien en tiempos de su etapa “americanista” también, a su modo, se había opuesto a la opresión de un pensamiento único, como fue el del fascismo o, en términos de Bajtín, a una fuerza centrípeta.⁸ Recuérdese que tampoco Elio Vittorini pudo soportar los férreos dogmatismos literarios que el PCI, con su defensa sin atenuaciones del realismo social, pretendía imponer entre los artistas. Baste recordar el apasionado debate que sostuvo con Palmiro Togliatti, secretario del PCI, en las páginas de *Il Politecnico* sobre el arte y la libertad.

Arnaldo Bruni (2011) observa que los *Dialoghi con Leucò*, obra mítica por excelencia, se constituyen en una provocación que marca una discontinuidad respecto del resto de la obra pavesiana y esto le permite proponer la imagen de un “Pavese

⁸ “Una de las tareas del intelectual consiste en el esfuerzo por romper los estereotipos y las categorías reduccionistas que tan claramente limitan el pensamiento y la comunicación humanos.” (Said :2016, 13)

controcorrente” en el contexto cultural y literario de 1947. Los *Dialoghi con Leucò* significaban para Pavese el trabajo en el que creía haber destilado su cultura, su conciencia y su inquietud humana. De aquí que este libro fue el más significativo, al punto de que, entre todas sus obras, resultó ser la que eligió para escribir allí sus últimas palabras antes de suicidarse (“Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi”), y cuando dejar de escribir (“Non scriverò piú”) marcó el fin de la propia vida. Perdonar a todos, en primer término. Tal vez, hay que interpretar estas palabras, en ese preciso sitio, como un último gesto del escritor, gesto que quizás encierra un reclamo a los otros, por tanta soledad e incomprensión, una forma de decir que justamente allí, donde sentía más que en ningún otro lugar hablar de sí mismo y del mundo, no había podido ser entendido por sus congéneres, condenado por esas cosas del destino a ser como un extranjero entre los hombres. Un gesto irónico, al final, con el que concluía su vida y su obra y, también, a la vez, se liberaba de su suerte o su destino, para usar un vocablo tan ligado a su poética y a su concepción del mundo.

Referencias bibliográficas

Bruni, Arnaldo. “Pavese controcorrente. *I Dialoghi con Leucò*”, en Cuadernos de Filología Italiana, 2011, volumen Extraordinario, 73-82.

Deleuze, Gilles. *Crítica y verdad*. Anagrama, Barcelona, 1996.

Guglielmino, Salvatore. *Guida al Novecento*. Milan, Principato Editore, 1982.

Pautasso, Sergio. *Cesare Pavese oltre il mito*. Genova, Marietti, 2000.

Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Debate, 2016.

PAPÀ GORIOT DE HONORÉ DE BALZAC (1799-1850)

Graciela Mayet

Las novelas de Balzac se inscriben –como las de Stendhal– en un momento particular de la historia literaria de Francia: 1830, fecha que para Hauser¹ significa los inicios de la novela moderna. En efecto, esa fecha produce un corte entre las obras anteriores y las posteriores, consideradas estas últimas como modernas en tanto están relacionadas con los problemas del hombre contemporáneo. En 1830 se produjo una violenta revuelta popular –“Les Trois Glorieuses” porque duró tres días– contra el rey Charles X quien debió huir. Dicha revuelta tenía como finalidad instalar la república pero en lugar de esa modalidad democrática el trono es ocupado por Louis-Philippe llamado “el rey burgués”, elegido por los diputados burgueses que no quieren que se acuerde el derecho de voto al pueblo. Durante la Monarquía de Julio se desarrollan los fundamentos y perfiles del siglo XIX, el orden social, el sistema económico y la literatura tal como es expresada hasta las vanguardias.

Las novelas de Balzac y Stendhal son las primeras que tratan los conflictos del hombre del siglo XIX y principios del XX, desconocidos para las generaciones anteriores. De Stendhal

¹ Hauser, Arnold, “La generación de 1830” en *Historia social de la literatura y el arte*, Buenos Aires, Debate, 2006.

a Proust, desde la generación de 1830 a la de 1910 asistimos a un desarrollo intelectual homogéneo y orgánico. Es el período del triunfo de la clase media capitalista y conservadora. El racionalismo económico y la ideología política llevan a la novela al estudio de la realidad social y de los mecanismos psicológicos sociales. La novela realista sirve a los fines de la burguesía que domina a la sociedad. Para Balzac, el capitalismo es una enfermedad de la sociedad. El mal es explicado por el egoísmo y la irreligiosidad de la época, el individualismo y la ambición desmedida. En sus novelas, el dinero desaparece y aparece mágicamente de acuerdo con un nuevo mundo mágico y una nueva mitología. El oro destruye al hombre y la burguesía es responsable del carácter implacable de la economía dineraria. La sociedad está dominada por la lógica de la lucha de clases no obstante admira la industria moderna y la vida contemporánea aunque las mira sin compasión. Juzga lo bueno y lo malo del pueblo y de la aristocracia. Balzac es un escritor revolucionario que ve con simpatía a los rebeldes y nihilistas. En el fondo es un anarquista, solidario con los marginales y capaz de satirizar implacablemente a la aristocracia. Este es, para Engels, el triunfo del realismo balzaciano: tener la visión de ver la caída de las clases que le producían su simpatía y al mismo tiempo poder obrar en contra de sus propios prejuicios políticos y de clase.

El proyecto novelesco de Balzac se enuncia sobre varias líneas divergentes. Todo pasa como si, haciendo un libro,

Balzac hubiera querido decir muchas cosas a la vez.² Luego del Prefacio a *La Comedie Humaine* de 1842, se sabe que el libro debe conformarse a un cierto número de modelos diferentes. En un primer tiempo son propuestos juntos el ejemplo de Buffon (la historia natural) y el de Walter Scott (la novela histórica). Así corresponden al primer ejemplo, la representación de las especies sociales y al segundo, los modos de realizarlo a través de la continuidad novelesca. Sin embargo para Macheray es esta una falsa dualidad puesto que la realidad modelada según la forma de la historia natural es dependiente en tanto y en cuanto ha sido elaborada por medio de una analogía con las ciencias naturales y resulta entonces poco objetiva en su formulación para representar al hombre en sus variedades. De todos modos, la elección del modelo científico no tiene por objeto la introducción de la ciencia en la novela sino de proporcionar un procedimiento novelesco: para describir al hombre es necesario representarlo en toda su diversidad, es decir, se busca un nuevo procedimiento. Además, Balzac se propone ser un “historiador de costumbres” más que un novelista comunicando así su pensamiento histórico a través de la forma de la novela. No obstante, es el contenido político lo valioso de su obra el cual le otorga unidad y originalidad. En efecto, Balzac pretende crear, a medio camino entre la ideología política y la literatura,

² Macheray, Pierre, “Les paysans de Balzac, un texte disparate” en *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966

un “género nuevo”. En muchos textos se define como pensador político y enseguida sólo como novelista.

Para Balzac, la ideología no es independiente de la obra, por el contrario, ella realiza una función literaria. La ideología no ofrece la imagen global de un estilo que puede ser imitado, como la ciencia, sin embargo, produce enunciados particulares que pueden insertarse en la trama novelesca. Son los enunciados ideológicos. Se distinguen dos tipos de enunciados: unos directamente ligados al sistema novelesco; otros, “separables” parecen directamente transportados de la ideología a la trama de la novela no obstante, son indisociables pues la novela está construida con su contraste. Aquí presentamos un ejemplo de enunciado ideológico “separable”, referente a las mujeres de París:

Si las parisienses son a menudo falsa, vanidosas, egoístas, coquetas, frías, en cambio, cuando aman de veras, ninguna otra mujer las iguala en el calor de los sentimientos; se liberan de toda sus pequeñeces y se hacen sublimes. (205)

Así es como entre el proyecto histórico y el ideológico se manifiesta un proyecto de escritor que consiste en escribir un libro que sea como un mundo. Cada novela se inserta en una red de libros pues, colocada en el conjunto de *La Comédie Humaine*, la novela es un retomar incesante de algo que se imita en un mundo inagotable. El universo novelesco no es un

reflejo del verdadero sino que constituye un sistema de la realidad.

A este deseo de situar la novela en el exterior de ella misma corresponde el procedimiento de reaparición de los personajes que permite definirlos uno en relación con el otro. La novela toma del espacio social elementos venidos de los distintos rincones de Francia y compone así un nuevo espacio caracterizado por las diferencias y contrastes entre todos esos elementos. La ilusión de un mundo real es producida por el encuentro de muchos mundos cerrados e independientes. El sistema novelesco suscita un efecto de realidad, no con descripciones sino presentando contrastes o desacuerdos. De este modo, a la manera de un juego de espejos inclinados que produce imágenes rotas, deformadas, parceladas, se revela un mundo nuevo.

Con este procedimiento, Balzac avanza sobre lo realizado por Scott, enlazando sus composiciones una con otra, de modo que coordinan una historia completa de la que cada capítulo sería una novela y cada novela, una época. Renuncia a un primitivo proyecto de historia general de la humanidad y se concentra en la descripción de la sociedad de su tiempo lo cual es posible gracias al procedimiento mencionado el cual es, a su vez, un principio de economía. En efecto, cada una de las obras se abrirá sobre otras obras y los personajes que aparecerán en algunas novelas harán emigrar al lector a otras novelas en las que encontrará informaciones complementarias acerca de ellos. Los personajes se definen en

relación con los otros personajes de otras novelas. Rastignac aparece en las figuras de otros jóvenes como Rubempré, Charles Grandet y otros *dandys* de guantes amarillos lo cual permite establecer comparaciones, diferencias y ver las formas de los personajes entre sí. De este modo, podemos reconstruir el tipo en diversos textos. La unidad del tipo se escinde en figuras. Cada personaje cobra su valor cuando se pone en relación con el conjunto. Respecto de los escenarios de las obras, en “Escenas de la vida provinciana” cada una de las ciudades de provincia se revela como característica de un aspecto de todas las demás y se representan unas a otras, en cambio París no es una ciudad como otras; es su multiplicación, su figura concentrada y, por sobre todo, es única.

Georg Lukacs³ se detiene en el concepto del tipo, criterio fundamental de la concepción literaria del realismo. El tipo es la síntesis que une lo genérico y lo individual. En él confluyen y se funden los momentos determinantes, humana y socialmente fundamentales de un período histórico. El verdadero realismo retrata al hombre total y a la sociedad total. El problema central del realismo es la presentación del hombre total para la cual el tipo establece la conexión entre el hombre privado y el individuo social. La fragmentación del hombre total en hombre público y privado implica la mutilación de la esencia humana, a la cual tiende la sociedad burguesa.

³ Lukacs, Georg, *Ensayo sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965

Una novela que presenta la movilidad y el ascenso social propios de la modernidad es *Papá Goriot* (1834-35) pero no es el único tema planteado, también está el drama de la paternidad de Goriot. La pensión es el espacio donde se reúnen personajes de distintos lugares y características los cuales se conectan con otros círculos sociales. Así Eugéne de Rastignac, de la modesta nobleza provinciana, se relaciona con la aristocracia por su parentesco con Madame de Marsillac lo cual le permite frecuentar a Madame de Beauséant. Delphine, una de las hijas de Goriot, está casada con el banquero Nucingen y Anastasia, la hija mayor, con el barón de Restaud. El mundo del hampa y de los evadidos de la cárcel aparece en la figura de Vautrin.

El espacio físico de algunos personajes es la pensión Vauquer. La pensión es un microcosmos de la ciudad que permite reunir y confrontar lo diverso así como presentar los diferentes niveles sociales y económicos: cada pensionista ocupa el piso que le corresponde según su categoría. Puede decirse, entonces, que es la proyección de la estratificada vida social de París. El edificio es un espacio disfórico ya que está situado en un lugar bajo, en una calle empinada. Las plantas del jardín de la casa de la calle Neuve-Sainte-Geneviève están secas y polvorientas y el interior huele “a pensión”. Los pensionistas no escapan a este ambiente signado por la sequedad pues los cuerpos se ven consumidos por las desgracias o las pasiones. La presentación de la casa, la pensión Vauquer en *Papá Goriot*, responde al determinismo

ambiental del realismo decimonónico y del naturalismo pues están íntimamente relacionados las casas y sus habitantes.ⁱ Veamos un ejemplo respecto de la simbiosis entre la dueña de la pensión, la señora Vauquer, y el edificio correspondiente: "...toda su persona, en fin, explica la posada, como la posada explica su persona". (14)

Además, la novela presenta distintos focos de atención: la historia de Goriot, de Vautrin, de Victorine, de las hijas de Goriot y de otros personajes de los cuales algunas como la de Rastignac continúa, en este caso, como personaje secundario en *Grandezas y miserias de las cortesanas*, ejemplo del retorno de los personajes. Rastignac tiene dos figuras paternas: Goriot, por un lado, con quien, de alguna manera, reelabora el drama del rey Lear, ya que representa el mundo de los afectos aniquilados por el dinero, debido al egoísmo desnaturalizado de sus hijas. Su proyecto es unir a Rastignac con Delphine. Por otro lado, Vautrin es otra figura paterna tiránica, en este caso, quien tiene también un proyecto con Eugène: casarlo con Victorine. Rastignac también tiene un proyecto: abrirse camino en el gran mundo parisién. De este modo, la novela muestra que a los personajes los mueve algún deseo o proyecto vinculado con el dinero. El deseo pone en movimiento la energía con la que actúan los personajes. Vautrin y Rastignac despliegan su energía ante la carrera de la vida la cual es mostrada con cinismo por el evadido al joven provinciano.

Asimismo, la historia de los cambios que sufre Goriot se conectan con los cambios políticos en Francia: en la época de la

Revolución, proveía de trigo a los revolucionarios razón por la cual, con los Borbones, el hombre resultaba molesto para sus dos encumbrados yernos, Restaud y Nucingen. Goriot esconde un misterio que Rastignac será el encargado de develar. Uno de ellos es cómo de rico fabricante de fideos había pasado a vivir en la miseria. Otros misterios son quién es Vautrin y las historias de Victorine, Michonneau, Poiret. Todo ello muestra que París, como un océano, esconde en sus profundidades muchas cosas. Para Vautrin, es un lodazal, un laberinto, “es como un bosque del Nuevo Mundo donde se agitan veinte especies de pueblos salvajes”. (98) Eugène mismo reconoce que París “es un lodazal” (46), “un océano de lodo en el cual el que metía el pie se hundía hasta el cuello”. (210)

La novela, como *Rojo y negro*, presenta también el conflicto del advenedizo provinciano en la gran ciudad que quiere conquistar, lo cual se relaciona con la figura napoleónica que opera fuertemente en algunas de las novelas del siglo XIX como *Crimen y castigo* de Fedor Dostoievski. La figura de Napoleón Bonaparte ejerció gran influencia en la juventud de su tiempo y posteriormente también, pues dio a los jóvenes la conciencia de que todo es posible con inteligencia y audacia. Napoleón, que de oscuro militar de origen corso llegó a ser emperador de Francia, se convirtió en figura emblemática de los desclasados para los cuales, sin él, todo ascenso social era imposible.

Para el héroe Rastignac, la tentación por el dinero y el poder se despierta al descubrir el lujo de la sociedad parisina

cuando Madame de Beauséant lo invita a cenar. Asimismo nota las miradas de admiración que despierta en el paseo de las Tullerías, en la Ópera y todo esto desata la tentación por entrar en ese mundo; con esta finalidad prepara su proyecto.

Cuando el proyecto comienza a tener fuerza, Eugéne abandona los valores del pequeño mundo de su rincón provinciano que se hace efectivo luego del entierro de Papá Goriot, momento que incluye también el entierro de dichos valores. Con el grito de “¡À nous deux!”, el joven desafía el mundo parisiense.

Para entrar en el mundo elegante, Eugéne cuenta con los nombres de sus parientes lejanas: Madame de Marsillac y Madame de Beauséant, nombres que allí funcionan mágicamente. En cambio, el nombre de Goriot parece desatar el efecto opuesto y Rastignac se da cuenta de que hay muchas cosas que ignora de París. En casa de Madame de Restaud y Madame de Beauséant, comenzará el joven a conocer y desentrañar los enigmas parisinos. Tanto la condesa de Beauséant como Vautrin le enseñan que el mundo es infame. Él mismo se comporta como las hijas de Goriot cuando pide dinero a su hermana y a su madre, obligándolas a vender sus pequeños objetos de valor.

Vautrin, alias Jacques Collin, alias Trompe-la-Mort, alias el abad Carlos Herrera es el más dinámico de los personajes de modo tal que llega a desplazar al mismo Gorrito. Así pues el drama pasa de la vejez a la juventud y de la agonía de Goriot a

la tentación de Rastignac.⁴ Es un personaje romántico como el bandido Hernani que esconde permanentemente su identidad. Es además, un personaje mefistofélico, lo sabe todo y es consciente de ello, parece una esfinge y Eugène se da cuenta que lee en su corazón.

Cabe señalar que la obra de Balzac se inscribe en un momento significativo para las letras por la difusión alcanzada por la prensa moderna a la que accede un vasto público lo cual no es un dato menor ya que la novela balzaciana está estrechamente unida a la eclosión del periódico el cual aumenta enormemente el número de sus lectores. En efecto, Balzac será el primer escritor en publicar en 1836 en *La Presse* una novela, inaugurando así la novela de folletín.

La novela balzaciana es la construcción de un cuadro riguroso de la sociedad de su tiempo, elaborado a la manera de un naturalista en su clasificación de los seres. Sus personajes están en interacción con el medio social que los contiene y que ellos contribuyen a dar forma. De ahí, pues, la simbiosis entre el personaje y el espacio donde vive. Como ha dicho Baudelaire, Balzac es un visionario apasionado que ha ido más allá de la materialidad de lo real para remodelarla según las exigencias de su mitología personal. De este modo, el genio del escritor está en haber otorgado a la realidad del mundo y de la historia, a través de la ficción, un documento vivo de su tiempo.

⁴ Levin, Harry, "Balzac" en *El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1974, pág. 242.

Bibliografía

- Hauser, Arnold, "La generación de 1830" en *Historia social de la literatura y el arte*, Buenos Aires, Debate, 2006.
- Levin, Harry, "Balzac" en *El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1974, pág. 242.
- Lukacs, Georg, *Ensayo sobre el realismo*, Bs. As., Siglo XX, 1965
- Macheray, Pierre, "Les paysans de Balzac, un texte disparate" en *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966

Nota: Las páginas de las citas de *Papá Goriot* corresponden a la edición Espasa Calpe colección Austral, Madrid, 1981

ⁱ En la formación de la estética del realismo decimonónico intervienen algunos factores que se originaron en los cambios económicos, sociales y políticos del siglo XVIII, especialmente la revolución industrial, la emergencia de las ideas democráticas, la observación empírica de la naturaleza, las nuevas teorías epistemológicas y la nueva conciencia histórica. La estética del realismo adquiere diversos aspectos en cada uno de los países europeos no obstante, continúa los profundos cambios estéticos del siglo XVIII, entre los cuales pueden mencionarse: preocupación por la objetividad científica, deseo de mostrar la contemporaneidad, conciencia social frente a las acentuadas desigualdades y un nuevo sentido de la realidad. Sin embargo, las notas dominantes del realismo son, por un lado, el rechazo de la cultura romántica e idealista surgida luego de la Revolución de 1789 impulsada por el deseo de evasión y la tergiversación de la realidad objetiva, por otro. Para los escritores del realismo, los escritores románticos y clásicos no representaron la naturaleza sino que realizaron una distorsión imaginaria de esta en pos de un ideal estético alejado de lo real. El primer y central criterio de la estética realista es la objetividad, es decir, la representación fidedigna de "la realidad". El segundo criterio es la noción de contemporaneidad o actualidad, es decir, la realidad presente con los problemas y acontecimientos del momento. El tercer componente de la estética realista es la conciencia social y la exigencia de un nuevo campo temático surgido como consecuencia de la nueva clase social aparecida con la revolución industrial. Jan Brück, "From aristotelean mimesis to bourgeois realism", "Poetics II International Review for the theory of Literature", Amsterdam, 11, 3, July 1982.

FRANCESCO PETRARCA - SONETO A LAURA

Fernando Luis Frassetto

En la Italia del Siglo XIV se da la paradoja de vivir a la vez un estado de crisis que se extiende a toda Europa y al mismo tiempo uno de los momentos en que se está gestando la revolución del humanismo de las décadas por venir. La intensidad de los nuevos tiempos se vive en el compromiso literario que se desarrolla en torno a Florencia, en región de la Toscana, y es llevada a cabo por lo que se llamó las tres Coronas: Dante Alighieri, Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio.

Francesco Petrarca nació el 20 de julio 1304 en Arezzo, Toscana y murió el 19 de julio de 1374, en Arquà, Padua. Toda su vida está atravesada por dos amores. El amor a Laura³⁶ y el dolor de su muerte; y el deseo insaciable de conocimiento que se manifiesta en los libros, que fue buscando, estudiando, difundiendo y coleccionando hasta el último día. Su poesía conformó una corriente literaria que llamada Petrarquismo, tuvo una vasta influencia en autores como el español Garcilaso de la Vega, el francés Ronsard y los ingleses William Shakespeare y Edmund Spenser, entre otros. Fue consolidando un proyecto poético, en el que intentó armonizar el legado

³⁶ El 6 de abril de 1327, viernes santo, vio por primera vez a Laura, la mujer que idealizaría en sus poemas, en Aviñón. Poco se sabe de ella, aunque es muy posible que fuese la dama Laure de Noves, (1310-1348)

grecolatino con las ideas del cristianismo en una Italia que debía recuperar la antigua grandeza del Imperio romano. Escribió en latín e italiano. Entre sus obras en latín destacan *África* (1342), un poema épico sobre el conquistador romano clásico Escipión el Africano, y *De viris illustribus* (1338), una serie de biografías de personajes ilustres. También en latín escribió églogas y epístolas en verso, el diálogo *Secretum* (1343), y el tratado *De vita solitaria* (1356), en el cual defendía una vida dedicada a la naturaleza, el estudio y la oración. La más famosa de sus obras es una colección de poemas en italiano que se conoce como *Cancionero*. También en Laura se inspiró para componer otro conjunto de poemas, *Triunfos* (1352-1374).

Como testigo y protagonista del acontecer de su tiempo, en los últimos años, Petrarca muestra su pesimismo en una carta que envía a su amigo Guido Sette: *En cuanto a lo que me he propuesto escribirte, es decir, sobre el cambio de los tiempos hacia el empeoramiento y la ruina, no dudo que la fuerza de la verdad te obligue a estar de acuerdo conmigo... De Montpellier pasamos a Bolonia. No creo que se pudiese encontrar un lugar más bello y libre en todo el mundo. Recordarás bien la afluencia de escolares, el orden, la vigilancia, la majestad de los profesores, que parecían los antiguos jurisconsultos redivivos. Ahora no queda allí casi ninguno, y el puesto de tantos y tantos ingenios ha sido ocupado por la ignorancia.*

El poeta describe el desprestigio simultáneo del papado y la institución imperial unidos por lazos históricos y religiosos. Esta situación fueron consecuencia, por una parte,

de la Guerra de los Cien Años, entre Francia e Inglaterra en 1337, y de la terrible epidemia a la que se dio el nombre de Peste Negra, que de 1347 a 1350 mató, aproximadamente, a un tercio de la población que vivía entre la India e Islandia. Petrarca mismo cantó su amor por Laura, y el dolor por su muerte, a causa, probablemente, de la misma epidemia de peste que constituye el marco narrativo del *Decamerón* de Boccaccio de quien Petrarca fue amigo y maestro. Aquel canto, *Canzoniere*, es una lección inolvidable de amor y literatura en lengua italiana en un momento aciago de Europa.

En la época en que vivió Petrarca, Italia se descubre a sí misma y se afirma como pueblo romano y latino, y la historia de Roma es considerada como historia nacional, y asimismo el latín llegó a considerarse como lengua cercana al espíritu de los italianos cultos de la época. En este panorama, el poema *África*, debió ser considerado como una *Eneida* y una verdadera epopeya nacional. Pero es evidente que ni la Italia latina ni el latín clásico podían revivir verdaderamente. Petrarca escribe su *Canzoniere* en la lengua vulgar, el Italiano. No puede ignorarse que el poeta tuvo que inventar muchas palabras, como hizo Dante, pues el Italiano entonces era muy pobre para facilitar una expresión literaria tan amplia como la que estos dos poetas esperaban.

Cancionero

Francesco Petrarca ejerce hasta hoy su influencia sobre todo como el autor del *Canzoniere*, *Rime in vita e in morte di*

Madonna Laura (1336-1374), propiamente titulado *Rerum vulgarium fragmenta*,³⁷ que determinó durante siglos la forma y el contenido que el amor debía adoptar en poesía. Está compuesto por trescientos sesenta y seis poemas, la gran mayoría de ellos sonetos, que refieren la historia de un amor no correspondido en vida y muerte de Laura. El objeto de los poemas no es solo Laura sino los efectos del amor sobre el amante: su sufrimiento ejemplifica la naturaleza contradictoria del amor. Sirvió de ejemplo poético para la poesía amorosa europea durante los siglos XVI y XVII. Esta lírica denominada petrarquismo, tuvo origen en la lírica de dos tradiciones anteriores: la poesía trovadoresca y la del *dolce stil nuovo*.

La poesía trovadoresca nació en la región francesa de la Provenza en el siglo XII y de ahí se extendió rápidamente a toda Europa. La cultivaban los trovadores, profesionales o aficionados de la poesía de toda condición social. Se caracteriza por hacer uso de una lengua poética artificialmente refinada y por formular un original concepto del amor: el amor cortés. Éste consiste en la proyección de los valores y el léxico del feudalismo sobre el sentimiento amoroso: el poeta es vasallo de la dama (la *domina* o dueña), a la que rinde sumisión y respeto, a cambio del favor o alianza.

En el siglo XIII, la lírica culta trovadoresca fue superada en Italia por los representantes del *dolce stil nuovo*. La nueva poética da importancia al cultivo refinado de la forma,

³⁷ Literalmente *Fragments de cosas en vulgar*, y vulgar como romance, debería entenderse como *fragmentos de cosas en romance toscano*.

depurándola de elementos innecesarios. Desde el punto de vista del contenido, la escuela presenta nuevos motivos: una concepción del amor, no basado ya en la vieja idea trovadoresca del vasallaje, sino en un concepto de la *gentileza*, según el cual el amor sólo puede aparecer en un corazón noble y virtuoso. Una nueva visión de la dama, no ya solo como señora que domina el corazón del poeta, sino como *domna angelicata*, criatura angélica que provoca con su mirada, en el corazón del hombre, un deseo de belleza, bondad y perfección moral, y de elevación espiritual hacia el Sumo Bien. Una descripción del estado de ánimo del poema enamorado que, en sus análisis psicológicos, oscila entre el dulce arrobamiento del ensueño (al recordar la belleza y excelencias de la amada) y el temor a verse abandonado o privado de su gracia.

En cuanto a los rasgos temáticos fundamentales de la poesía petrarquista que se expandieron por Europa, el poeta se complace en el análisis pormenorizado del proceso amoroso y acentúa la idea del amor como conflicto íntimo, expresado en sentimientos contradictorios (pena/gozo; vida/muerte). Se humaniza la figura de la amada: la describe físicamente, exalta su belleza y enaltece su virtud y perfección espiritual. La exaltación de su belleza se plasma en un retrato poético de la amada, ajustado a unos cánones estéticos preestablecidos con términos precisos. A modo de ejemplo, un rasgo corporal como el cabello, será metáfora con un elemento real, rubio a transformarse en el término imaginario: oro. Así mismo, labios/rojos/clavel, coral, rubí. La Naturaleza, por otra parte,

interviene en el devenir de la pasión amorosa del poeta, ya sea como reflejo, o como marco de su estado de ánimo.

El poeta expresa sus sentimientos con autenticidad, con un tono de franqueza y confesión íntima desconocidos que influyen en el lector.

Respecto a la imitación poética, el concepto petrarquesco, se ve claramente en una de las cartas que escribió a su amigo Giovanni Boccaccio, donde minuciosamente despliega sus ideas: *Así, también nosotros debemos hacer de modo que, si hay algo de semejante, lo mas sea diferente, ...de modo que la semejanza sea más bien intuitiva que definida de manera expresa... Es preciso en conclusión, seguir el consejo de Séneca, dado ya antes por Horacio: escribir como las abejas hacen la miel, no manteniendo las flores, sino convirtiéndolas en panales, de modo que de muchos y diferentes elementos nazca uno mejor. (Familiarum XXIII)*

En cuanto a su forma, la poesía de Petrarca se caracteriza por una elaboración disciplinada de la lengua poética, tanto en los recursos literarios como en la selección del léxico, en busca de una sencillez elegante con el consiguiente rechazo de la afectación y la vulgaridad. Así, los “daños del amor” se expresarán mediante imágenes como la “herida” (por flecha, venablo, etc.), el “incendio” (el amor abrasa como fuego, llama, chispas, etc.) o “presidio” (el amor aprisiona con lazo, red).

Entre los metros, Petrarca prefiere el endecasílabo y su combinación con el heptasílabo. Las dos composiciones poéticas que más utiliza son el soneto y la canción.

Pace non trovo e non ò da
far guerra
e temo, e spero, e ardo e
sono un ghiaccio,
e volo sopra 'l cielo e
giaccio in terra,
e nulla stringo e tutto il
mondo abbraccio.

Tal m' à in pregion, che non
m' apre né serra,
né per suo mi riten né
scioglie il laccio,
e non m' ancide Amore e
non mi sferra,
né mi vuol vivo né mi trae
d' impaccio.

Veggio senza occhi e non ò
lingua e grido,
e bramo di perir e chieggio
aita,
et ò in odio me stesso ed
amo altrui.

Pascomi di dolor,
piangendo rido,
egualmente mi spiace
morte e vita:
in questo stato son, Donna,
per voi.

Paz no encuentro ni puedo
hacer la guerra,
y temo y espero, ardo y soy
un hielo
y vuelo sobre el cielo y
descanso en tierra;
y nada aprieto y todo el
mundo abrazo.

Quien me aprisiona, no
abre ni me encierra,
ni me asegura ni me suelta
el lazo;
y no me mata Amor ni me
libera,
no me quiere vivo, ni se me
salva.

Veo sin ojos y sin lengua
grito;
y deseo morir y pido
ayuda;
me odio a mí mismo y amo
a otro.

Me alimenta el dolor,
llorando río,
la muerte y la vida me son
indiferentes;
en este estado estoy por
vos, Señora.

Soneto a Laura

El nombre de Laura presente en el Cancionero da lugar al juego de palabras: debe vincularse con los laureles poéticos y con el mito de transfiguración de Dafne, la ninfa que según *Las Metamorfosis* de Ovidio había sido amada y perseguida por el dios del sol, Apolo, y transformada en laurel justo a tiempo para escapar de él.

Parafraasis

No tengo paz y no tengo las armas para hacer la guerra (medios para enfrentar al Amor), y tengo temor y al mismo tiempo esperanza. Me quemo y estoy frío como el hielo, vuelo sobre el cielo y permanezco inmóvil en la tierra; no controlo nada y abrazo a todo el mundo. Laura me tiene en una prisión, que no abre y no cierra, ni me tiene como prisionero ni me deja libre, y el Amor no me mata ni me quita el dardo, ni me quiere libre ni me aleja de los cuidados de la muerte. Veo sin los ojos de la razón. No hablo y no grito, deseo morir y pido ayuda, me odio a mí mismo y amo a otra persona (Laura). Me alimento de sufrimiento, de dolor, rio mientras lloro, lamento por igual la vida y la muerte: estoy en estas condiciones, Señora, mi amada, por tu amor.

Pace non trovo e non ò da far guerra (soneto a Laura) es el soneto 134 en el Cancionero. Su estructura se centra en el uso concentrado de antítesis en una serie de coordenadas, estructuradas a través de polisíndeton y paralelismo, con una

sorprendente complejidad y presencia de figuras retóricas. Uso sorprendente de la cesura y el ritmo interno de los versos es una técnica que a futuro tendrá un gran desarrollo en el manierismo barroco. El poema es un ejemplo claro del esquema provenzal de oposiciones.

En Catulo, poeta romano, en el comienzo del Carmen 85, teníamos ya un antecedente de la lucha del amor: *odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris?/ nescio, sed fieri sentio et excrucior.* (Odio y amo. ¿Por qué hago yo esto?, acaso preguntas./ Yo no lo sé, mas lo siento y ello me causa dolor.

Análisis métrico:

Pace non trovo e non ho da far guerra es un soneto, catorce versos endecasílabos. esquema métrico: ABAB.ABAB.CDE.CDE. (dos cuartetos y dos tercetos)

Endecasílabo menor: vv. 1, 2, 4, 5, 7, 8. (acento rítmico en la cuarta sílaba)

Endecasílabo Mayor: vv. 3, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14. (acento rítmico en la sexta sílaba)

Esquema (menor/Mayor): mmMmmMmmMMMMMM

Análisis retórico:

Presencia de aliteraciones: o (v. 1), s (v. 2), o (v. 3), t, g, s, r (vv.1-4), s (v. 6), v (v. 8), n, m (vv. 5-8), o (v. 9), e (vv. 9-11), o (v. 11), p (v. 12), e (v. 13).

Presenza di elisione: m'à, m'apre (v. 5), m'ancide (v. 7).

Presencias de apocopes: far (v. 1), pregon (v. 5), riten (v. 6),
perir (v. 10), dolor (v. 12)

Presencia de rima interna: ghiaccio/giaccio (vs.2-3).

Presencia de rima siciliana: altrui/voi (vs. 11, 14).

Figuras retóricas:

-Antítesis:

pace e guerra

paz y guerra

ardo e sono un ghiaccio

ardo y soy un hielo

volo e giaccio

vuelo y estoy en tierra

cielo e terra

cielo y tierra

odio e amo

odio y amo

morte e vita

muerte y vida

-Oxímoron: *piangendo rido* / llorando río

-Metáforas:

Ho da far guerra: estado figurado para desahogar el deseo amoroso. La idea de Ovidio del Amor como guerra.

Ardo –sono un ghiaccio, trasposición del estado de ánimo amoroso. (hipérbole)

Volo...giaccio: sentimiento contradictorio de desmesura en la alegría y la tristeza provocada por el amor. (hipérbole)

Nulla..tutto il mondo: sentimiento de omnipotencia y frustración que provoca el amor.

Pregon..apre..serra..scoglie il laccio, figuras de la prisión del amor.

Pascomi di dolor: el dolor como pan cotidiano del poeta.

Chiasmo; Pace non trovo e non ò da far guerra /Paz no encuentro ni puedo hacer la guerra,

-Paralelismos: *e temo, e spero, e ardo e sono un ghiaccio* (v. 2), *volo sopra 'l cielo e giaccio in terra* (v. 3), *e nulla stringo e tutto il mondo abbraccio* (v. 4), *né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio* (v. 8), *e bramo di perir e chieggio aita* (v. 10),

-Polisindeton: e...e (v. 1-4), e...e (v. 7), e...e (9-11).

-Anáforas: né...né (v. 5-6), né...né (v. 8).

Petrarca desarrolla en el poema una serie de motivos literarios y de estilo característicos de la poesía del amor cortés y stilnovista, en particular aquella que representa el tema del amor doloroso, el amor personificado a la manera de Cavalcanti y Dante. Renueva el repertorio de los síntomas del amor, llamarada y hielo, presentimiento de la muerte, desasosiego, dolor, lágrimas, recursos de estilo característicos y representativos del stilnovismo: la personificación del Amor, la imagen de la prisión amorosa, el apelativos cortés de Señora, reservado a la amada indiferente.

Con estos materiales tradicionales Petrarca opera sobre una poética que se abre al humanismo y la modernidad. Por un lado da una dimensión nueva a la personificación del amor, introduce una mayor subjetividad y profundidad psicológica en el tratamiento de los temas. También la forma

de construcción del texto para estos fines, con el uso abundante de antítesis, profusas polisíndeton, y todo tipo de figuras retóricas que le permiten mantener una tensión constante por el conflicto del sentimiento amoroso. Esto muestra el grado de maestría en el manejo novedoso de la lengua italiana como un instrumento a la manera de los clásicos para la construcción de un escenario que represente los diferentes estados de ánimo, la irracionalidad y ambigüedad del sentimiento amoroso. Ritmo, música, poesía con una intensidad que se transforma en magisterio en la nueva poética para los siglos venideros. Petrarca, lejano de la escolástica medieval que aborrecía, veía a la literatura una de las formas centrales de conocimiento. Nos enseña que los *studia humanitatis* no han de quedarse en mera retórica, sino traducirse *in actum* –en hechos–, para salir al encuentro de la vida.

POÉTICA DE LA CIENCIA FICCIÓN LITERARIA (O DE QUÉ DISCUTEN UN RUSO Y UN INGLÉS)

Emilio Alochis

Introducción

Poética de la CF... pero no exactamente poética

Imaginemos los primeros momentos de una conversación imposible: sentados en una mesa de un bar aquí, en Neuquén, están frente a frente Víctor Shklovski y Terry Eagleton¹. Cerveza (o vodka) de por medio, el tema de la charla es: la literatura de ciencia ficción. Ambos discurren primero acerca de qué es lo literario, luego acerca de qué es un poema, cuáles son los ingredientes de la ciencia ficción², etc. Inevitablemente, alguno de los autores menciona la palabra *política* y entonces la discusión (porque a esta altura del

¹ **Víctor Shklovski** (1893-1984) Crítico, escritor y teórico literario ruso. Fue uno de los fundadores de OPOYÁZ (Sociedad para el estudio del lenguaje poético) y uno de los más claros exponentes del formalismo ruso. **Terry Eagleton** (1943) Teórico literario, crítico y profesor universitario británico. Es uno de los más agudos críticos culturales marxistas de la actualidad.

² Cuando hablamos de **ciencia ficción** partimos siempre de concepciones quebradas, fracturadas, surgidas inevitablemente de nuestras propias ideologías. Esas concepciones nunca son totalmente englobantes de aquello que hace que la CF sea lo que es, o lo que queremos decir con ella: literatura de evasión, *literatura científica*, *literatura de la imaginación disciplinada*, son algunas de las definiciones que ha recibido el género. Así, seguimos quitando y añadiendo elementos a su definición solo para llegar a un mínimo de acuerdo. Esto último no suele ocurrir. Y es que la CF, hija de las revistas estadounidenses de consumo popular allá, por la década del '30 del siglo pasado, se ha conformado como la gran exponente de una forma de literatura que permite pensar y dialogar con los distintos contextos socio-culturales en los que se desarrolla.

encuentro la charla muda su piel y se convierte en un acalorado pero respetable debate) desarrolla el vínculo entre política y literatura hasta que, finalmente, deciden continuar la charla en otro lugar.

Ambos autores discuten, pues, sobre la noción de **poética/política en la ciencia ficción literaria**. A partir del intercambio de opiniones de estos académicos, veremos que conjugar algunos textos del género con la poesía del mismo no implica necesariamente dar cumplimiento a un régimen de figuras retóricas o recursos literarios, sino tomar como eje aquella noción binaria para percibir cómo funcionan al decirnos algo del mundo en el que vivimos y cómo expresan aquello que los formalistas rusos entendían que era nuclear en la literatura: desautomatización, extrañamiento³. A Eagleton le gusta la narrativa de Ursula Le Guin, de modo que propone comenzar con un cuento de ella:

1-Política. Es decir, ciencia ficción. Sobre *Las estrellas en la roca*, de Ursula K. Le Guin⁴

Caballerosamente, Víctor Shklovski le cede el comienzo del debate a su colega: *En esta narración, Víctor, la autora revisita el sentido y la belleza de la ciencia en un contexto de miedo, opresión*

³ "Todo el campo de la metáfora es de central importancia para la poética de la ciencia ficción: la ciencia ficción implica fundamentalmente desfamiliarización, extrañamiento cognitivo (Suvín 1979:4), el mapeo del conocimiento terrícola sobre ambientes alienígenas y el entendimiento de nuevas cosas (los "novums" de Suvín (1979:63) en términos de la existencia de un conocimiento familiar" (*The poetics of Science Fiction*, pág. 154) (Traducción propia)

⁴ **Ursula K. Le Guin** (1929) Escritora estadounidense.

y muerte. Un astrónomo perseguido por fanáticos sin rostro y obligado a exiliarse dentro de una mina, encuentra comprensión y un tímido espíritu de curiosidad en los habitantes de ese lugar. Aquí, no estamos ante la explotación de lo que podríamos considerar como recursos típicos de la CF⁵ sino ante una poco disfrazada y muy orwelliana crítica hacia el conformismo y la violencia del poder, hacia el miedo que transpira quien no puede pensar sin que en ello le vaya la vida. ¡Estamos, Víctor, ante una verdadera poética del género, porque el extrañamiento que Ud. defiende se deja entrever en el mensaje del cuento, no en la forma!

Shklovski, ante tan encendida defensa de un argumento, felicita al profesor inglés y le contesta: *¡Pero no! ¡No hay poética posible, mi querido Terry! Está usted confundiendo dos conceptos muy distintos (poética y política) y yo no puedo hacer la vista gorda. Fíjese: el texto es una simple narración, una exposición de una anécdota en la que la secuencia **tragedia-exilio-anagnórisis** se cumplen sin complejidad alguna. El astrónomo sufre su persecución y la muerte de amigos, se ve obligado a escapar, logra empatizar con el grupo de mineros con los que se ve obligado a vivir y éstos descubren una nueva forma de ver el mundo gracias al protagonista. Estética (poética) y política NO van de la mano, estimado profesor.*

El profesor Eagleton, como buen marxista que es, entiende rápidamente que no se llegará a ninguna síntesis utilizando como materia prima el texto de Le Guin. Y se figura

⁵ Algunos de los recursos o elementos que son considerados típicos de la CF son las naves espaciales, los viajes a mundos desconocidos, las utopías tecnológicas, los robots, etc.

entonces que quizás lo mejor sea rápidamente ingresar al terreno de la poesía; al lugar donde tal vez su colega se encontrará más cómodo y confiado y donde bajará la guardia, siéndole más sencillo convencerlo de su postura. Así, le propone al formalista conversar un poco sobre un pequeño poema:

2-*The quiet world (El mundo silencioso), de Jeffrey McDaniel*⁶

"En un esfuerzo por lograr que las personas se miren/las unas a las otras más a los ojos,/ y también para apaciguar a los mudos,/ el gobierno ha decidido/ asignar a cada persona exactamente ciento/ sesenta y siete palabras por día./ Cuando el teléfono suena, lo pongo en mi oreja/ sin decir "hola". En el restaurante/ señalo la sopa de pollo y fideos./ Estoy adaptándome bien a la nueva manera./ Tarde a la noche llamo a mi amada a la distancia,/ le digo con orgullo que solo usé cincuenta y nueve hoy./ "Reservé el resto para vos"./ Cuando ella no responde,/ sé que usó todas sus palabras,/ así que lentamente susurro "Te amo"/ treinta y dos y una tercera vez./ Luego, simplemente nos quedamos en línea/ y mutuamente, nos escuchamos respirar"⁷.

Esta vez es Shklovski quien lanza la primera piedra, pero muy calmadamente: *Probablemente estemos de acuerdo, Terry, en que más que un poema, estamos frente a una narración versificada. En términos estrictamente formales, no hay mucho que*

⁶ **Jeffrey McDaniel** (1967). Poeta estadounidense.

⁷ Traducción propia. Versión original: ver la bibliografía.

*decir acerca de la poética de la misma: no hay rima, no hay una estructura musical discernible en las oraciones y tampoco tenemos – por ejemplo– metáforas ni metonimias ni alegorías. Además, lejos de desambiguar o quebrar el lenguaje, el poema básicamente describe muy claramente una situación cotidiana a partir de una premisa. Tampoco detecto elementos que lo justifiquen como un poema de CF ¿Dónde está la tecnología, la temática científica, las naves espaciales, la noción de **futuro**, los robots y todas esas cosas?*

El profesor Eagleton deja el vaso del que estaba tomando mientras escuchaba y contesta: *Y sin embargo, querido colega, a pesar de todo lo que Ud. menciona, podemos defender la noción de poética en **The quiet world**: el poema estructura una serie de situaciones extremadamente cotidianas cuyo eje es la premisa: **por decisión del gobierno, solo podemos usar ciento sesenta y nueve palabras por día**. Y allí está precisamente el extrañamiento, allí tenemos la desnaturalización del mundo y, por consiguiente, la poética del texto. Es como afirma el argentino Pablo Capanna en su libro **El sentido de la ciencia ficción**: "Se puede hacer ciencia ficción sin tratar temas científicos, sino simples relaciones humanas..."⁸ No son entonces los elementos formales del poema sino aquella premisa la que carga con la función poética del texto, la que permite que hagamos la pausa ante la lectura y nos imaginemos cómo sería esa realidad. Y como el resultado de la lectura es el obligarnos a enfrentarnos con nosotros mismos y con los otros... ¡esa poética es política!*

⁸ Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia ficción*. (pág. 7)

Viendo que el semblante de Shklovski ya no revela la seguridad que tenía en un principio, el profesor inglés se apura en proseguir: *El poema nos habla de una realidad paralela aunque no futura –como bien advierte Ud., Víctor–⁹, una en la que podemos imaginarnos tan sometidos en nuestros propios universos virtuales de celulares y redes sociales que casi todo contacto "real" con el otro se ha convertido en una anomalía. Lo interesante del poema es que, contrariamente al texto de Le Guin, no parece transpirar un contexto de opresión y miedo. Además del toque humorístico del verso "y también para apaciguar a los mudos", encontramos que la voz narrativa candorosamente comenta su experiencia como si fuera incluso una que le permite concentrarse más y mejor en la persona amada. En definitiva, estimado Víctor, la narración usa como excusa la forma versificada para llamar nuestra atención acerca de nuestra propia cotidianeidad, para hablarnos de la forma en que nos vinculamos.¹⁰ Esto quiere decir –insisto– que poética y política se conjugan. Un poco consternado por no encontrar la manera de responderle al profesor Eagleton, Shklovski se acomoda en su silla y decide que es momento de pasar al último texto seleccionado, que también es un poema:*

⁹ "La idea de que la *s-f* está ligada a la noción de futuro y se aboca exclusivamente a su descripción, podía ser válida en aquellos tiempos y es aún la opinión del hombre de la calle, quien se empeña en llamar "futurista" al arte no figurativo, varias décadas después de haber desaparecido el futurismo". (Pablo Capanna. *Ibidem*, pág. 7)

¹⁰ Por eso es que la CF es fundamentalmente **política**: porque establece-casi siempre- mecanismos de lectura de la realidad en que vivimos y lo hace desde un lugar en el que el lector difícilmente no se sienta compelido como sujeto político, como operador - y no mero observador- de su vida en sociedad.

3- Final. *Sci Fi (Ciencia ficción), de Tracy Smith*¹¹

"No habrá bordes, sino curvas/ Líneas limpias apuntando solo hacia adelante./ La Historia, con sus esquinas torcidas y con forma de orejas de perro, será reemplazada con matiz./ Justo como los dinosaurios dieron paso/ A montículos y montículos de hielo./ Las mujeres seguirán siendo mujeres, pero/ La distinción estará vacía. El sexo,/ Habiendo sobrevivido todas las amenazas, gratificará/ Solo a la mente, que es donde existirá./ Para divertirnos, bailaremos con nosotros mismos/ Ante espejos tachonados con focos dorados./ Los más viejos de nosotros reconocerán ese brillo/ Pero la palabra "sol" habrá sido reasignada/ A un aparato neutralizador de uranio/ encontrado en hogares de ancianos./ Y sí, viviremos para llegar a ser mucho más viejos/ Gracias al consenso popular. Ingrávidos, desquiciados,/ A eones incluso de nuestra propia luna, iremos a la deriva/ En la bruma del espacio, que será,/ Finalmente, escrutable y seguro"¹².

Primerea el ruso: *¡¡Finalmente, profesor!! ¡La joven Tracy Smith nos ofrece aquí un poema poético, si me permite la aliteración! Vea: es un texto cuyo extrañamiento se esconde en la denuncia de una humanidad alienada, aséptica, estéril, temerosa de tomar riesgos y conformista. De alguna manera, es similar en contenido a **El mundo silencioso**, pero el de Tracy Smith no solo presenta al propio ser humano como responsable de su destino (y no a un elemento*

¹¹ **Tracy K. Smith** (1972). Poeta y pedagoga estadounidense.

¹² Traducción propia. Versión original: ver bibliografía

distinto, como el gobierno) sino que aquí, forma y contenido van de la mano. Tenemos un poema menos directo, menos narrativo, cuyas referencias deben ser decodificadas para lograr una comprensión cabal del mismo. Aquí, el gran formalista ruso se encuentra más a sus anchas, respira satisfecho y prosigue: El principio constructivo del texto es –quizás– la prosopopeya¹³. A su vez, el poema –en su versión en inglés– tiene la particularidad de repetir en cada verso el fonema /s/, lo que le otorga una musicalidad, una carga estética que el de McDaniel no logra. Todos estos elementos son los que le brindan el carácter poético al texto. En otras palabras, no hay literatura de ciencia ficción sin los componentes que hacen a lo literario, querido Terry.

Pero el bueno de Eagleton no se amedrenta ante tales evidencias. Se quita los anteojos, se frota un poco la nariz mientras sostiene una mirada pensativa, vuelve a colocárselos y responde: *Valoro mucho sus aportes, Víctor, pero entiendo que la profundidad literaria de Sci-fi radica en el modo en que la poesía funciona como llamamiento al autoexamen del lector, en la forma en que nos conmina a salir de un estado de letargo e hipnosis en que la tecnología y la auto-indulgencia nos envuelven. Fíjese Ud. en lo que dice un compatriota suyo, uno de los grandes exponentes de la literatura de ciencia ficción, Isaac Asimov: "More Than Human ("Más que humano") (1953) de Theodore Sturgeon, describe una evolución colectivista. Un grupo de cinco individuos une sus mentes*

¹³ Notemos que "Historia", "sexo", "dinosaurios" revisten comportamientos o características de seres animados y racionales.

*para formar una entidad sobrehumana, una mente grupal que es capaz de muchas proezas que ningún ser humano puede realizar individualmente.*¹⁴

Termina, el académico británico: *¿Nota por qué insisto con que la poética de la CF está en su política? Su compatriota usa como ejemplo un texto de CF que habla sobre la propia condición del ser humano: de sus capacidades y limitaciones, de sus deseos y sus fallas a partir de un recurso imposible: una entidad sobrehumana. Ahí está la poética del género, en la proposición de un colectivo superador de individualidades autodestructivas, en la **desautomatización** de la que Ud bien habla, pero no como recurso literario sino como experiencia de lectura a partir de la cual poder –quizás– operar sobre la realidad. ¡Por eso la poética es política, Víctor! El formalismo es una muy valiosa herramienta de análisis pero no es una ciencia exacta, o una omnipresente. El valor de lo literario en la CF radica en que trasciende el cosmos de las formas rigurosas y los recursos. ¡Se trata de captar –estoy convencido– quiebres en el conformismo del lector, nuevas formas de ver el mundo, de vencer apatías y alienaciones e incluso la posibilidad de ser mejores! ¿No le parece?*

Tan concentrado está el profesor Eagleton en su exposición final, que no se da cuenta de que tanto su colega como un mozo que estaba parado frente a los dos y que se había acercado a llevarles la cuenta, hace un rato que lo miran y se sonríen. El formalista se levanta, se acomoda el saco, se

¹⁴ Isaac Asimov, *Acerca de la ciencia ficción* (pág. 75)

acerca al inglés y lo palmea en el hombro: *Venga, Terry, acompáñeme. Deje que le pague a este caballero y retirémonos, que ya hemos causado demasiado revuelo en un solo lugar. Me gusta mucho su entusiasmo y pasión, pero no diré aun que me ha convencido. Todavía me quedan ases bajo la manga, estimado profesor.*

Bibliografía

Asimov, Isaac (1981) *Sobre la ciencia ficción*. Recuperado en

Asimov,%20Issac/Sobre%20la%20ciencia%20 ficción.doc

Capanna, Pablo (1966) *El sentido de la ciencia ficción*.

Recuperado en [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lkCek2EdKAoJ:mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Estudios/Capanna,%2520Pablo%2520-%2520El%2520sentido%2520de%2520la%2520ciencia%2520ficci%25C3%25B3n.doc+&cd=1&hl=es-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lkCek2EdKAoJ:mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Estudios/Capanna,%2520Pablo%2520-%2520El%2520sentido%2520de%2520la%2520ciencia%2520ficci%25C3%25B3n.doc+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar)

[419&ct=clnk&gl=ar](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lkCek2EdKAoJ:mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Estudios/Capanna,%2520Pablo%2520-%2520El%2520sentido%2520de%2520la%2520ciencia%2520ficci%25C3%25B3n.doc+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar)

Le Guin, Ursula K. (1995) *Las estrellas en la roca*. En 10 relatos de ciencia ficción. España: Plaza & Janes.

McDaniel, Jeffrey (1998) *The quiet world*. Recuperado en

<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/49238>

Smith, Tracy. *Sci-Fi*. Recuperado en

<https://www.poemhunter.com/poem/sci-fi/>

Stockwell, Peter (2000) *The poetics of science fiction*. Recuperado en

https://www.academia.edu/724531/The_Poetics_of_Science_Fiction

APUNTES SOBRE "EL SEÑOR DURANT" DE DOROTHY PARKER

Carolina Ciucci

1. **Dorothy Parker**

Las primeras décadas del siglo XX fueron testigo de algunos de los mayores acontecimientos de la historia: desde el comienzo de la Revolución Rusa a la Primera Guerra Mundial, pasando por el descubrimiento de la penicilina, estos años significaron un antes y un después en la sensibilidad del sujeto de la época. Estados Unidos, particularmente, fue escenario de una serie de cambios que transformaron la cosmovisión predominante: la Decimonovena Enmienda, que le otorgaba el derecho al voto a la mujer blanca, el Movimiento de los Derechos Civiles, que combatía la discriminación racial, y la Gran Depresión económica, entre otros acontecimientos. Fue una época de fuerzas contradictorias e inseguridad acerca de los nuevos roles sociales.

Dorothy Rothschild nació en este contexto de efervescencia en 1893, en el seno de una familia de clase media-alta. Pese a que los Rothschild eran una familia judía, Dorothy se educó en una escuela cristiana. Los años de instrucción religiosa le inculcaron un disgusto por la religión en general que plasmaría luego en sus historias. La muerte de

su madre y luego su madrastra tuvieron en ella consecuencias perdurables.

En 1915 Dorothy comenzó a trabajar en *Vogue*. Poco después, vendió un poema a *Vanity Fair*, iniciando así una relación con la revista que culminaría con su desempeño poco después como la escritora de las reseñas teatrales. Fue también en *Vanity Fair* que conoció a Robert Benchley y Robert Sheerwood, dos escritores que se convertirían en sus amigos de toda la vida y con quienes sería una de los miembros iniciales de lo que luego se llamó la Mesa Redonda de Algonquin.

Tras ser despedida de *Vanity Fair* a causa de una reseña mordaz, Parker comenzó a vender sus relatos y poemas en diferentes revistas. Disfrutó de un éxito instantáneo, tanto en poesía como en prosa, que solo se acrecentaría con el tiempo. Incursionó además en nuevos géneros literarios. Sus esfuerzos dramáticos no fueron particularmente exitosos, pero su escritura cinematográfica llegaría a ganar un premio Oscar.

En la década del '30, a partir del Caso Sacco y Vanzetti, Parker se involucraría en la política, aproximándose cada vez más al comunismo. Sus tendencias izquierdistas resultaron en su inclusión en la llamada Lista Negra de Hollywood, y en un desplazamiento en su narrativa. Su relato "Vestir al desnudo" está influenciado por estas tendencias.

La narrativa de Parker es cuidadosamente realista. Sin embargo, su estilo presenta un rasgo típico de la literatura del siglo XX que se encuentra ausente en el realismo

decimonónico: el empleo del humor y un sarcasmo feroz. Los relatos de Parker son primos hermanos de los cuadros de costumbres del español Mariano José de Larra: de soporte periódico, se valen de escenas cotidianas, engañosamente simples, para realizar una crítica social mordaz. Por su temática, sus cuentos se enmarcan dentro de la tradición literaria americana de la primera mitad del siglo XX¹, centrada en torno al espejismo de las apariencias.

“El señor Durant” (*American Mercury*, 1924) comparte con el lector una hora de la vida del señor Durant, un hombre de mediana edad enteramente promedio. Pertenece a la clase media, tiene un puesto medianamente bueno en una fábrica de goma, y forma parte de una familia de cuatro integrantes. Nada en Durant es especial, pero no es eso lo que él cree. Se ve a sí mismo como un hombre interesante, atractivo y bien educado, competente en su trabajo y un excelente padre de familia. El autoengaño es una de las características primordiales de este hombre, como lo es en tantos personajes parkerianos.

El relato inicia con el señor Durant regresando a casa luego del trabajo. Se encuentra alegre: piensa con alivio que “el problema” está solucionado. El lector se entera de que “el problema” consiste en el embarazo de Rose, su amante. Rose es una joven mecanógrafa de la fábrica, una muchacha pobre sin más familia que una hermana en otro pueblo. Durant, sin

¹ Ver *El gran Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald

considerarse responsable por el embarazo, ha empujado a Rose a tener un aborto.

Una vez que llega a casa, Durant se encuentra con que sus dos hijos han adoptado un cachorro y esperan con ansias el permiso de su padre. Este lo da inicialmente, hasta enterarse de que el cachorro es hembra. Molesto, “asqueado,” le reprocha a su esposa el haber creído que estaría dispuesto a albergar una hembra en la casa. Su explicación sintetiza su opinión sobre el sexo femenino.

Why, I wouldn't give a she-dog houseroom, not for any amount of money. It's disgusting, that's what it is. (...) You have a female around, and you know what happens. All the males in the neighborhood will be running after her. First thing you know, she'd be having puppies - and the way they look after they've had them, and all! That would be nice for the children to see, wouldn't it? I should think you'd think of the children, Fan.²

2. Temáticas del relato

El relato presenta dos grandes líneas temáticas: la misoginia de la sociedad occidental de la época y el

²“Vaya, no le daría albergue a una perra por ninguna suma de dinero. Es repugnante, eso es lo que es. (...) Tienes una hembra alrededor, y ya sabes lo que pasa. Todos los machos en el vecindario estarán corriendo detrás de ella. Cuando te quieres dar cuenta, estaría teniendo cachorros - ¡y el modo en que se ven luego de tenerlos, y todo! Eso sería una cosa agradable para que vieran los niños, ¿no? Yo creería que pensarías en los niños, Fan.”

autoengaño necesario para mantener la máquina social existente aceitada y funcionando. Presento el análisis de estos temas por separado, con la advertencia de que están íntimamente relacionados y se alimentan mutuamente.

La misoginia de la sociedad, plasmada en el caso metonímico del señor Durant, constituye uno de los hilos conductores de la historia. Las mujeres, sin importar su edad o condición social, se encuentran oprimidas por un mundo que las considera objetos, meros soportes en una sociedad patriarcal. Parker presenta dos mujeres en el relato: Fan Durant y Rose, la esposa y la amante, el ama de casa de clase media y la mecanógrafa de clase trabajadora. Ambas son sujetas al control de un hombre que solo ve sus roles sociales respectivos, rehusándose a considerarlas seres humanos con personalidad propia y autonomía.

El modo en que la sociedad oprime a estas dos mujeres presenta diferencias: Fan se ve relegada al rol de madre y esposa, sin ninguna ambición fuera de estos ámbitos; en tanto Rose cumple los papeles de soporte laboral y escape sexual. Sin embargo, en ambos casos el resultado es el mismo: ni la señora Durant ni Rose se encuentran en una situación en la que puedan quebrar este patrón de conducta y liberarse. El condicionamiento social y la dependencia económica son factores demasiado arraigados como para poder romperlos. Más aun, cada vez que lo intentan, son silenciadas.

El silencio es un poderoso recurso retórico. Consistentemente se han establecido vínculos entre el silencio

en la literatura y los grupos estructuralmente oprimidos. Boissoneau Hans (2008) sugiere que históricamente el silencio ha simbolizado la exclusión femenina de la arena pública, de los espacios de poder. Esto se demuestra tanto en Fan como en Rose: la señora Durant por su parte, se ve constantemente interrumpida por su esposo, a quien se refiere como Padre.

“Well, but, Father—” began Mrs. Durant (...)

“Disgusting,” he repeated.³

Pero es Rose quien está verdaderamente ausente del relato. Sus palabras nos llegan filtradas a través del señor Durant, en citas indirectas que nos permiten entrever su dolor y su furia, pero sin estar expuestos a ellos de modo directo. Más aun, Durant desdeña sus palabras como petulantes e inmaduras. Cuando Rose dice que no quiere volver a verlo, Durant ríe con indulgencia, asumiendo inmediata y equivocadamente que “shethoughtshe’dmake me sore, sayings he wasnevercoming back.”⁴

El autoengaño es un rasgo primordial en la caracterización de Durant, y el otro gran tema del relato: su autocomplacencia nace de su convencimiento de ser un hombre que reúne una gran cantidad de rasgos positivos. Sin embargo, raramente posee estos rasgos. Se considera un hombre experimentado, pese a que el narrador señala que “he

³ “Bueno, pero, Padre—” comenzó la señora Durant.

“Repugnante,” repitió él.

⁴ “Pensó que me lastimaría, diciendo que nunca regresaría.”

had some experiences, probably a third as many as he habitually thought of himself as having been through.”⁵ Piensa en sí mismo como “a soft-hearted fellow who extended shelter to friendless animals,”⁶ momentos antes de decidir echar a la perra de su casa en medio de la noche; y se considera

an indefatigable collector and an insatiable reader. But he was always disappointed in her books, after he had sent for them. They were never so good as the advertisements had led him to believe.⁷

Esta capacidad de autoengaño se extiende a sus relaciones amorosas. No siente la menor sorpresa por haber atraído a Rose, quien es veintinueve años menor; por el contrario, considera “natural” que ella se viera deslumbrada por su atención. Al fin y al cabo, Durant siente que, a los cuarenta y nueve años, él está “approaching the prime.”⁸ Asume también que una mujer en el transporte de vuelta a casa, que se tropieza con él accidentalmente, actúa de modo premeditado, en un intento de atraer su atención.

No solo eso, Durant pasa de regocijarse por ser el único hombre con que Rose ha estado a considerar que ella ha

⁵ Tenía algunas experiencias, probablemente un tercio de las que habitualmente creía haber tenido.

⁶ “Un individuo de corazón suave que otorga albergue a animales sin amigos.”

⁷ “Un colector infatigable y un lector insaciable. Pero siempre se encontraba decepcionado por sus libros, tras haberlos pedido. Nunca eran tan buenos como los avisos le habían hecho creer.”

⁸ “Alcanzando la flor de la edad.”

tomado “a sly advantage of him, to puthim in that position.”⁹ Se rehúsa a aceptar todo tipo de responsabilidad por las consecuencias de sus acciones. Por el contrario, siempre encuentra alguien a quien culpar: Rose, Fan, el mundo, el destino. Su actitud ante el anuncio del embarazo de Rose es característica: “And then every thinghad to go and *getitselfspoiled*.”¹⁰ Más aun, en su búsqueda de una persona que practique abortos clandestinos, se erige a sí mismo en víctima de las circunstancias.

There daily arose in him an increasing anger that he should *be drawn into conniving* to find a way to break the law of his country –probably the law of every country in the world. Certainly of every decent, Christian place.¹¹

Ignora el hecho de que no está *obligado* a romper ninguna ley, y que el Cristianismo condena también la infidelidad. En ningún momento considera que involucrarse sexualmente con una empleada que ocupa un escalón mucho más bajo en la jerarquía de la fábrica constituye un abuso de poder, y por ende una violación de las normas éticas de una empresa promedio.

⁹“Ventaja de él, para ponerlo en esa posición.”

¹⁰“Y luego todo tuvo que ir y arruinarse.”

¹¹“Diariamente surgía en él un enojo creciente por ser llevado a conspirar para romper la ley de su país. Probablemente la ley de todos los países del mundo –ciertamente de todo lugar decente y cristiano.” El subrayado es mío.

3. Estructura

“El señor Durant” fue inicialmente publicado, al igual que todos los cuentos de Dorothy Parker, en un soporte periódico. Esto tuvo una influencia fundamental en su narrativa, tanto en lo que se refiere a contenidos como a formato. En las primeras revistas en que se desempeñó, *Vogue*, *Vanity Fair* y *Ladies’ Home Journal*, Parker se promocionó como una “journalist-observer, building trust with her audience while employing satire as a rhetorical strategy to distance herself from her subjects.”¹² (Weaver: 2010)

El posicionamiento de la autora como observadora le permitía la adopción de un estilo estrictamente realista, así como la construcción de relatos que se asemejan a los cuadros de costumbres que tan populares fueron en el siglo XIX. Parker esbozaba cuentos en los que, por medio de la sátira, la ironía y el humor, señalaba las fallas de la sociedad. Estos rasgos son particularmente agudos en el relato en cuestión.

La sátira es, según Linda Hutcheon (1981), una forma literaria cuyo objeto es la corrección, por medio del ridículo, de ciertos vicios del comportamiento humano. No cabe duda de que Durant es ridiculizado en la historia: la contradicción entre la imagen que alberga de sí mismo y su realidad resulta tan marcada que el lector no puede tomarlo en serio. He mencionado ya su actitud ante la mujer que tropieza con él. Su

¹² “Periodista-observadora, construyendo confianza con su audiencia mientras emplea la sátira como una estrategia retórica para distanciarse a sí misma de sus sujetos.”

convicción de que esta joven está deliberadamente intentando establecer contacto resulta ridícula:

The car slowed, and the girl in the rough coat came down toward the door. She was jolted against Mr. Durant –he would have sworn she did it purposely– uttered a world of laughing apology, gave him what he interpreted as an inviting glance.¹³

El principal recurso con que Parker logra este efecto es la ironía. Hay un desfase entre el sentido que Durant le da a las cosas y el sentido que les da el lector. La diametral oposición entre uno y otro resulta significativa, proveyendo así al lector de la clave de lectura.

4. Palabras finales

Dorothy Parker saltó a la fama gracias a su lengua mordaz, el cinismo realista de su visión, y su voluntad de resaltar las fallas de la sociedad a la que pertenecía. Su experiencia en revistas como *Vogue* y *Ladies' Home Journal* la enfrentó a las contradicciones existentes tanto en el prototipo de mujer socialmente aceptable como en el mundo en general, por lo que dedicó la mayoría de su carrera literaria a poner bajo la lupa estos roles creados por un mundo marcado por la injusticia y la falsedad.

¹³ “El auto disminuyó la velocidad, y la chica en el abrigo áspero se acercó a la puerta. Fue arrojada contra el señor Durant –él hubiera jurado que lo hizo a propósito –dijo una palabra de disculpa risueña, le dio lo que él interpretó como una mirada incitante.”

“El señor Durant” es uno de sus primeros relatos, pero pueden advertirse ya en él los rasgos que se convertirían en intrínsecos a su narrativa: la sátira, la crítica social y el cuestionamiento de las apariencias. El autoengaño constituye una característica indispensable para aceptar y promover la desigualdad económico-social de los seres humanos: para Fan Durant y Rose, percibir con claridad la opresión de que son víctimas, pero que son incapaces de cambiar, acabaría con todo rastro de paz mental. Por medio de un hombre que reúne en sí todos los rasgos de una sociedad patriarcal, y de dos mujeres incapaces de admitir tales rasgos, Parker captura una deprimente fotografía de la realidad.

Bibliografía

- Barreca, Regina. 1998. “Introduction” en Parker Dorothy, *Complete Stories*. New York: Penguin Books
- Boissoneau, Hans Julia. 2008. “Whose Line is it Anyway? Reclamation of Language in Dorothy Parker’s Polyphonic Monologues” en *Studies in American Humor*, New Series 3, No. 17
- Chalberg, John C. 2006. “The Spirit of the 1920s” en *OAH Magazine of History*, Vol. 20, No. 1, Teaching with Biography.
- Coulombe, Joseph L. 2013. “Performing Humor in Dorothy Parker’s Fiction” en *Studies in American Humor*, New Series 3, No. 28

- Hutcheon, Linda. 1981. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *Poétique*, No. 45. París: Ed. du Seuil.
- Meade, Marion. 1987. *Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This?* New York: Villard Books. Edición virtual.
- Parker, Dorothy. 1995. *Complete Stories*. New York: Penguin Books. Edición virtual.
- Van Doren, Mark. 1934. "Dorothy Parker" en *The English Journal*, Vol. 23, No. 7
- Weaver, Angela. 2010. "'Such a Congenial Little Circle': Dorothy Parker and the Early Twentieth Century Magazine Market" en *Women's Studies Quarterly*, Vol. 38, No. ¾, MARKET.

SOBRE LIGEIA, O EL MEJOR RELATO QUE EDGAR ALLAN POE ESCRIBIÓ

Flavia Rorai

Pocos ignorarán datos biográficos de Edgar Allan Poe (nacido en Boston, el 19 de enero de 1809), una vida marcada tempranamente por el abandono de su padre, la muerte de su madre y la consiguiente entrada a una familia adoptiva con un jefe de familia difícil de tratar. Muchos sabrán sobre su adicción al alcohol y a los juegos de azar, o sobre su casamiento con su prima Virginia Clemm, la tuberculosis que la acechaba y su temprana muerte. Dejaremos de lado los aspectos biográficos para aquel que quiera ahondar ellos y nos sumergirnos brevemente en dos géneros que influyeron en el autor: el relato corto y el gótico.

Los inicios del relato corto como género literario hay que buscarlos en el siglo XIX, instante en que comienza a manifestarse una forma narrativa con unas características bastantes precisas (brevedad, tratamiento estético, intensidad, posicionamiento del narrador o tono), que no diferirán en gran medida de lo que hoy en día se denomina relato corto moderno. Lo que en la actualidad se conoce comúnmente como cuento literario se remonta en Europa a los *fabliaux* medievales: a *El Decamerón* de Boccaccio, a *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer o al *El Conde Lucanor* de Don Juan

Manuel. Por su parte, lo que reconocemos como ficción breve constituye en los Estados Unidos un género reciente que hunde sus raíces en las narraciones didáctico-moralizantes del puritanismo y en los cuadros de costumbres, propios del romanticismo norteamericano del primer cuarto del siglo XIX, a partir de cuándo comienza a otorgársele al narrador un papel fundamental. A raíz de ello, la visión subjetiva y la imaginación del artista comenzaran a adquirir importancia.

¿Cuál es el papel de Poe en todo esto? La importancia de Poe en el desarrollo del cuento es doble: primero, por ser unos de los primeros teorizadores y, segundo, porque sus mejores obras literarias las produjo en este género. En su reseña a *Twice-Told Tales* de Hawthorne, Poe articula las bases fundamentales sobre las que se sustenta una narración breve, en la que defenderá la existencia de una unidad de efecto o lo que se entiende como una sensación que experimenta el lector cuando se enfrenta a narraciones cuya lectura pueda llevarse a cabo de una sentada y sin interrupciones.

Otra de las particularidades de los relatos de Poe es la impronta gótica que tienen. El gótico tiene una larga historia por lo que su definición ha ido cambiando a través del tiempo: la ficción gótica tiene en la literatura un específico periodo de origen –mediados del siglo XVIII– y una fluctuante pero continua historia hasta el día de hoy. En su introducción a *La literatura de Terror*, David Punter enumera una serie de características para el movimiento: “escenografías arcaicas y terroríficas, un prominente uso de lo sobrenatural, personajes

altamente estereotipados, técnicas literarias para introducir el suspenso, la aparente presencia de fantasmas –a veces justificados por medios no sobrenaturales–, la presencia de miembros de la aristocracia, relaciones amorosas generalmente situadas en el pasado” (1980: 412). A lo que a nosotros nos concierne, en los relatos de Poe se hace uso especialmente de la (aparente) presencia de lo sobrenatural y el uso del suspenso.

Ligeia

Ligeia es un relato corto, publicado por primera vez el 18 de septiembre de 1838 en una edición de la revista *American Museum*, la cual pagó a Poe diez dólares por *Ligeia* y otro de sus cuentos, *La narración de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*). El relato, escrito en primera persona, está marcado por la compleja personalidad del narrador protagonista, la cual nos transporta a través de la dualidad existente entre su mundo interior y su mundo exterior. En *Ligeia* nada se afirma, todo se sugiere, se insinúa, propiciando posibles interpretaciones. Será precisamente la ambigüedad la causante de la tensión en la historia ya que se nos ofrecen detalles puntuales y concretos, para inmediatamente cuestionar lo narrado.

Por su estructuración dual, el relato es factible de ser dividido en dos partes bien diferenciadas. La primera parte, comienza describiendo a Lady Ligeia –de forma casi fotográfica– como una mujer alta, delgada, de pelo rizado y negro como sus ojos. Con una belleza que no se ajusta a los

moldes clásicos, el narrador identifica un cierto halo de misterio en su persona, por lo que la compara con una sombra, un ser etéreo. Con el tiempo, Ligeia cae misteriosamente enferma. El día de su muerte, le ruega al narrador que lea un poema que ha compuesto sobre la tragedia natural de la vida.

La muerte de la primera esposa da paso a la segunda parte. Es a partir de este momento cuando el narrador-protagonista comienza a consumir opio y se traslada de una ciudad cerca del Rhina Inglaterra, donde compra una antigua abadía. Pronto se casa nuevamente, esta vez con Lady Rowena Trevanion de Tremaine. Luego del primer mes de casados, el protagonista se da cuenta que su nueva esposa no lo ama y el tampoco a ella, y al principio del segundo mes, Lady Rowena, como Lady Ligeia, se enferma misteriosamente. Aunque se recupera temporalmente, revela una hipersensibilidad a los sonidos y un miedo inexplicable de los tapices de oro –que decoran las paredes de su cuarto¹ : teme que estén vivos.

La salud de Lady Rowena empeora hasta que finalmente muere. El narrador sucumbe a los recuerdos de su primer esposa y mientras descansaba se despierta con los gemidos que provienen del lecho de muerte de su esposa, y descubre que un matiz de color ha vuelto a la cara de Rowena, quien todavía vive. Una segunda ronda de gemidos se produce, y el

¹La cámara nupcial del narrador es una obra maestra gótica a la cual el autor le dedica cuatro extensos párrafos para describirla.

cuerpo revela más color. Sin embargo, el *flash* de la vida es breve, y el cuerpo de Rowena vuelve a helarse de nuevo.

Frente a los recuerdos de Ligeia, el narrador, horrorizado, encuentra otro despertar del cadáver. Esta vez, sin embargo, el cadáver se mueve de su lecho de muerte y avanza, envuelto, en el centro del dormitorio. Estupefacto, el narrador cuestiona misteriosamente la identidad del cadáver. Aunque él siente que debe ser Lady Rowena, se da cuenta de que el cuerpo es más alto. Mirando de sus pies a su cabeza, el narrador descubre el pelo negro –“*más negro que el ala del cuervo a la media noche*”– que sale de detrás del sudario y reconoce en aquel cadáver a Lady Ligeia.

Aproximaciones analíticas a *Ligeia*

Haciendo uso de lo que Poe llamó “el tópico más poético del mundo: la muerte de una hermosa mujer y su amado desconsolado” (Poe 1846, 165), logra escribir lo que consideró “la mejor historia que he escrito [y] (...) mi mejor relato”. En *Ligeia*, Poe conjuga los principales temas que componen su cosmogonía: la muerte (de la mujer bella), la resurrección y el abuso de sustancias; tópicos que también se repiten en *El gato negro*, *Berenice*, *La caída de la Casa Usher* y *Morella*.

Ligeia, poseedora de un raro saber –toma el rol de puente entre el mundo terrenal y el superior–, es para el narrador la herramienta mediante la cual puede vislumbrar un más allá: “(...) Las adquisiciones de Ligeia eran gigantescas, eran asombrosas; sin embargo, tenía suficiente conciencia de

su infinita superioridad para someterme con infantil confianza a su guía en el caótico mundo de la investigación metafísica”. Más adelante, el narrador concluye: “Sin Ligeia era yo un niño a tientas en la oscuridad. Sólo su presencia, sus lecturas, podían arrojar vívida luz sobre los muchos misterios del trascendentalismo en los cuales vivíamos inmersos”. La pérdida de la mujer resulta la pérdida del Edén, el regreso del alma a lo mundano pero Ligeia logra romper las cadenas de la muerte y regresar a la vida, ya sea por la fuerza de su voluntad –sobreviviendo a la muerte tomando, cual titiritera, el cuerpo de una mujer terrenal e imperfecta como Rowena– o por la obsesión del narrador y sus sueños inducidos por el opio.

Reencontrarse con su esposa es para el narrador acercarse a la muerte, significa explorar lo desconocido, superar la frontera de esta vida insulsa y caótica para reencontrarse con una armonía perdida, remota, pasada, y buscar allí la Unidad y la Belleza de las que habla Poe en su cosmogonía. Dice Costa Picazo (2010) al respecto: “La muerte es la vuelta a la unidad, que restaura la totalidad del ser con la que iniciamos nuestra existencia. La vida es un adentrarse en el caos, una enfermedad. (...) Todas las formas de escape del mundo son positivas”.

Nos encontramos entonces con el conocimiento en relación con el límite difuso de la vida y la muerte, un espacio vivenciado y expuesto por el narrador e impregnado de su subjetividad, sus obsesiones y sus adicciones. Gracias a este

tipo de narrador es que lo sobrenatural logra inmiscuirse en la trama y transgredir el límite entre lo real y lo creíble. ¿Cómo crea Poe a ese narrador psicótico? El uso de adverbios temporales y de modo como en el comienzo del texto, configura esa voz narrativa dudosa o psicótica: “Juro por mi alma que no puedo recordar cómo, cuándo, ni siquiera dónde conocí a Ligeia”, genera en el lector la tensión entre lo dudoso y lo creíble. El narrador reafirma esa tensión confesándonos él mismo lo extraordinario, por ejemplo, sobre la resurrección de Ligeia: “¿Y quién ha de sorprenderse de que me estremezca al escribirlo? (...) ¿A qué detallar el inenarrable horror de aquella noche?”. Y sus advertencias “¡Nunca podré equivocarme!”.

El gusano conquistador

No se puede escribir sobre *Ligeia* si no se le dedica unas palabras al poema que el relato contiene. El mismo irrumpe en la narración con una alegoría teatral que trata sobre la perdición de una humanidad –representada por los mimos que actúan en el poema– que vagamente intenta escapar de su destino funesto –los fantasmas que corretean por el escenario controlándolos– mientras ponen su fe en algo que pueda salvarles de lo que tienen delante de sí –en este caso, los ángeles que lloran al ver el morboso espectáculo, sin interceder de modo alguno–. Al final la humanidad encuentra la muerte, que es referida como una figura reptante, roja, cubierta de sangre y demasiado horrible como para poder dar una descripción más precisa.

Quien sea un ávido lector de Poe reconocerá en aquella alegoría teatral a *The Conqueror Worm* (*El gusano conquistador – o vencedor según la traducción–*), el poema que fuera publicado por primera vez, en 1843, en la revista *Graham's Magazine* pero luego rápidamente asociado al cuento su autor lo añadió en la edición de 1845 en la que se nos aclara que fue compuesto por Ligeia durante su agonía. *The Conqueror Worm* es un himno a la vida y la muerte en donde a través de su críptico estilo literario, el autor da cuenta de la fútil existencia humana, cuyo único destino posible es la muerte. Un poema que en palabras de Richard Wilbur “pretende expresar o inducir, no las emociones comunes de los hombres, sino una excitación psíquica adecuada para la presunta destrucción de este mundo y el vago vislumbre de otro. Esta excitación a veces se disfraza de horror, otras como embeleso” (1997: 45).

¿Por qué el autor consideró *Ligeia* como su mejor relato? Nunca lo sabremos. Sin embargo, podemos inferir que a la incansable búsqueda del Ideal de Perfección que para el escritor se manifiesta en sus composiciones poéticas y que alcanza su máxima expresión en el tipo de relación que mantiene el narrador con Ligeia, donde la muerte se manifiesta como la vuelta a la Unidad y ésta, junto a la Belleza, son partes constitutivas de la Perfección. Quizás, también, sea por el excelente uso de los recursos literarios para crear una narración tan rica que facilita todo tipo de lecturas e interpretaciones por parte del lector, obligándolo a moverse en un mundo tan inconsistente y plagado de incertidumbres

como el que vive el propio protagonista- narrador. Como los lectores de *Ligeia*, sólo podemos suponer.

Explorando los arabescos del alma humana, Poe, creó un universo poético y literario que lo ayudó a formarse como escritor en un país nuevo –el Estados Unidos del siglo XIX– y a inventar una cosmogonía propia. Logró acercarse a los abismos de lo posible y transportar al lector junto a él, un lector que –a través del tiempo– ve superada sus expectativas con la creatividad literaria del escritor. Sin dudas, la obra de Poe debiera estar en toda biblioteca y ser de obligada lectura.

Bibliografía

Primaria

Poe, Edgar Allan. "Ligeia". En: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Colihue, 2010.

Secundaria

Costa Picazo, Rolando, "Introducción". En Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Colihue, 2010.

Wilbur, Richard. "Introducción a Poe". En Leary, Lewis (comp). *Crítica sobre los mejores escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Corregidor, 1977

Punter, David. *The Literature of Terror*. London: Longman, 1980.

Poe, Edgar Allan. "Review of Twice- Told Tales". En: *Graham's Magazine*, Mayo de 1842. Pp: 298- 300.

----- "The Philosophy of Composition.". En: *Graham's Magazine*, Abril de 1846. Pp: 163-167.

ÍNDICE

De Juan Sebastian Bach a las confidencias de Cesare Pavese Alejandro Finzi.....	5
Apuntes sobre la obra de André Brink Alejandro Finzi.....	9
Cesare Pavese: escribir para vivir, vivir para escribir Hebe Castaño.....	23
Papá Goriot de Honoré de Balzac (1799-1850) Graciela Mayet.....	37
Francesco Petrarca. Soneto a Laura Fernando Luis Frassetto.....	49
Poética de la ciencia ficción literaria (o de qué discuten un ruso y un inglés) Emilio Alochis.....	61
Apuntes sobre el “Señor Durant” de Dorothy Parker Carolina Ciucci	71
Sobre Ligeia, o el mejor relato que Edgard Alan Poe escribió Flavia Rorai	83