

APUNTES DE LITERATURA
EUROPEA y NORTEAMERICANA



Universidad Nacional del Comahue

APUNTES DE LITERATURA EUROPEA y NORTEAMERICANA

Alejandro Finzi (compilador)

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

educu

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén - 2016

APUNTES DE LITERATURA EUROPEA Y NORTEAMERICANA
Alejandro Finzi (comp.)

Apuntes de literatura europea y norteamericana / Alejandro
Finzi ... [et al.] ; compilado por Alejandro Finzi. - 1a ed. -
Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2016.
112 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-604-452-3

1. Estudios Literarios. I. Finzi, Alejandro II. Finzi, Alejandro, comp.
CDD 807

Ilustración de tapa: Sarah Finzi

Educo

Director: Luis Alberto Narbona

Dpto. de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Dpto. de comunicación y comercialización: Mauricio Carlos Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2016 – **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.



ACERCA DE LAS LITERATURAS EUROPEAS, LOS
CUADERNOS DE BITÁCORA Y LA ESCENA
AUTOBIOGRÁFICA

Alejandro Finzi

O deserta bellezza di Ferrara
Ti lodero come si loda il volto
Gabriele d'Annunzio

Estamos surcados por la palabra, es ella la que nos revela en el vértigo que es la existencia misma. Una de sus formas es la literaria, aquella que nos permite viajar de manera más honda, veloz y peligrosa. Las escrituras literarias ya procedan de la lírica, la narrativa, la ensayística o el teatro nos dan la ocasión de habitar la confidencia, el silencio, las experiencias comunes, porque tanto el lector o el oyente comparten con el escritor un mismo dominio autobiográfico. Algo tiene esta experiencia de cómplice, yendo de un idioma a otro; aunque tal vez, en un sentido, nunca pueda alcanzarse el sueño de Goethe de abordar una literatura mundial. Ese sueño, de algún modo, fue deshecho por la multitud de lenguajes y discursos comunicacionales con los que hoy convive la escritura de creación. Esto, porque la voz literaria, en la actualidad, debe abrirse camino entre otras que la moldean, buscan ahogarla y pretenden convertirla en una expresión

marginal o terrorista o insensata. Cuando Goethe formulaba su proyecto, el libro era hogar de la Escritura, que siendo hegemónica, era amparada por el sistema de las Artes. Hoy ya no es así. El capital lingüístico de una persona no suele ir más allá del que está comprimido en un teléfono celular. El ejercicio de la literatura transita por los arrabales de un universo que hace metástasis por su incapacidad de escribir y de leer. Se constituye contra el analfabetismo virtual, en el morral de una cultura visual, digital, instantánea, que se devora a sí misma en un aquelarre propio de las pinturas negras de Goya. Es ese solitario ejercicio el que hace patente la trinchera de esa batalla entre lo efímero frente a lo instantáneo. “Nombrar” es la tentativa por hacer visible lo efímero. “Borrar” es el ejercicio por ejecutar lo instantáneo. El territorio ficcional es el dominio de lo real y el sumergirnos en ese horizonte es la posibilidad de encontrarnos a nosotros mismos en la intimidad de la Historia, en los secretos de nuestras propias experiencias. El dominio ficcional es el gran fresco documental en el que podemos descubrirnos y confesarnos.

La pregunta que se hace hoy la cátedra universitaria, entonces, cambia su histórica orientación, cuando de estudios literarios se trata. Deja los dispositivos predicativos y sustantivos y asume un sistema de adverbios temporales como contenidos de reflexión: “antes, ahora, todavía, nunca, después, aún, simultáneamente, entretanto, siempre”. Siguiendo, claro está, con devoción y perseverancia, la afirmación de Hölderlin en su Hyperión: “No somos nada/ es

aquello que buscamos, cuanto es todo". Somos porque buscamos: el descomunal ejercicio que tenemos por delante en el Aula no es ya contentarnos con un trabajo de arqueólogos y anatomistas sino con aquel que nos hace biólogos. De donde, la cátedra es un fenomenal laboratorio donde probamos la vida azarosa que tienen las palabras cuando están sometidas a condiciones mutantes constantes y de una velocidad difícilmente mensurable. Las literaturas migran y terminan en campos de confinamiento, como millones de seres humanos en la actualidad. El Mercado y sus leyes ejecutan maniobras de destrucción y busca cómplices entre los lectores. A tal punto, por ejemplo, que aún hoy la obra poética de Alberto E. Mazzocchi es mirada con negligencia y de soslayo en el campo editorial y en la universidad argentina, cuando se trata de una obra lírica asimilable a un terremoto literario. Idéntico al que relata von Kleist en su narración sobre la exótica Santiago. La obra de este cordobés, que se mató cuando todavía no había cumplido veintitrés años, es una de las más importantes de la segunda mitad del siglo XX en lengua castellana.

Hoy, en este comienzo de siglo, se es más rico cuanto más palabras poseo, cuantas más palabras somos capaces de utilizar, hablando con nuestro semejante o vertiéndolas en un papel, aún cuando se trate de un papel de computadora. Se trata de una riqueza palpable, material, concreta y de crecimiento infinito, con toda la capacidad de desarrollo que cabe en un cuento de los hermanos Wilhem y Jacob Grimm. Hacer visible esta mina de oro es, en nuestro tiempo, la tarea

de la pedagogía literaria. Es una tarea titánica, esencial, urgente. Recuerdo ahora el bellissimo cuento del salvadoreño Salarrué "Semos malos"¹ y pienso que esa melodía que escuchan entre el monte los ladrones del fonógrafo es el mismo murmullo de las sirenas del canto XII de la Odisea y éste es el mismo que la música compuesta por David Barber para que Jasper Gwyn escriba sus retratos en la novela de Alessandro Baricco². El trazo de este sendero contiene la noción del Tiempo, y está al alcance de cualquier lector. Tan sencillo es ese prodigio. La materia prima del Tiempo es la imaginación.

Con "Apuntes de Literatura Europea" los actuales integrantes del área de Literaturas Europeas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, proponen a los estudiantes de Letras un conjunto de artículos sobre obras, autores y movimientos literarios que son detonantes de lecturas fundamentales de la cultura escrita de Europa y los Estados Unidos.

Hebe Castaño, en "Wash Jones. Una historia del Sur, de William Faulkner" nos abre el universo del gran escritor norteamericano. Nos revela la historia del sur de su país, de las criaturas que habitan Yoknapatawpha. Fernando Frassetto, en "Poesía Italiana del siglo XX. El Hermetismo", se ocupa de uno de los movimientos de la lírica europea más destacados y

¹ Incluido en "Cuentos de Barro", cuya primera edición data de 1933.

² Cf. Baricco, Alessandro, *Mr. Gwyn*, Gallimard, París, 2014.

de mayor influencia en escritores de las dos orillas a lo largo del siglo pasado. Con “Guy de Maupassant (1850-1893)” Graciela Mayet nos introduce en el mundo de creación del autor de “Bola de sebo”, en su tiempo, en las lecturas fundantes que lo hacen hoy un escritor insoslayable. En “Apuntes sobre La Abadía de Northanger” Flavia Rorai nos presenta a la inglesa Jane Austen y su dominio literario, inscripto en una larga tradición tanto como en la importancia del universo confesional de la protagonista de la obra. El artículo “En el ojo de la tormenta: una introducción a Cumbres Borrascosas de Emily Brontë” de Carolina Ciucci, nos habla de otra gran escritora nacida en Inglaterra, proponiéndonos descubrir el mundo de los habitantes de la campiña inglesa en una de las novelas más famosas del siglo XIX. Por su parte, Emilio Alochis se ocupa de Lewis Carrol, en su trabajo “Donde la lógica no tiene lugar: Alicia en el país de las maravillas”, para revelarnos de qué manera, la pequeña Alicia bien puede ser la hermana de alguien como Oliver Twist, capaces, los dos, de descubrir el mundo desde sus propias estaturas juveniles. En lo que me concierne, en “Apuntes sobre El Proceso de Franz Kafka”, propongo algunas reflexiones sobre la novela del autor checo.

Deseo agradecer a mis colegas Hebe Castaño, Graciela Mayet y Fernando Frassetto su trabajo en el área durante muchos años, difíciles y apasionantes. Deseo expresar mi profundo reconocimiento a mis ayudantes alumnos,

adscriptos y jóvenes investigadores, que han sostenido nuestra labor a lo largo de tantos ciclos lectivos y tantos proyectos: Gabriela Charosky, Romina Faccio, Laura Marcoccia, Rolando Bonato, Mercedes Azar, Adriana Mitoire, Romina Pamich, Facundo Laurenti, Emilio Alochis, Carolina Ciucci, Flavia Rorai.

Que la virgencita del Limay, patrona de los testarudos, buena lectora de Charles Dickens y de Nadine Gordimer, los bendiga a todos.

Neuquén, febrero de 2016.

APUNTES SOBRE "EL PROCESO" DE FRANZ KAFKA

Alejandro Finzi

A mis estudiantes de la Universidad Nacional del Comahue

"Es perfectamente concebible que el esplendor de la vida se ofrezca a cada uno de nosotros y siempre en su plenitud, pero de manera velada, huidiza, invisible, muy distante. Sin embargo, ella estará allí, ni hostil, ni agresiva, ni sorda. Al invocarla, sólo pronunciando la palabra justa, ella vendrá".

Franz Kafka, Diario (1921)

Nos dice el poeta cordobés Alberto E. Mazzocchi, concluyendo su bellissimo poema "tengo que viajar como todos los que viajan a altas horas de la noche", escrito a comienzos de los años'60: *"si no me comprendieron sólo fue porque fui demasiado extraño"*. Y personaje extraño, también, fue Franz Kafka. Tanto, que su obra continúa mereciendo lecturas encontradas, paradójicas, distantes unas de otras. Él deseaba poder dedicarse a escribir en el corazón de una cueva, iluminada con una temblorosa lengüita de vela, acompañado de pluma, tinta, lápices y buena cantidad de papel. Una cueva,

cerrada por barrotes, que sólo serían cruzados, confesaba, por *“camino que en la escritura son siempre demasiado largos”*¹.

Kafka trabajó en su novela “El Proceso” entre agosto de 1914 y marzo de 1915. Al igual que en el resto de su producción, una de las vertebraciones primordiales de su obra integral es visible si comprendemos que, con el ejercicio de la escritura, a lo largo de su existencia, pudo encontrar la manera de entrever su propia niñez, de asomarse a sus pesadillas infantiles.

La síntesis argumental de esta novela se asocia a un sintagma de fábula para el que un sujeto humano no tiene derecho a la legítima defensa y donde el dominio burocrático se apropia de su capacidad de acción. La destruye. Pretende que transforme su corazón en un expediente judicial. ¿Pero de qué es acusado el protagonista? El no lo sabe². El dispositivo narrativo ejecutado por el escritor checo echa raíces en una ecuación anecdótica forjada en esa ignorancia, por un lado y, por el otro, en el funcionamiento implacable de la Justicia. ¿Acaso esa Justicia es ciega, como lo quiere la Dama vendada del Hans Giengen desde el siglo XVI? No. Esa Justicia, la de Kafka, observa todo de un modo impasible. Imparcialidad e impasibilidad son dos conductas enfrentadas. En la creencia y el descubrimiento de ese tránsito se encuentra la vida de

¹ Cf. Franz Kafka “Diario”, 1921.

² Cf. Primer capítulo de la novela: “Arresto. Conversación con la señora Grubach.”

Joseph K, con posterioridad a su arresto, una mañana, en la pensión de la señora Grubach. Ninguna de las dos conductas puede ser absoluta. Aún menos en el territorio histórico en que la novela es concebida: la primera guerra mundial.

En efecto, la conflagración en que a partir del 28 de junio de 1914 se ve envuelta toda Europa, es continente del proceso de escritura de la novela. En Sarajevo, una página sentimental entre el archiduque Francisco Fernando y su mujer Sofía, víctimas de un acto terrorista, termina convirtiéndose en el efecto cascada de un luctuoso juego de ludo continental, a causa del enfrentamiento entre Serbia y Austria y los que luego le continuaron. En ese territorio bélico Kafka escribe su novela. No tiene por interlocutores ni la prosa de Rainer Maria Remarque o la de Ernst Junger, ni la de Gabriele D'annunzio, ni la de Ford Madox Ford. Tampoco la de George Duhamel, la de Blaise Cendrars o la del joven Hemingway que borroneaba en París una segunda novela, "Adiós a las armas" que, de modo autobiográfico, relata los amores de un yankee en el frente italiano. No. Su interlocutor es Sigmund Freud.

El psicoanalista vienés concluyó en 1915 "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte": *"La guerra, en la que no queríamos creer, estalló finalmente y trajo consigo un terrible desengaño. No sólo es más sangrienta, mortífera y devastadora que cualquiera de las guerras anteriores, a causa de las poderosas y perfeccionadas armas ofensivas y defensivas, sino que es por lo menos tan cruel, tan encarnizada y tan inmisericorde como*

ellas." En su texto, Freud muestra la metamorfosis del hombre contemporáneo: el ciudadano resigna su subjetividad a manos de la barbarie. La misma de la que hablará posteriormente Hannah Arendt en sus reflexiones acerca del totalitarismo. Toda Europa quita al ciudadano sus derechos civiles, restringe su capacidad relacional en todos los ámbitos y la subordina al Estado bélico, bajo la inclemencia de la precarización de los aparatos legales y jurídicos y los dispositivos propagandísticos de las naciones en conflicto. Esta acción es ejecutada bajo el imperio de una violencia comunicacional que cercena la libertad de expresión, de elección, bajo un lodazal lexical que apela a discursos subliminales masivos y terroristas. Nadie está exento de sufrir de modo persistente y continuo esta violencia, tal como ocurre en nuestras democracias modernas, en épocas proselitistas, por ejemplo, en la Argentina de nuestro tiempo, donde la libre discusión de las ideas entre los candidatos políticos a un gobierno es desplazada hacia fórmulas publicitarias de una pobreza extrema que crecen haciendo metástasis en los medios de difusión masivos. Cientos de millones de pesos se dilapidan y recursos enormes que el Estado tendría que destinar a cuidar del bienestar ciudadano son distraídos para propaganda falaz hecha a la medida de intereses delictivos. Esta realidad puede leerse en los integrantes de la Escuela de Frankfurt. Herbert Marcuse nos dice, en "El hombre unidimensional", que los Estados democráticos se revelan como ejecutores de simulacros de Democracia antes que en garantes de las libertades civiles. En

las sociedades industriales contemporáneas, las personas son, antes que sujetos, consumidores que traducen sus aspiraciones de integración social en tanto y cuanto respondan a la adquisición de los bienes producidos por la sociedad. El hombre, entonces, es canibalizado. Forma parte de un engranaje de consumo. Uno de los bienes de los que se apropia es pura ilusión: supone que es libre.

El segundo y solitario interlocutor de “El Proceso” es la obra teatral “R.U.R”, escrita por los hermanos Capek, alrededor de 1920, checos, que llevan a escena a los robots de la fábrica universal “Rossum”, autómatas condenados al trabajo esclavo, en los mismos términos en que son autómatas los escribientes que desarrollan su labor en los Tribunales, agregando folios a los expedientes en las causas de cada uno de los culpables. Entre ellos, Joseph K, joven empleado de un banco (como Franz Kafka lo fue en una compañía de seguros) confundido, por un juez, en el océano de causas que se tramitan contra cualquiera, con un “*pintor de brocha gorda*”.³ La Justicia, pues, no ni ciega, por imparcial ni impasible, es terrorista.

No puede olvidarse que los Estados europeos que intervinieron en la Gran Guerra crearon sus ministerios de propaganda. Propaganda bélica, sí, y contemporáneamente, la

³ Cf. Segundo capítulo de la novela: “Primer interrogatorio”

ejecución generalizada de la censura. Un ciudadano deja que convertirse en una persona dueña de un abanico de derechos consagrados por la Constitución, para convertirse en un sospechoso, tan manipulable como potencialmente peligroso en tanto percutor de una alteración potencial del Orden.

Una lectura autobiográfica de la novela, sin embargo, va mucho más allá del retrato de los empleados burocráticos que tuvo como colegas Franz Kafka. Puede vincularse, más certeramente, con el universo femenino presente en el relato y, si se quiere, con el que sobrevendrá en la existencia del escritor. Esto es, una puede asociar el personaje de la señora Grubach con la madre del novelista, por ejemplo. Concluir que esa presencia doméstica y omnipresente en el texto, acusa el perfil de una idische mame, que todo lo juzga, todo lo vigila. Descubrir, igualmente, que Felice Bauer, el gran amor epistolar de Kafka, en tiempos de la redacción de la novela, no es otra que la dactilógrafa cuyo erotismo gestual perturba a Joseph K hasta el final de su joven vida: la señorita Bürstner⁴. Los restantes personajes femeninos pueden estar implicados anticipadamente en el vínculo que buscó junto Milena Jesenska a partir de 1919 y lo que ella significó en su horizonte emocional. Asimismo, el retrato de la señorita Montag, por ejemplo, inquilina de la estricta señora Grubach⁵, puede revelarnos su relación con el mundo femenino durante su

⁴ Cf. Décimo capítulo de la novela: “Fin”

⁵ Cf. Cuarto capítulo de la novela: “La amiga de la señorita Bürstner”

corta existencia. En su novela “El esplendor de la vida”, Michael Kumpfmüller⁶, nos muestra el vínculo de Kafka con Nora Diamant, actriz polaca, su última relación sentimental, en balneario de Müritz. Esa relación, premonitoriamente, está desarrollada en el retrato de Leni. Ella atiende al abogado Huld. Joseph K y el personaje se descubren mutuamente, en un progreso consistente, a lo largo de las páginas de la novela.⁷ Leni, como lo fuera Nora en Berlín, en 1924, es el único apoyo que encuentra quien viviese una condena buscando conocer sus causas, sin que éstas, de manera definitiva, se le revelaran nunca.

“El Proceso” de Kafka tiene, a lo largo de la Historia y en la literatura y el teatro, elocuentes muestras de soluciones documentales y ficcionales con las cuales puede leerse comparativamente, aún cuando, en la época de su aparición⁸, encontrara como interlocutores sólo los dos textos antes subrayados. En el dominio de la literatura y el teatro, puede mencionarse a “Las Brujas de Salem”, de Arthur Miller, “La Excepción y la Regla” y “Galileo Galilei” de Bertolt Brecht, “El Extranjero”, primera novela de Albert Camus o, más recientemente, “En lo más hondo de la noche” o “Una cadena

⁶ Cf. “La splendeur de la vie” Michael Kumpfmüller, Éditions Albin Michel, Paris, 2013.

⁷ Cf. Sexto, séptimo y noveno capítulos de la novela: “El tío.Leni”, “Abogado. Fabricante. Pintor”, “En la catedral”.

⁸ La obra fue publicada luego de la muerte del escritor, en 1925 al cuidado de Max Brod.

de voces” del narrador y dramaturgo sudafricano André Brink hasta llegar al ciclo integral de obras teatrales del escritor libanés Wajdi Mouawad, “Le sang des promesses”.⁹ En el dominio de la Historia, la obra de Kafka puede ser asociada con aquellos procesos que, en el espacio documental, se yerguen como testigos de épocas y diferentes concepciones ideológicas. El filósofo Oscar Nudler pone en diálogo así el proceso que enfrentó Sócrates con el de Galileo Galilei.¹⁰

Pero busco aquí otra asociación histórica. La que recuerda el proceso al que fue sometida la Doncella de Orleans, Juana de Arco. ¿Qué escribe la historia de los franceses, en nuestros días, de esta pastora de Domrémy que vivió en el siglo XV?: que esta jovencita analfabeta, escuchando cómo Santa Margarita, el arcángel San Miguel y Santa Catalina le hablaron pidiéndole que liberara a su patria del yugo inglés, se alzó contra el invasor venciendo en el sitio de Orleans, estando al mando de las tropas que le había confiado el rey Carlos VII. La muchacha fue detenida y encarcelada por las tropas inglesas. Fue procesada y su condena la condujo a la hoguera. Murió en la plaza pública de Rouen. Las llamas consumieron su cuerpo, menos su corazón,

⁹ Mouawad Wajdi, “Le sang des promesses” ciclo en cuatro tomos, teatro, Leméac- Actes Sud, Paris, Francia, 2009.

¹⁰ Cf. Nudler, Oscar, “Franz Kafka: Una lectura ontológica” y “El gran juego: de Sócrates a José K”. Inéditos. Disponibles en la Fotocopiadora del Centro de Estudiantes de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

que permanece intacto y es objeto de veneración popular. Pero su proceso no es otra cosa que un conjunto de imputaciones falsas, interesadas, tendenciosas. Reescrituras adulteradas. Las actas fueron escritas de acuerdo a los intereses de los jueces, sin pruebas fehacientes. Los documentos del proceso fueron borrados y reescritos con referencias inexactas, agregando y omitiendo elementos argumentales, a uso y criterio de los jueces que intervinieron en el juicio, bajo las órdenes del obispo Pierre Cauchon.

Si el proceso de la Doncella de Orleans consiste en la permanente adulteración de pruebas documentales y este ejercicio criminal se constituye en Historia, la ficción, para el escritor de Praga, no es otra cosa que entender la escritura como una adulteración perpetua. Desde esta perspectiva, esta novela es un texto autobiográfico. La ficción no es otra cosa, pues, que la posibilidad de aprehender la verdad, la autenticidad del sentido de una razón autobiográfica que siempre se escapa. No hay otra verdad documental en una obra literaria que no sea ese tránsito por un sendero zigzagueante, abstruso, malhadado. Un texto en clave de palimpsesto, que se ofrece al lector desde significados que operan como una cantera de dinamita en ese océano de palabras que reclamaba Víctor Hugo para comprender la creación del texto poético.¹¹, o como dice Pierre Mertens, “*El*

¹¹ Cf. Victor Hugo, “Cromwell”, prefacio.

mundo está hecho para ser leído"¹². El sujeto se constituye en ese universo, como el valor que el sueño tiene para los personajes del Cisne de Avon.

¿Cuáles son a grandes rasgos, las maniobras compositivas que emplea Franz Kafka en la redacción de su novela? Entre las focalizaciones empleadas en su composición el punto de vista del escritor omnisciente es largamente excluyente. El novelista pone en perspectiva el proceso de un proceso, estableciendo un sistema orgánico de hechos que se suceden bajo el control de la enumeración propia de un expediente. ¿Estamos así frente a la condición humana sometida al absurdo de la existencia? Albert Camus nos dice que el universo de Joseph K es absurdo, la imagen misma de la absurda condición humana.¹³ Sin embargo puede relativizarse esta percepción: el mundo no es extraño al sujeto; antes bien, el mundo se aprehende como un tiempo que es preñado en un transcurrir ya determinado. Antes que absurda, esa aprehensión es insoportable. No es "...*ni hostil, ni agresiva, ni sorda...*" como nos lo dice Kafka en su Diario, en el fragmento que sirve de epígrafe a estos apuntes. El tiempo que nos da la existencia no puede modificarse, no podemos escapar de él. Está ya escrito. Descubrir este abismo nos lleva de la realidad a lo real mismo, al vértigo que significa la experiencia. Nuestra

¹² Pierre Mertens, novelista y sociólogo belga, director del Centro de Sociología de la Literatura, Universidad Libre de Bruselas.

¹³ Cf. Albert Camus, El mito de Sísifo.

vida no es vivida por nuestros semejantes sino por nosotros mismos. No somos, dolorosamente, algún espejismo. Por eso es que Alberto Mazzocchi nos dice que somos demasiado extraños cuando somos, precisamente, conscientes de nuestra singularidad.

El espacio anecdótico que propone la novela coincide con un dominante descriptivo que abre una lente cinematográfica. El campo visual es minucioso, enumerativo, tanto en sus planos generales como en los particulares de los personajes. El régimen conversacional está supeditado al espacial, de donde la ecuación de la situación se expresa dentro del dominio del Realismo¹⁴ La fórmula argumental se ejecuta dentro de un desarrollo acumulativo de la anécdota con el ingreso sucesivo de nuevos personajes. Titorelli, el abogado, el estudiante, el tío de K, el comerciante, el sacerdote, se inscriben progresiva y naturalmente al universo del protagonista acompañados por una constelación de otros, cuyo conjunto conforma el espacio situacional. Como un enjambre de criaturas que emergen del relato en una película de D.W. Griffith, donde se confunden campos visuales generales con otros, medios o cortos, de aproximación. También podría asociarse, a lo largo de la novela, instantáneas

¹⁴ Cf Finzi, Alejandro (comp.) “Anatomía de la situación teatral” EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, 2014.

visuales de los espacios del Tribunal, con algunos cuadros de Pieter Bruegel, el Viejo.¹⁵

Puede vincularse, del mismo modo, este universo pictórico holandés, a aquel que imposibilita, porque lo ofrece, una enumeración iterativa que pretende agotar el campo visual y anecdótico en la célebre situación narrativa que transcurre en la Catedral¹⁶: el sacerdote alude a *“los escritos introductorios a la ley”* para que Joseph K no caiga en el engaño. Franz Kafka ofrece una operación situacional conocida, precisamente, como *“Ante la ley”*, que puede leerse de diversos modos: como metáfora, como alegoría, como fábula. Esto, porque la maniobra compositiva que allí se explora tiene una dimensión expresamente teatral. El segmento es pasible de ofrecer un cuadro imbricado en una escena propiamente dramática, tanto en la figuración de sus dos personajes, como en el dispositivo escenográfico y sonoro, como en su desarrollo argumental. Si ese desarrollo se asocia al sentido global de la novela, estaremos frente a un dispositivo metafórico; si el mismo desarrollo se asocia a los actores puestos en juego en su construcción (la sociedad como Tribunal, Joseph K como partícipe de esa sociedad; los miembros de ella como cómplices funcionales de una Comunidad), estaremos frente a una alegoría; si el desarrollo del segmento se pretende como síntesis argumental estaremos

¹⁵ Piénsese en *“La procesión al Calvario”*, de 1564 y en *“El triunfo de la muerte”*, de 1552.

¹⁶ Cf. *“El Proceso”*, capítulo 9.

frente a una parábola. Pero al mismo tiempo, el segmento se hunde, se ahoga, en la misma infancia del escritor, en las lecturas bíblicas y en la desmentida que, de ellas, el novelista propone, luego de una feroz y caníbal experiencia de vida. En Salmos 23, el hombre descansará en un valle de pastos verdes y hermosos. Pero Joseph K nunca podrá descansar. Jamás. Nunca podrá encontrar reposo. La eternidad no consiste en otra cosa que en la misma espera, tal como nos lo enseña el artista plástico norteamericano Edward Kienholz, en su instalación "The wait", realizada en 1964.¹⁷ Y, como puede recordarse, cayendo casi en un lugar común, en el transcurrir de Vladimir y Estragón.

En el dominio expreso de la construcción argumental, para hacer visible esa espera, para soportarla, Franz Kafka nos muestra que la experiencia se hace opaca, por la realidad misma. Ella puede ser siniestra, caricatural, proteica, grotesca, sardónica, por momentos largamente meditativa; por momentos coloquial. Pero, asimismo, podremos pensar que Joseph K busca dar opacidad a su letra. Y no afirmo esto porque el texto, al igual que Woyzeck, esté inconcluso, sea hijo de un ensayo sin punto final. Hablo de opacidad, para entender que el escritor pretende conservar lo poco que se puede guardar, preservar para sí mismo de la realidad vivida. Kafka confirma lo que nos confiesa en su Diario: revelar su

¹⁷ La obra se exhibe en el Whitney Museum of American Art de Nueva York.

oficio es la aventura de conservar un sentido en el hogar de una escritura pergeñada en penumbras, ésa que apenas si se lee en el fondo de una caverna, donde la llama de una vela triste muestra a sus lectores nuestros propios fantasmas. Del “efecto de realidad” estudiado por Roland Barthes, que consume verosimilitud para ejecutar el relato y la tensión de la progresión anecdótica, podría desprenderse, en el caso de ésta y otras novelas y cuentos del escritor de Praga, la noción de “efecto de opacidad” para contener un verbo compositivo que se sustraiga a las tensiones crípticas e hierofánicas que se le conceden, gentilmente, a las escrituras literarias desde la tradición propia del Realismo.

Tal es la reflexión que deseo proponer en estos apuntes, siempre inconclusos, y que destino a mis jóvenes alumnos, recordando lo que escribía Michel Dentan, en 1961: “El sentido de la obra no está encerrado en ella misma como un misterio que debe descifrarse, sino que se recrea sin cesar en una tensión entre ella y el lector, en la relación problemática entre los dos”¹⁸ Sólo me queda agregar aquí que esa “relación problemática” no es otra cosa que oxígeno puro para el estudiante de Letras.

¹⁸ Cf Dentan, Michel, “Humour et création littéraire dans l’oeuvre de Kafka”, Ed. Librairie MInard, Paris, Francia, 1961

“WASH JONES. UNA HISTORIA DEL SUR” DE WILLIAM FAULKNER

Hebe Castaño

*Pues lo bello no es más
Que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar,
Y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente,
rehúsa destruirnos.*
Rainer María Rilke

I. Franz Kafka, quien pocas veces en su vida se alejó de Praga, llegó a decir de esta bellísima ciudad que la sentía como “una madrecita con garras”. Por su parte, James Joyce, en los orígenes de su vida literaria, necesitó escribir un libro poblado de historias terriblemente hermosas, acaecidas todas en la estancada Dublín, para exorcizar sus propios fantasmas y poder alejarse, al fin, en la búsqueda de otros horizontes menos dolorosos para él. De este otro lado del océano, también enredado en una relación extraña y acaso laberíntica con el espacio de una ciudad poblada en los márgenes por compraditos cuchilleros, Borges no tuvo más remedio que aceptar que no era el amor el lazo que lo unía a Buenos Aires, sino el espanto. Similar sentimiento tuvo tal vez William Faulkner hacia el Sur de los Estados Unidos en el que había nacido, un Sur sentido mucho más profundo aun cuando, un poco más tarde, lo reelaboró literariamente. Este singular

escritor de un territorio bañado por las aguas del Misisipi, sentía un amor entrañable por esa porción de tierra en la que permaneció, casi sin distanciarse, hasta el fin de sus días, algo que significativamente lo diferencia de la mayoría de los escritores contemporáneos a él, que partieron, muchas veces para no volver -como en el caso de Henry James-, a ese territorio demasiado joven, vital y hasta primitivo, frente a la vieja Europa. Había también en Faulkner, además de ese apego obsesivo, un sentimiento negativo hacia ese mismo espacio marcado por la imperdonable huella de la esclavitud en el pasado y la culpa que de este hecho sobrevivía en esa sociedad. Sin embargo, no era sólo el Sur, su pasado y su destino lo que lo atormentaba, sino la situación del hombre como tal, la condición humana en un tiempo en el que todos parecían -y aún parecen- correr “la misma y desenfrenada carrera con obstáculos hacia la nada, hacia cualquier parte”, según decía. Fue entonces ese lugar concreto el que puso en marcha su imaginación y decidió que no podía haber sido otra cosa, porque era lo único que conocía y una sola vida no le alcanzaba para aprender otra al mismo tiempo, confesaba desenfadada y encantadoramente, diciéndolo casi al modo de sus propios personajes, a los que en más de una oportunidad él se asemeja. Esa labor imaginativa inmensa significó inventar un condado imaginario a partir de uno real que había estado dominado por una minoría blanca de mentalidad conservadora, casi feudal. Una sociedad básicamente agrícola, muy poco industrializada, la cual mantenía un celoso culto del

pasado, que se había acentuado por la derrota sufrida en la guerra de Secesión. En el imaginario, más redondo y completo que el real, pleno de detalles, Faulkner erigió Yoknapatawpha, un extenso condado legendario cuyo “único dueño y propietario” era él, tal como lo escribió al pie del mapa que dibujó con sus propias manos y en el que intentó fijar los límites de un mundo vivo creado en su mente, una especie de Comedia Humana balzaciana, pero regida no ya por escenas de la vida parisiense, de provincias o de la vida privada, sino por ciclos (el de los plantadores y sus descendientes, el de los pobladores de Jefferson, los blancos pobres, los indios y los negros), o por sagas familiares (la de los Compson, los Sartoris, los Snopes, los McCaslin, y los Bundren, entre otros), haciendo uso de un modo muy distinto de narrar el sucederse de los hechos (Cowley: 1977). Y si uno observa bien el mapa, aunque estas familias estén distantes unas de otras en el espacio diagramado por Faulkner, separadas por ríos o carreteras, todos los caminos, los puntos y las flechas parecen confluir en un centro donde por fuerza las historias en algún momento se cruzan. Así, de una novela a un cuento o al revés, de un cuento a una novela, uno puede enterarse, aunque nunca del todo, es preciso subrayarlo, de aquello que apenas fue mencionado como al pasar en un texto anterior o posterior. Como señala Cowley (1977), es como si en la mente del escritor hubiera una fuente inagotable que lo llevara a agregar un detalle nuevo a lo narrado anteriormente.

En la saga de Yoknapatawpha se evoca la historia regional desde el siglo pasado hasta nuestros días y lo que parece intentar responder el escritor con todo este mundo creado es por qué la guerra la perdieron los sureños, hombres superiores cultural y moralmente a los del Norte. Algo de esta idea fue observado en 1949, cuando le entregaron a William Faulkner el Premio Nobel. El discurso del representante de la Academia señalaba con respecto a su producción literaria: "Faulkner es el gran escritor épico de los Estados sureños, con todo el trasfondo que esto implica: un pasado glorioso, erigido sobre una fuerza de trabajo barata a base de esclavos negros; una guerra civil y una derrota que destruyó las bases económicas necesarias para la estructura social entonces existente; y, finalmente, un futuro industrial cuya mecanización y estandarización de la vida es extraña y hostil a los sureños y a las cuales él sólo ha podido adaptarse gradualmente."

Harry Campbell y Ruel Foster, en su libro *William Faulkner* destacan de modo semejante los tres temas fundamentales que dominan su producción: a) la tradición del sur, cuyos elementos aparecen desde su primera novela, *Sartoris*, publicada en 1929 en adelante; b) el caos contemporáneo, con su violencia y horror en el mundo moderno y c) el futuro de la humanidad, implícitamente trabajado en la mayoría de sus novelas. La posibilidad de un futuro estaría en la vuelta a los valores de estoicismo, moralidad y simplicidad, valores alejados de los que

dominaban en el Norte vencedor. Así, el universo faulkneriano representa casi en su totalidad, la contracara del *American Dream* y del *selfmademan*, pilares de la avanzada yanqui, basados en la creencia de que se puede lograr todo con sólo quererlo, con la voluntad y –obviamente– el infaltable dinero, y que nada importa de dónde viene uno o cuáles son sus antepasados.¹ El renacimiento del Sur se vertebra sobre la creencia contraria: allí está por ejemplo, casi como un Quijote, por desfasado en el tiempo y ruinoso caballero, Quentin Compson, quien no puede vivir ni en el presente ni fuera de su territorio y quien terminará por destruirse a sí mismo por la culpa de un pecado incestuoso, que no importa si es real o imaginario, sólo que es un pecado tan abominable entre los hombres como lo es el de la relación de la esclavitud. Yoknapatawpha sería una parábola o leyenda de todo ese único espacio derrotado de los Estados Unidos, que diría más o menos lo siguiente: el Sur fue colonizado en parte por aristócratas como el clan Sartoris, y en parte por hombres nuevos, como el coronel Sutpen. Ambos tipos de plantadores estaban decididos a establecer un orden social perdurable en la tierra que habían tomado a los indios (es decir, dejar hijos tras de sí). Tuvieron la virtud de vivir con empeñamiento de

¹Dice Carmignani en su artículo “¿Qué queda del Sur de antaño?”: “La historia del Sur posee elementos totalmente atípicos desde el punto de vista norteamericano: culpabilidad, experiencia de la pobreza, derrota y ocupación militares, fracaso político y social,... que hace de él la antítesis del sueño norteamericano.” En *Magazine literario* N° 3, setiembre de 1997, Año I.

acuerdo con un código fijo; pero en su designio, su modo de vida, también existía una culpa intrínseca; la esclavitud lanzó una maldición sobre la región y provocó la guerra civil. Después de perder la guerra trataron de restablecer el designio por otros métodos. Pero ya no tenían fuerzas para lograr otra cosa que un éxito parcial. También tuvieron que luchar contra una nueva clase explotadora, descendiente de los blancos sin tierra de los días de la esclavitud. En esa lucha entre el clan de Sartoris y la inescrupulosa tribu Snopes, los Sartoris fueron derrotados de antemano por un código tradicional que les impedía usar las armas del enemigo. Pero como precio de la victoria, los Snopes debieron servir a la civilización maquinizada del Norte, que con ayuda de sus secuaces del Sur, terminaron por corromper a la nación sureña. Las novelas de Faulkner sobre la vida contemporánea del Sur continúan la leyenda, en un período que él considera de confusión moral y decadencia social. En estas novelas Faulkner muestra que los descendientes de la vieja casta gobernante tienen el deseo, pero no la valentía ni la fuerza, de impedir su nuevo desastre (Cowley: 1977).

Todo este mundo legendario nos es dado a conocer a los lectores a través de complejas y sofisticadas técnicas narrativas que son el polo opuesto del regionalismo tradicional apegado a fórmulas directas heredadas del naturalismo. Esto convierte al enamorado Faulkner de un pasado mítico, paradójicamente,

en un experimentador renovador, en un audaz escritor de la literatura de vanguardia.²

Pero no sólo esto: Faulkner, al igual que otros grandes autores de la primera mitad del siglo XX, como lo fue Cesare Pavese en Italia,³ incorporó en su literatura la lengua oral de los estados del sur, un factor de identidad cultural marcado por cierta forma de hablar, con entonaciones y sintaxis particulares que la mayoría de las traducciones al español no

²Para Antonio Cayr6, “en esa geografía precisa y cada vez más recortada y penetrada [Faulkner] va combinando con una sutileza progresiva el aprendizaje temático de los escritores sureños del siglo XIX con los ingredientes formales tomados fundamentalmente del *Ulises* joyceano. Y el naturalismo deja poco a poco los niveles descriptivos, anecdóticos y costumbristas para bucear las causas profundas de la desintegración del fascinante y revulsivo Sur. Ya no es el alcohol ni la biología donde se escarba, sino la comarca sacralizada de los mitos...”. De “Opacidad y extranjería”, en *Faulkner: naturalismo y tragedia*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, pp.9-10. Además, puede agregarse a esto que Faulkner logra en varias novelas, como por ejemplo *El ruido y la furia*, una “expansión del naturalismo literario a un territorio nuevo, en el que desarrolla lo que Thomas S. Eliot llamó “método mítico”. La característica principal de este método consiste en “mantener la superficie de la novela tan realista y fiel en los detalles como la obra más naturalista de Zola, pero haciendo simultáneamente que los sucesos, caracterizaciones, diálogo y detalles del relato superficial guardasen una relación significativa con un mito o diseño subyacente”. Así, por ejemplo, en el *Ulises*, la narración superficial tiene una forma realista, pero los sucesos y personajes guardan una relación directa con el mito de Ulises de la Odisea de Homero, como sostiene Carvel Collins, en *Faulkner: naturalismo y tragedia*, *Op. Cit.*, pág. 18.

³ Cesare Pavese fue uno de los introductores de la literatura norteamericana en la Italia de los años '30. En esta labor y en la de llevar a cabo las primeras traducciones de escritores norteamericanos en ese país, lo acompañó Elio Vittorini. Ambos son conocidos en la historia de la literatura italiana como los “americanistas”, dada la importancia y consecuencias de esa concreta operación cultural y literaria.

tuvieron por lo general seriamente en cuenta.⁴ Justamente, la idea de “surismo” está ligada a la *Voz*, es decir a la tradición oral, y a la *Letra*, o sea, a los relatos, mitos y leyendas. La ficción, más que un espejo de la realidad, fue la que dio forma al Sur imaginario, que resguarda los valores pero también las ilusiones en las que se reconoció la comunidad sureña. Los autores que contribuyeron a dar crédito o denunciar los mitos y leyendas en los que el Sur se regodeó conforman una lista muy extensa que va desde *La cabaña del tío Tom* hasta *Lo que el viento se llevó*, pasando por las obras de Mark Twain, Hellen Glasgow, Thomas Wolfe, Robert Pennn Warren, Eudora Welty, William Faulkner mismo, entre otros (Carmignani: 1997).

II. *Wash Jones: una historia del Sur* es un relato breve en el que se cuenta la historia del final del viejo hacendado Sutpen, personaje central de *¡Absalón, Absalón!*(1936), que muere asesinado a manos de Wash Jones, un blanco pobre que había

⁴ Rolando Costa Picazo advierte cómo las numerosas traducciones realizadas de la obra de este escritor han descuidado cuestiones importantes tanto a nivel léxico como a nivel sintáctico, lo que lo lleva a sostener la tesis de que su influencia en los escritores del *Boom* latinoamericano fue más temática y técnica que de estilo: “Faulkner tiene un estilo marcadamente propio, ajustado a su interés temático, que podemos resumir como ‘la presencia del pasado en el presente’ y que lleva a la expresión de los procesos mentales de los personajes, en quienes el momento presente se ve interrumpido con frecuencia por el recuerdo, y que resulta en el uso de un estilo marcadamente idiosincrásico, con vocablos característicos, repetición de palabras, una sintaxis con preferencia por la subordinación, uso de oraciones largas, abundancia de figuras retóricas, puntuación personal.” (“La traducción de Faulkner al español”, en *Anales*, V. 5 [diciembre 2001]:19-39, pp.23-24).

sido su sirviente a lo largo de los años. El título recorta una entre otras historias posibles del Sur, la de un integrante de lo que se llamaba despectivamente “White trash”, “porquería blanca” que valía menos en aquel universo social que los animales y que hombres negros, antes esclavos. En ese Sur decadente y desesperanzado, poblado muy a menudo por seres deformes, locos o retrasados que podrían simbolizar la decadencia misma y la imposibilidad de un futuro para ese espacio surcado por el Misisipi, lo que realmente resulta monstruoso son las relaciones humanas, atravesadas por las formas de una organización social defectuosa y por ello mismo injusta. Finalizado el siglo XIX, el condado de Yoknapatawpha asistió a la declinación de una organización feudal como era la de las plantaciones de algodón hacia otro tipo de sistema pre-industrial. Los códigos sociales que organizaban antiguamente aquella otra sociedad que tenía como centros la plantación y sus valores, dejaron de existir, y poco importó a los sureños sobrevivientes, en la nostalgia de aquel pasado, que ese modo de vida se hubiera basado en la inaceptable esclavitud. Ahora bien: sin duda ésta era la forma más horrorosa de relación social, expresada años después, en una versión más cruel aún en novelas como *Beloved* de Toni Morrison, escritora doblemente consciente y sufriente de lo que significó el dominio del hombre blanco, por ser mujer y de raza negra. Sin embargo, no fue la única forma: el poder y el dominio del terrateniente blanco se extendía también, aunque enmascarado de un modo diverso, a los blancos pobres. Sin duda, éste el

tema central de esta historia del sur que tiene como protagonistas a Wash Jones y Thomas Sutpen. Este último no es precisamente un aristócrata, porque es un hombre que se ha hecho a sí mismo, que ha pergeñado un proyecto de vida, un destino para él y su descendencia, aunque las metas para esta última terminen una y otra vez en la frustración de sus deseos. En el presente del relato poco queda de aquel Sutpen que los lectores conocieron en *¡Absalón, Absalón!* Del poderoso dueño de un extenso territorio y de los hombres y mujeres que lo poblaban, no queda más que un viejo de sesenta años, dueño de una tienda que en nada se acerca a lo que antes le proveía su manutención, una tierra extensa que él pobló de esclavos, comprada astutamente a los indios. Vemos a un Sutpen que ha perdido sus dominios pero no su obsesión por una dinastía, y será esta perturbación la que lo lleve a la muerte, porque dominado por ella no repara en avanzar sobre la inocencia de Milly, la nieta de Wash, a la que embaraza. Hay aquí, como en casi toda la narrativa faulkneriana fracaso, destrucción, violencia, incesto, orgullo, sexo y crimen.

El relato comienza en el momento en que nace la criatura, que para desgracia de Sutpen, es una niña:

Sutpen se quedó de pie junto al jergón de paja donde estabantendidas la madre y el bebé. Por entre las alabeadas tablas de la pared, caía el temprano sol mañanero y la fusta de cabalgar que llevaba en la mano, y cruzando la silueta inmóvil de la madre, que lo miraba con sus quietos, inescrutables y tristes ojos. A su costado

yacía el hijo envuelto en un retazo de tela deshilachada pero limpia. Atrás de ellos, una vieja negra estaba sentada en cuclillas junto a la tosca chimenea donde se consumía una exigua fogata.

Bueno Milly dijo Sutpen. Lástima que no sea una yegua. Entonces podría darte un pesebre decente en el establo. (*Wash Jones*, pág. 43)

Casi todos los elementos necesarios para construir el mundo que comprende este relato están presentes en éstas, sus primeras líneas. Sólo falta uno, Wash Jones, que hará su aparición un poco más adelante. Pero observemos: allí está Sutpen, parado con la fusta en la mano, con las piernas abiertas, en un claro gesto de dominio frente a Milly, quien aún no ha sido nombrada como tal, sino como “la madre”. Ella tiene a su costado el bebé recién nacido, envuelto en una tela raída pero limpia, y el narrador no le dice al lector que es una niña, simplemente lo nombra como el hijo (*thechild*), manteniendo de este modo en silencio lo que resulta fundamental para el desenlace de la historia. Observemos dos cosas: el bebé no está en los brazos de la madre, como suelen estar los niños recibidos a la vida con alegría; se encuentra depositado a un costado, como augurando la nula importancia de su existir, contra todo jubiloso mito natal fundado culturalmente. Está envuelto en una tela deshilachada que el narrador observa limpia. Acaso sea éste un paralelo, inmediatamente negado por los hechos posteriores, con el

nacimiento de Jesús: ambos comparten la miseria y la pulcritud, es decir, la inocencia. Pero al hijo de Dios lo adoran y es bienvenido, no así el hijo de Sutpen, un padre que desde el título mismo de la novela *¡Absalón, Absalón!* establece una relación intertextual con la historia bíblica del tercer hijo de David. El nombre de Absalón significa “el padre de paz”, significado absolutamente opuesto al rol paterno que despliega Sutpen entre sus hijos, sean legales o bastardos. En la escena no falta la mujer de raza negra, como una sombra casi muda que responde a las preguntas más que hablar. Personaje semejante al viejo gaucho también silencioso del cuento “El Sur” (nombre que es una simple coincidencia) de Borges, primer traductor en la Argentina de *Las palmeras salvajes* de Faulkner. Y si en el cuento borgeano ese gaucho inesperadamente arrima el cuchillo con el que el protagonista se verá obligado a enfrentar la muerte, aquí también la negra sentencia la suerte de la criatura recién nacido, al indicar que es “yegua”, no “niña”. Sin duda, ya el lector, a estas alturas sabe mucho de la injusticia de ese mundo que construye Faulkner. Pero no es todo: Sutpen exhibe ser el colmo del más ultrajante racismo, cuando le dice a la pobre joven de quince años de la que se ha aprovechado que mejor hubiera sido que fuera yegua para tener un lugar mejor en el establo. El amo blanco no distingue entre los negros, los blancos pobres y los animales. Por el contrario, su caballo parece ser parte de una jerarquía que lo ubica por encima de aquellos otros míseros seres. Como si todo esto aún fuera poco, la mínima

descripción del lugar, a través de la observación de las tablas con aberturas entre sí que constituían las paredes de la choza de Wash Jones y de la luz que a través de ellas se desliza, estampando metafóricamente los barrotes de una celda sobre los cuerpos encerrados en la casucha, llenan de significado la situación descrita: todos los personajes parecen cercados – encarcelados, mejor dicho-, en un espacio y en una vivencia común que los ata y finalmente los destruye. Serían, de este modo, símbolos de ese mítico sur faulkneriano al que ya nos hemos referido. Tanto Wash como Sutpen pueden vivir hasta que al final se liquidan porque están atados al sueño de que el Sur no ha sido vencido en su totalidad. Es un motivo que se repite en el pensamiento de Jones la imagen legendaria de un Sutpen a caballo, cabalgando como un héroe mítico por sus tierras. Le dice el siervo al patrón, cuando éste vuelve envejecido de la Guerra de Secesión: “- Bueno, Coronel. Nos mataron pero no nos derrotaron todavía, ¿verdad?”. Esa especie de ceguera en cuanto a la derrota bélica también la tiene Wash en lo que concierne a cómo entiende él su relación con Sutpen. Jones cree que entre ambos hay una amistad, que en realidad no existe. Es cierto que el pobre viejo blanco se hizo cargo de ayudar a la hija del Coronel, cuando éste estaba en la guerra y también es verdad que, tiempo después, cuando bebían por las noches, era el encargado de velar por aquel hombre que en otro tiempo estaba lleno de gloria y que, ahora borracho, no habría podido llegar solo hasta su casa si no fuera por los cuidados que se tomaba Wash para ello. En estas

escenas que arma Faulkner para darnos a conocer el espesor de esta historia y estos personajes sureños, resulta siempre significativo el lugar concreto y el modo en que se ubica Jones respecto de Sutpen: si hay una silla, ésta es para el antiguo hacendado y el fiel sirviente se sienta en el piso; en la vieja casona donde antes no entraba Jones y ahora, en la época de la posguerra civil, ingresa libremente para acomodar a su patrón sobre la cama, cuando retornan ebrios, él se tira como un perro vigilando el descanso del terrateniente venido a menos. Es precisamente en esta etapa en la que ambos comparten alcohol barato cuando Wash se da cuenta de que su nieta lleva una cinta que le ha regalado Sutpen en su cintura y que bien puede ser entendida como un indicio de que había comenzado a trabajar a Milly para lograr su cometido: la cintura es algo que se marca en las jóvenes cuando dejan de ser niñas, y ella ya “era mujer, según ocurre un poco prematuramente a las muchachas como ella.” (*Wash*, pág 53). Luego se menciona el hecho del vestido que Sutpen obsequia a la muchacha, lo cual, visto desde los ojos de Wash, es una comprobación de algo que no debía suceder entre ambos. Por supuesto que todo esto ya ha sucedido bastante antes en relación con el tiempo del presente del relato, en el cual Milly ha parido su bebé y Sutpen se ha presentado a verlo. El manejo del tiempo en Faulkner es sumamente complejo. Baste pensar en algunas de sus novelas más experimentales en este aspecto, como son *El ruido y la furia*, *¡Absalón, Absalón!* o *Mientras agonizo*, por nombrar algunas. Y si el narrador omitió a propósito nombrar a Jones

en la escena inicial que hemos brevemente descripto, no es porque él no estaba presente, sino para revelarnos hacia el final que estaba escuchando cuando trató a su nieta como un animal de menor valía que los caballos del Coronel. Cuando se lo hace saber a Sutpen, éste lo desafía: Wash, como nunca lo había hecho por durante más de veinte años, se abalanza sobre él con los ojos abriéndosele y cerrándosele “como puños que se crispan y relajan”. Es que finalmente, ha comprendido la falsedad de lo que él suponía respecto de su relación con Sutpen: no hay ninguna amistad posible entre el amo y el criado o esclavo. Ninguna fidelidad del vasallo puede cambiar la realidad material de esa relación: el amo manda, el siervo obedece. La sorpresa de Sutpen frente a la insubordinación de Wash, apenas le permite reaccionar un segundo, antes de ser asesinado, e intenta darle un fustazo como a cualquier otro animal para dominarlo una vez más. Wash lo asesina con una guadaña que el mismo patrón le había prestado, al igual que su choza junto al río. El instrumento de su propia muerte le pertenece también al amo. De aquí hasta el final casi no hay interrupciones y los hechos se desarrollan en forma lineal, salvo por algunos breves pero profundos pensamientos de Wash relacionados con Sutpen y lo sucedido. Otra vez el narrador apela a silenciar una parte terrible de esos pensamientos: Wash Jones planea asesinar a su nieta con lo único que es suyo, un cuchillo, y luego incendiará la choza que arderá de la nada, porque es como yesca. Así lo hace, fría y a la vez desesperadamente, al punto de que le ofrece de beber y de

comer a Milly sabiendo que la va a asesinar. Un ritual de lo cotidiano frente al altar del sacrificio próximo, como si nada hubiera pasado, aunque ya todo ha sucedido. Y esto mientras espera que vengan otros hombres semejantes a Sutpen para apresarlos. Podría haber huido, pero como una figura fantasmal y furiosa los enfrenta “proyectándose contra el fondo encendido de las llamaradas crepitantes. Con la guadaña en alto, arremetiendo contra ellos (...), sin un grito, sin una palabra.” (*Wash*, pág. 71). Su última acción lo llena de dignidad. Lo que muere dentro de Wash es aquella admiración alienada que lo reduce al servilismo y una vez que este sometimiento es derrotado, él decide destruir la figura que, al mismo tiempo, constituía su única razón de vivir, que era Sutpen (Outón, 1996: 181). Con la acción final que Wash lleva a cabo parece poder vengarse de todas las decepciones e injusticias que él ha sufrido a lo largo de toda su vida en ese Sur del que cometió el error de creer una historia bella, una fábula maravillosa que sus propios opresores le contaron y que lo mantuvo vivo en una tierra maldita.

Referencias bibliográficas

- Blanco Outón, C. “William Faulkner’s ‘Wash’. A study of the last days of the old South”, en *Revista de Estudios Norteamericanos*, N° 4 (1996), pp.175-182.
- Campbell, H. y Foster, R. *William Faulkner*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1954.

- Carminagni, P. "¿Qué queda del sur de antaño?", en *Magazine literario* N^o 3, setiembre de 1997, Año I, pp.
- Collins, C. y Quasimodo, S. *Faulkner: naturalismo y tragedia*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- Costa Picazo, R." La traducción de Faulkner al castellano", en *Anclajes* V.5 (diciembre 2001):19-39.
- Faulkner, W. *Wash Jones: una historia del Sur*, Buenos Aires, Corregidor, 2012. Traducción de Luis Fraga.

GUY DE MAUPASSANT (1850-1893)

Graciela Mayet

Al igual que Flaubert, Maupassant nació en Normandía, al norte de Francia, en una familia desavenida de pequeña nobleza provinciana. Más tarde fue a París a estudiar derecho, estudios que tuvo que suspender debido a la guerra franco-prusiana (1870-1871) y que, finalmente, abandonó. Conoció la vida del trabajo burocrático que aborrecía y, para evadirse del encierro y monotonía de ese trabajo, practicaba deportes, especialmente canotaje y hacía excursiones en su embarcación "Bel ami", nombre que tomara como título de una de sus novelas. Todas las experiencias de la vida en el campo normando, durante la infancia, los estudios truncos, el trabajo como empleado estatal en París, la guerra, el éxito literario que lo introdujo en los círculos aristocráticos parisinos y en el mundo de los escritores, finalmente, el proceso de la locura que padeció hasta su muerte, enriquecieron su experiencia y aparecen en todos sus relatos.

Un agudo sentido de la observación, una fina ironía se unen al profundo pesimismo que la vida le inspira en todos sus espacios sociales. Sus héroes son castigados por la adversidad, la locura, la traición, en una copiosa obra heterogénea, como dice María Teresa Gramuglio que "se configura en las recurrencias temáticas, las omisiones, el

sistema de imágenes y el montaje de las secuencias o unidades narrativas". (1980: 7)

La producción literaria de Maupassant es abundante y concentrada en el período 1880-1890. También es diversa tanto en su temática y personajes como en los géneros abordados: poesías en los inicios, tentativas en el teatro, no obstante son sus seis novelas y alrededor de trescientos *nouvelles* y cuentos los que le valieron el prestigio como escritor. Su éxito comienza cuando lee el cuento en las "soirées de Médan", reunión de escritores liderados por Émile Zola, en la localidad de ese nombre, a las afueras de París. Tras su muerte, decae el interés por sus trabajos y es ignorado durante medio siglo, para volver la atención sobre ellos y revalorizarlos hacia la década de 1940.

Detengámonos ahora en el lugar que ocupa Maupassant en las numerosas tendencias estéticas que se cruzan en la segunda mitad del siglo XIX. Se ha insistido mucho en ubicar a este escritor en la corriente naturalista. Sin duda, la influencia de poderosas figuras como las de Zola, Hugo y Flaubert dejaron su huella en la literatura de entonces pero no hay que dejar de tener en cuenta que realismo, parnaso, simbolismo, naturalismo, impresionismo, coexistían expresándose en cenáculos, escuelas y salones, manifiestos y periódicos literarios. Las obras publicadas en el mismo año, 1857, testimonian esa diversidad: *Madame Bovary* de Flaubert, *Las flores del mal* de Baudelaire, la primera parte de *La leyenda de los siglos* de Víctor Hugo. En medio de esta variedad de escrituras,

se destacan dos aspectos a tener en cuenta: por un lado, la escritura artesanal, de trabajo de orfebre, como el de Verlaine, Mallarmé, los Goncourt y Flaubert quienes tuvieron la obsesión por la forma. Por otro lado, la fuerte impronta de las teorías científicas, especialmente el prestigio de las ciencias naturales, facilitaron los modelos para realizar una representación de la realidad social y de los individuos cuyo gran antecedente es *La comedia humana* de Balzac. Por lo tanto, cabe citar nuevamente la opinión de María Teresa Gramuglio referente a esta confluencia de estilos y tendencias estéticas:

Lejos de agotarse en la realización de un modelo o ceñirse a una receta, los textos de Maupassant revelan su pertenencia a un universo literario complejo, y presentan, por ello, una notable complejidad discursiva, resultado de un particular proceso de apropiación de una lengua literaria, con sus códigos, subcódigos y retóricas...(1980: 30)

En este sentido, debemos señalar que, aunque no de modo absoluto, el naturalismo no pasó de largo en la obra de Maupassant, tal como puede verse en el prólogo a *Pedro y Juan* donde destaca la observación como método propio del realismo y del naturalismo:

El talento es una larga paciencia... Se trata, pues, de observar, durante mucho tiempo y con mucha atención, aquello que deseamos expresar, a fin de descubrirle un

nuevo aspecto que no haya sido visto ni descrito por ninguna otra persona. (239)

En el prólogo de sus trabajos, *La novela experimental* y *Los novelistas naturalistas*, Zola se ciñe a postulados naturalistas de acuerdo con los principios positivistas y darwinistas del determinismo ambiental y de la selección natural de las especies, en la supervivencia. Asimismo, en obras de dos médicos franceses, Zola halló la base de su teoría que aplicó directamente a sus textos literarios. Se trata de *Tratado filosófico y fisiológico de la herencia natural en los estados de salud y enfermedad del sistema nervioso* (1865) de Prosper Lucas y de *Introducción a la medicina experimental* (1865) de Claude Bernard. La preponderancia de los estados fisiológicos para entender el comportamiento humano en *Thérèse Raquin* y la aplicación de las leyes de la herencia para explicar las taras de los personajes en *Los Rougon-Macquart. Historia natural y social de una familia bajo el Segundo imperio*, tuvieron como correlato la asimilación de la tarea del escritor a la del sabio naturalista y a la del médico. Balzac, en *La comedia humana* traslada, analógicamente, la organización del mundo animal a la sociedad humana; Zola aplica los mecanismos de los hechos de la naturaleza y de sus leyes a la materia literaria. “Las más de las veces, me bastará cambiar la palabra médico por la palabra novelista, para tornar claro mi pensamiento y aportarle el rigor de una verdad científica”, decía en *La novela experimental*. Al igual que el doctor Pascal que analiza las

consecuencias de la herencia y el ambiente en la familia Rougon-Macquart de Zola, Maupassant, en “El Horla” presenta al doctor Parent quien explica el origen de las creencias populares en fenómenos sobrenaturales y practica hipnotismo con uno de los personajes. Esto indica cuán importante era para estos escritores el poder apoyarse en las teorías y en las hipótesis científicas.

Respecto de los cuentos de este escritor, durante algún tiempo por la influencia del positivismo y, aún hoy, se los ha agrupado en fantásticos o de terror y realistas, sin reconocer la falsedad de esta distinción. Para Juan Miguel Borda Lapébie (2003), los cuentos son “las dos caras de una misma moneda”. En efecto, los considerados cuentos fantásticos: “El Horla” (1886), “La máscara” (1889), “¿Quién sabe?” (1890), rozan la locura y la angustia que llevan a la desintegración del yo y comparten, con los tildados como realistas, la exploración de las profundidades de la mente, constituyendo un avance de los estudios freudianos sobre los enigmas de la sexualidad, la muerte (Eros y Tánatos), la figura materna, la culpa, las tendencias a la autodestrucción. Además, el pesimismo que circula en los relatos, particularmente en *Una vida*.(1883) permite afirmar la influencia de Flaubert y el desencanto del mundo, tal como señala Louis Forestier:

Probablemente, el espectáculo de una sociedad falsa que acentuó en él el pesimismo, cercano al nihilismo flauberiano del cual su obra será más o menos moldeada. Los ambientes que Maupassant conoció –

advirtamos la ausencia del propio de los obreros, preferido por los naturalistas- han procurado al artista una preciosa y viva documentación. (1974:8)

La influencia del gran maestro fue reconocida por nuestro escritor. Existía una amistad entre Flaubert y Laure Le Pottévin, madre de Guy de Maupassant, y un hermano de aquella, además de una confianza absoluta en los juicios del autor de *Madame Bovary*, por parte de Maupassant, a quien le enseñó a observar las cosas familiares en sus aspectos inexplorados porque “la menor cosa contiene una parte desconocida”. (Prefacio de *Pedro y Juan*) Indudablemente, el maestro transmitió a su discípulo una manera de pensar. Era la época cuando, en su retiro de Croisset, Gustave Flaubert se había convencido de “la eterna miseria de todo”. De este modo, la visión de Maupassant estará para siempre impregnada de una inquietud desencantada alimentada en la ironía y la lucidez flaubertianas.

En relación con la locura que él mismo sufriera al final de su vida, el escritor se encarga de decirnos que le atraían los alienados: “Los locos me atraen”, dice el narrador homodiegético en “La señora Hermet”, “Viven en un país misterioso de sueños extraños, en esa nube impenetrable de la demencia...” (89) La locura asociada al traspaso de los límites lo fascinaba pues le permitía pensar en la omnipotencia del que bucea en el misterio de los fenómenos inexplicables para la ciencia. Los cuentos relacionados con dichos fenómenos y

con los estados de locura fueron escritos cuando Maupassant comenzaba a sentir los embates de la enfermedad mental, derivados de la sífilis que había contraído.

Cuando se habla de determinados cuentos de este escritor, la locura aparece vinculada con lo fantástico. Tal es el caso del cuento “El Horla”. En este sentido, Daniela Ventura dice que este relato presenta “el sentimiento típico de lo extraño, de lo misterioso y de la persistente incertidumbre que siente, tanto el protagonista narrador como el lector” (2002: 230) No adherimos a la mencionada clasificación de fantásticos a determinados cuentos de Maupassant porque todo lo extraño que aparece en ellos está relacionado con las perturbaciones psíquicas que sufría el escritor. Por eso, acierta Louis Forestier cuando dice:

En Maupassant lo fantástico no se caracteriza por unos fenómenos extraños bajo el signo de lo demoníaco: lo fantástico en la obra de Maupassant es lo que merodea fuera del hombre y dentro del hombre; es el derrumbamiento de la conciencia. (1974: LX-LXI)

Una opinión semejante es la de Marie-Claire Blancquart cuando dice que el género llamado fantástico de Maupassant es “psicológico, puramente interior” (1976: XXIII). Sabemos que no podemos confundir autor con narrador sin embargo, la angustia transmitida y las vívidas descripciones de los personajes de Maupassant afectados por la locura nos llevan a

pensar que él vivía esos horrores del proceso de enajenación. En este sentido sostiene Isabel Veloso:

La locura se abre paso progresivamente en los cuentos de Maupassant como lo hizo en su vida. Pero el hecho de que tal estado atrajera su interés como objeto de literatura y que más tarde fuera una experiencia personal, no nos faculta para pensar que el talento de Maupassant como escritor fantástico se deba al hecho de que estuviera loco (...) Sus obras no son, pues, el resultado de una patología mental. (2002: 9-93)

Veamos, en primer lugar, el cuento mencionado antes, "El Horla".(1886) El personaje homónimo, el ser extraño, amenazador, imposible de dominar, es el doble del paciente del doctor Marrande, es su *alter ego*, el impulso que domina su vida, como en cada uno de nosotros nos gobiernan fuerzas desconocidas que reprimimos, rechazamos pero que vuelven a aparecer.

Además del doble, la mirada y el espejo son los temas básicos del relato. El espejo, tópico recurrente de la literatura desde el cuento folklórico, como puede verse en "Blancanieves" hasta los relatos borgianos, es la figura de lo irracional que nos enfrenta con ese yo que ven los demás.

En la época del autor, el espiritismo, la hipnosis y la telepatía eran objetos de interés popular y científico. El entusiasmo por las fuerzas ocultas, los fantasmas, la quiromancia, la magia negra, testimonian la necesidad de

buscar explicaciones a los enigmas de la vida que las ciencias no pueden dar. Curiosamente, en este escritor con algunos rasgos naturalistas, la atracción por los aspectos desconocidos de la existencia están presentes en muchos de sus relatos. El motivo, sin duda, está en el progreso de la enfermedad en el autor, en el abuso de las drogas que pretendían curarlo, las cuales le producían angustia y pesadillas de las que, relatos como el que nos ocupa, entre otros, son testimonios dolorosos. En “El Horla”, pues, la neurosis de Maupassant se vuelve la materia misma de un relato ardiente de alguien que se hunde en la locura.

Maupassant escribió dos versiones de “El Horla”. La primera versión está narrada en primera persona por el paciente alienado del doctor Marrande. El cuento está enmarcado brevemente en tercera persona con la escena de ese médico y varios colegas científicos a los que aquel presenta el extraño caso que se sucede a continuación y es explicado por el mismo paciente en primera persona. De ambas versiones, interesa destacar la figura del doble, recurrente en la literatura, si recordamos el relato homónimo de Dostoievski, cuentos de Hoffmann y algunos de Cortázar, por nombrar unos pocos ejemplos.

Para abordar la figura del doble, mencionemos a Freud, en su estudio “Lo ominoso” (1919) donde dice que lo siniestro u ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antaño, a lo familiar desde hace largo tiempo y que, sorpresivamente, se vuelve amenazador. Luego explica

qué es lo que vuelve siniestro a lo familiar o *heimlich*, siendo lo ominoso *unheimlich*, es decir, no familiar. Lo que provoca angustia sería lo ominoso que no es algo nuevo o ajeno sino lo familiar enajenado por el proceso de represión. Lo ominoso es algo que, destinado a permanecer oculto, sale a la luz. Considera el psicoanalista vienés que, entre los más frecuentes motivos de efecto ominoso figura la presencia de dobles, es decir, la aparición de personas que, por su idéntico aspecto, deben considerarse idénticas y la identificación con otra persona, al punto de situar al yo ajeno en lugar del propio, o sea, un fenómeno de duplicación, división, permutación del yo. El espejo no es ajeno al doble pues se relaciona con la propia imagen vista en el espejo o en la sombra.

En la primera versión de “El Horla”, el enfermo cuenta al médico y a los especialistas que lo acompañan que, cuando una de tantas veces se le apareció el ser invisible, él no se vio en el espejo: “Comprendí que él estaba entre el espejo y yo...” (143) Ese doble y el espejo confluyen como componentes de la misma patología que lleva al individuo a mirarse como buscando reconocerse en la imagen en la que se interpone ese otro extraño el cual es él para con él mismo.

La versión definitiva del cuento tiene forma de diario. El enfermo vuelca sus impresiones y dice que la causa de su malestar proviene del exterior: “Diríase que el aire está poblado de lo desconocido, de poderes cuya misteriosa proximidad experimentamos (...) Todo lo que nos rodea (...) tiene efectos rápidos, sorprendentes e inexplicables sobre

nosotros, sobre nuestros órganos y, por consiguiente, sobre nuestros pensamientos y nuestro corazón” (148). Más tarde, reconocerá que ese mal está dentro de él: “...un mal desconocido germina en la carne y en la sangre” (149).

Otra temática y personajes presenta el cuento que llevara a la consagración de Maupassant como escritor: “Bola de sebo” (1880) con el que inicia los diez años excepcionalmente productivos de su vida. Este cuento tiene como marco la guerra franco-prusiana que provocara en el escritor el odio a los militares, a los que satiriza en varios de sus relatos, y que dejara honda huella en él por la humillación producida por la ocupación enemiga y la derrota de Francia. La guerra se había iniciado con la declaración por parte de Napoleón III quien, meses después, capitula en Sedan y cede el poder a los republicanos. El tema de esta guerra es común a todos los relatos del grupo de Médan cuyos miembros denuncian la crueldad de la misma y su absurdo a través de las consecuencias materiales de los combates y de la ocupación. Esta guerra aparece textualizada cuando el narrador dice: “La vida se paralizó”. El mismo efecto produjo en Francia la derrota de 1848 en ocasión de la derrota de la comuna de París. El marco del relato tiene digresiones o enunciados ideológicos. El narrador emite juicios haciendo así intromisiones en el relato, como hace Balzac en sus novelas: Esto no es frecuente en Maurassant. Un ejemplo: “La misma sensación se produce cuando se altera el orden establecido,

cada vez que deja de existir la seguridad personal y todo lo que protegen las leyes del hombre o de la Naturaleza se pone a merced de una brutalidad inconsciente y feroz" (9). De este modo, la opresión del pueblo francés, provocada por la invasión de los prusianos, es comparada con la peste y puesta en relación con el viaje en diligencia que hacen los personajes del relato. Este se abre a partir del desastre del ejército francés, descrito de manera desvalorizadora. En efecto, Maupassant critica, sobre todo, a los militares de profesión, los oficiales y los enemigos prusianos porque son los iniciadores y beneficiarios del conflicto. Además, en la *nouvelle*, el autor aborda temas tratados a menudo por los escritores realistas: el dinero, el alimento, el cuerpo, la influencia de la sociedad en los comportamientos humanos.

Respecto del dinero, se da la relación dominador/dominado en la situación del pueblo sometido que debe dar dinero a los invasores. Un sistema de otras oposiciones también aparece en el texto: franceses reclusos en sus casas/prusianos que se paseaban por las calles; militares franceses y prusianos arrogantes/ciudadanos humildes; sumisión aparente/venganzas secretas; tres burgueses con sus mujeres/resto de los viajeros como formas borrosas; mujeres legales/Bola de sebo.

El mencionado marco del relato introduce al cuento propiamente dicho: el viaje de varias personas que huyen de la ocupación de Rouen. Así se textualiza la vida como ruta, el libro como viaje, tópico frecuente en la literatura desde la

Divina comedia de Dante. En este relato, el viaje implica aislamiento en el vehículo de distintos personajes representativos de las diversas clases sociales, en la variedad contradictoria de una época, diversidad que es profundamente histórica. Dicho aislamiento e inicio del viaje está marcado por la clausura respecto del exterior: “Cerróse la puerta de golpe. Cesó todo ruido” (11).

La presentación de los personajes se inicia con los pequeños burgueses. Primero se explica el origen de la fortuna de Loiseau, comerciante codicioso de dinero, alimento y mujeres; luego el narrador hace la caracterización psicológica y, finalmente, describe el aspecto físico. Para referirse a la mujer del burgués, este narrador exhibe una economía estricta: tres adjetivos y dos predicativos: “alta, robusta, decidida”; “su mujer era el orden, el cálculo aritmético de los negocios de la casa...”(13) Luego presenta a las dos parejas de los dos ricos burgueses y de los nobles: los Carré-Lamadon y los condes de Bréville, respectivamente. Los primeros son burgueses propietarios de tres hilanderías y tibios opositores al Imperio. La señora Carré-Lamadon es infiel a su marido con oficiales asentados por la guerra en Rouen. Los condes de Bréville son propietarios terratenientes de antigua nobleza, partidarios de la restauración monárquica. A pesar de sus modales de gran señor, el conde de Bréville es quien, con su autoridad, su diplomacia y cortesía, convence a Bola de sebo de ceder a los deseos del militar prusiano. La condesa de Bréville es una experta mundana; tiene la iniciativa de utilizar a una de las

dos religiosas para convencer a Bola de sebo de recibir al prusiano. Estas dos últimas son presentadas después. La mayor de las dos aprueba la idea de la condesa al decir que “el fin justifica los medios”, haciéndose cómplice del rebajamiento de Bola de sebo. Estos personajes exhiben una conducta ambivalente pues pasan del odio a las muestras de afecto con Bola de sebo. De este modo, dan cuenta de su incoherencia y falta de principios.

Finalmente, aparecen los marginales representadas por Cornudet y la prostituta. El primero se dice republicano y patriota y ha organizado la defensa de Rouen. Se muestra pasivo ante los acontecimientos y su única provocación la constituye tararear la Marsellesa durante el viaje. Bola de sebo, la protagonista, es el único personaje heroico del relato. Esta prostituta es una de las tantas figuras de este tipo que aparecen en los textos de Maupassant después de 1875. Además, en tiempos de la guerra con Prusia, hace gala de un verdadero patriotismo. No obstante ser el personaje principal, el relato no fluye desde su punto de vista sino de los burgueses, entre ellos, los hombres que la ven como mujer-objeto, como una mercadería apetitosa y deseable. Este estatuto de objeto es acentuado por el desprecio público hacia ella y con el grosero apodo que la desvaloriza. Los diminutivos con que se refiere el narrador, manifiestan su simpatía por ella. Además, es el único personaje al que el narrador otorga la palabra en forma más extensa y que se expresa en forma directa. El segundo personaje que habla es la

posadera, la esposa del posadero Follenvie, cuando hace la crítica a la guerra originada por los poderosos y cuyas consecuencias las sufre el pueblo.

Otro aspecto a destacar en la *nouvelle* es la ironía que subyace, no sólo en todo el texto, sino también en los nombres de los personajes que son connotativos a ellos, rasgo típico del relato realista. Asimismo, el marco del relato, la guerra mencionada antes, se proyecta en el interior del cuento propiamente dicho con el bloqueo y maniobras para atacar y reducir a la prostituta. Dichas maniobras responden al discurso de la argumentación con tres etapas: ejemplos heroicos, adulación y argumento religioso. La estrategia para vencer la resistencia de Bola de sebo se basa en ejemplos del pasado referentes a vencedores y vencidos. El enemigo del pueblo no es el extranjero sino el poderoso. La guerra recorre la textura del relato y los personajes pues todos tienen algo que ver con la guerra; por ejemplo, las religiosas son enfermeras que asisten a los heridos en la guerra.

La estructura del relato repite la propia de los cuentos folklóricos, según los motivos identificados en los mismos por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928): partida, viaje, obstáculo, reanudación del viaje. No aparece el destino final sino que finaliza el relato con el contrapunto del llanto de Bola de sebo y el canto de la Marsellesa por Cornudet. Finalmente, además del final sin desenlace mencionado, todo el relato está construido contrapuntísticamente pues al encuentro entre Bola de sebo y el prusiano responden paralela y alternadamente las

risas y bromas, a costa de ella, de los huéspedes de la posada de Follenvie. Asimismo, durante el viaje, la conversación banal, cruzada de las mujeres y los temas de negocios de los hombres se replican con los rezos de las religiosas y las voces que surgen de la partida de naipes de Loiseau y su mujer. Este contrapunto marca las diferencias sociales y morales de los personajes pues aquella que fue generosa, solidaria y de sinceros sentimientos no cuenta frente a la falsedad, materialismo y falta de honradez de los burgueses que la acompañan en el viaje, viaje que constituye el principio constructivo del cuento siendo la diligencia el espacio de reunión de un microcosmos social.

Bibliografía

Blancquart, Marie-Claire, «Introduction à L'Horla et autres contes cruels et fantastiques», Paris, Garnier, 1976, p. XXIII

Borda Lapébie, Juan Miguel, "Maupassant y la representación del otro en sus cuentos" en "Espéculo. Revista de estudios literarios", Universidad Complutense de Madrid, [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero 24/otro.html](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero%2024/otro.html)

Forestier, Louis, *Introduction a Contes et nouvelles de Maupassant*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, tomo 1, p. LX et LXI

Freud, Sigmund, «Lo ominoso» en *Obras completas*, vol. 17 (1917-1919), Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p. 219

- Gramuglio, María Teresa, Introducción, notas, selección y traducción de textos a *El mundo de Guy de Maupassant*, Buenos Aires, Centro editor de América latina, 1980
- Veloso Santamaría, Isabel, Introducción en “Guy de Maupassant, “El Horla” y otros cuentos”, p. 9-93, Madrid, Cátedra, 2002
- Veloso Santamaría, Isabel, “Lo real y lo fantástico en Guy de Maupassant”, <http://www.liceus.com>
- Ventura, Daniela, “Estudio del género fantástico en un cuento de Maupassant”, <http://accedo.ulpgc.es/bitstream/10553/4191>

Nota: Las citas referentes a “El Horla” y “Bola de sebo” de Guy de Maupassant corresponden a las siguientes ediciones, respectivamente:

Cuentos fantásticos, Buenos Aires, La Mandrágora, 1975

Bola de sebo y otros cuentos, Buenos Aires, Centro editor de América latina, 1969

Una vida- Pedro y Juan, Buenos Aires, W.M. Jackson Inc.1958

POESIA ITALIANA DEL SIGLO XX. EL HERMETISMO

Fernando Luis Frassetto

El hermetismo es una de las más importantes corrientes poéticas italianas del siglo XX. Surge en la década del veinte, la que se denomina por los italianos como *la grande stagione poetica*. Esta experiencia relevante es llevada a cabo por grandes individualidades poéticas que tendrán una gran influencia en las generaciones posteriores: Ungaretti, Montale, Quasimodo y Luzi.

El Hermetismo, sin embargo, no aparece claramente como un movimiento, no ha tenido sus propios manifiestos, por el contrario, las definiciones y las caracterizaciones han sido definidas desde afuera y por otros intelectuales. De allí, la necesaria aclaración sobre las diferentes instancias de reconocimiento y distinción para definir a grandes trazos la extensión del fenómeno literario italiano. Lo utiliza por primera vez en un sentido técnico, y como un juicio negativo implícito, el crítico crociano Francesco Flora. Su nombre procede a partir del ensayo *La poesía hermética* en 1936, en el cual caracterizaba así, a una poesía con voluntad de oscuridad, debida fundamentalmente a la utilización profusa de analogías. Se refiere a una concepción mística de la palabra poética, ya que *hermetismo* deriva la figura mítica de Hermes Trimegisto, que se remonta a la época helenística, al que se

atribuyeron textos místicos, filosóficos y espirituales. Otra posible relación también se puede encontrar en Hermes, el dios de las ciencias ocultas, haciendo énfasis en la dificultad de comprensión de este tipo de poesía.

Aunque inicialmente el término nacía así, con intención crítica y polémica, y definida en un sentido negativo, lo cierto es que más tarde acabó afirmándose, para denotar una poesía alejada del gran público, destinada a pocos lectores y concebida, en parte, como revelación. El hermetismo surgió en los años 20 y tomó fuerza como movimiento entre 1935 y 1940, no estando exenta su popularidad del hecho de que la oscuridad de su expresión le permitía burlar la censura del partido fascista.

Italo Calvino hará años más tarde una evocación de ese momento literario italiano:

*Pues es justamente la literatura del pasado inmediato, tan hermética como desprovista de personas, esa literatura de paisajes, de objetos sombríos estados de ánimo, esa literatura **de la ausencia**, como se la llamó, proponía una imagen del hombre caracterizada (aunque lo fuera negativamente por remitirnos un verso famoso) y vinculada (también negativamente) a los tiempos. El **hombre hermético**, el hombre que no se deja abrumar por otras razones que no sean las sus mínimos sobresaltos que han calado hasta sus huesos, que descubre su verdad siempre al margen de todo aquello que invade la escena, ese hombre avaro de sensaciones que constituyen sin embargo su única certeza, este hombre sin*

asideros, protegido por su áspero caparazón silíceo, escurridizo como una anguila, ese hombre que parecía estar hecho para vivir tiempos infaustos y realidades no compartidas con un mínimo de contaminación y a la vez con un mínimo de riesgo... (La Espina Dorsal, 1983)

Calvino utiliza para su análisis símbolos y temas presentes en la poesía sobre todo montaliana, *La anguila, el pequeño testamento*, y sobre todo, uno de los poemas que describen el clima literario de postguerra no solo para los intelectuales italianos sino para toda Europa:

*No nos pidas la palabra que escrute íntegramente
nuestro ánimo informe, y con letras de fuego
lo revele y esplenda como flor de azafrán
perdida en medio de un campo polvoriento.*

*¡Ah el hombre que se marcha seguro
de los demás y de sí mismo amigo,
y no cuida su sombra que el ardiente calor
graba sobre un descarado muro!*

*No nos pidas la fórmula que pueda abrirte mundos;
si alguna contrahecha sílaba, seca como una rama.
Esto solo podemos hoy decirte:
lo que no somos, lo que no queremos.*

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
Perduto in mezzo a un polveroso prato.*

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampi sopra uno scalcinato muro!*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

Eugenio Montale, 1923, Ossi di Seppia

El Hermetismo como fenómeno literario se localiza especialmente en Florencia, ya que se encontraron en esta ciudad, entre los años 1930 y 1940 un grupo de escritores vanguardistas que publican sus obras en las revistas *Frontispicio* y *Campo di Marte*. El momento político, lo que venía de afuera, el empobrecimiento progresivo de la cultura oficial, todo contribuía para hacer de la Florencia literaria, una ciudad sitiada, una isla.

Los poetas tienen la intención de recuperar la gran tradición literaria del pasado, ofreciendo una poesía pura y

prístina, y un trabajo intelectual alejado de toda influencia histórica y política. De esta manera, hacen de la literatura un ideal de vida. Es por eso que no participan y en general, son deliberadamente indiferentes a los acontecimientos políticos que caracterizan el período, y no están relacionados con ninguna implicación de la política cultural del fascismo, en una posición de espera. Es una de las razones por lo que fue llamada *poética de la ausencia*. En este sentido, el Hermetismo no se presenta como un grupo compacto de poetas, sino como una tendencia general que expresa los sentimientos de toda una generación. Los poetas herméticos más reconocidos son: Giuseppe Ungaretti (1888 a 1970), Eugenio Montale (1896-1981), Vincenzo Cardarelli (1887 a 1959) y Salvatore Quasimodo (1901-1968). Escriben en la revista florentina *Frontespicio y Campo di Marte*, dirigida por Alfonso Gatto y Vasco Pratolini. Otros poetas igualmente importantes son: Carlo Bo (1911), quien en 1938 publicó el manifiesto del grupo, Charles Betocchi (1899-1986), Mario Luzi (1914-2005), Alfonso Gatto (desde 1909 hasta 1976) y Vittorio Sereni (1913 a 1983).

La base de este movimiento, tuvo como modelo los grandes poetas franceses como Mallarmé, Rimbaud y Verlaine. A ellos debemos sumar las influencias también de Rilke, Eliot, García Lorca, el simbolismo de Pascoli, y del *surrealismo*. Esa poesía, por la búsqueda absoluta de esencialidad, asumió el también el nombre de *poesía pura*. El resultado es una literatura concentrada y esencial, la

concepción de la poesía como un momento, la iluminación, el fragmento.

Uno de los principales exponentes de esta poesía es Salvatore Quasimodo, el cual, en su obra *Oboe Sumergido* de 1932, muestra las principales características de esta forma de hacer poesía: el lenguaje evocador, oscuramente analógico a partir de la asociación de ideas por yuxtaposición, la utilización de sustantivos absolutos (sin usar el artículo), los plurales indeterminados y las imágenes oníricas. Con el hermetismo el texto se sale de lo cotidiano y deviene mensaje atemporal, en el que la literatura no se empeña en propósitos prácticos.

Los herméticos propugnaban una literatura como modelo de vida absoluta, más allá del tiempo, que fuera, así, revelación integral del ser humano. El distanciamiento de la realidad lleva a una poesía concebida como intuición, revelación comunicable sólo mediante analogías. Los poetas herméticos como Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale buscaron la pureza original de la palabra, oponiéndose al énfasis retórico de Gabriele D'Annunzio y a la temática convencional de Giovanni Pascoli, continuando, en cambio, la experiencia simbolista francesa de Mallarmé y Valéry, buscando reasignar al mensaje poético una carga expresiva absoluta que le aleje del aspecto meramente comunicativo del lenguaje y consiga, así, una impresión sentimental directa. Buscaron hacer de la palabra en el poema un momento puro y absoluto, en el cual culminaran las tensiones existenciales y

cognoscitivas de cada uno con el sentido de la vida. En 1938, Carlo Bo publicó un ensayo en la revista *Frontespicio*, *La literatura como la vida*, que contiene los fundamentos teóricos y metodológicos de la poesía hermética y sin pretenderlo se convirtió en una especie de manifiesto:

Rechazamos la literatura como una ilustración de las costumbres y la moral común, sometida a tiempo, cuando sabemos que es un camino, y tal vez el camino más seguro para el conocimiento de nosotros mismos, para la vida de nuestra conciencia. En este punto es claro que no puede haber una oposición entre literatura y vida. Para nosotros están unidas, en igual medida, son instrumentos de búsqueda y de la verdad: medios para llegar a la absoluta necesidad de saber alguna cosa de nosotros...La literatura es la vida misma, y es la mejor parte y verdadera de la vida... no existe un comercio del espíritu... el valor de un texto depende de su grado de vida, del modo en el que se respeta la verdadera realidad de nuestro movimiento.

En realidad deberíamos buscar las premisas de la escuela, el manifiesto en sus propios poemas. A ese efecto, es claro el poema ya mencionado de Montale, *No nos pidas la palabra*. También del Libro *Ossi de seppia*, el poema *I Limoni*, en sus primeros versos, explicita la poética del grupo, sus nuevos temas, la relación con la tradición, la complicidad secreta con el lector:

Óyeme, los poetas laureados

*se mueven solamente entre las plantas
de nombres poco usados: boj, ligustros o acantos.
Yo, para mí, amo las calles que conducen
a las herbosas zanjas donde en charcos
casi secos acechan los muchachos
alguna enjuta anguila:
los senderos que siguen los ribazos
bajan ente el penacho de las cañas
y llevan a los huertos, entre los limoneros.*

*Mejor si la algazara de los pájaros
se apaga devorada por el cielo:
más nítido se escucha el susurrar
de las ramas amigas al aire casi inmóvil,
y las sensaciones de este olor
que no sabe separarse del suelo
y llueve en el pecho una dulzura inquieta.
Aquí, de las pasiones apartadas
por milagro calla la guerra,
aquí también a los pobres nos toca nuestra parte
de riqueza
y es el olor de los limones...*

*Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
lo, per me, amo le strade che riescono agli erbosi*

*fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.*

*Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il susurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
e i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.*

En esta complicidad se repliega sobre sus vivencias personales, con una mirada estética renovada entre la tradición poética y los nuevos temas alejados del pasado italiano imperial y la vocinglería fascista, y más cerca de la intimidad y del dolor en el *paese*. Los poetas luchaban una misma batalla por desheroizar la palabra poética, para conquistar un tono humilde. De allí la necesidad de recuperar el estilo y los valores de la tradición literaria.

La literatura es la única pasión genuina en la vida, que todo lo abarca. La Poesía es una experiencia que conduce potencialmente a lo absoluto: genera la pureza, la sencillez y la inocencia. Rechazan la retórica de los poetas del siglo XIX (*i poeti laureati, si muovono*), el impresionismo y el sentimentalismo.

Uso de la analogía, el símbolo o el correlato objetivo: la poesía no debe describir ni representar: deben evocar. No importa tanto la comprensión inmediata del mensaje, como el valor de la experiencia poética, que será comunicativa en tanto sea capaz de suscitar una experiencia similar del lector;

Ambigüedad y oscuridad programática; negativa con la sintaxis y métricas tradicionales: composiciones breves, dirigidas a lo esencial. El poema es considerado como la revelación de la condición existencial del hombre, concentrada en la evocación de la vida interior perdida y decepcionada. La poesía hermética tiende a enfatizar la palabra y cargarla con el máximo significado también alusivo, apuntando técnicamente a utilizar su capacidad. Estas formas breves de Ungaretti, son ejemplos claros de esta poética de la brevedad e intensidad:

Ocaso

Tramonto

*El encarnado del cielo
despierta oasis
al nómada de amor*

*Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nómada d'amore*

*La mañana
Me ilumino
De inmensidad*

*Mattina
M'illumino
D'inmenso*

***Una paloma
De otros diluvios una
paloma escucho.***

***Una colomba
D'altri diluvi una colomba
ascolto.***

En Salvatore Quasimodo:

*Y de pronto es la noche
Cada uno está solo sobre el
corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol:
y de pronto es la noche.*

*Ed è subito sera
Ognuno sta solo sul cuor della
terra
trafitto da un raggio di Sole:
ed è subito sera.*

En Alfonso Gatto:

Para decir

Per dire

*¿Quién no ha sido vano
una tarde de gloria?
¿Quién no ha estado muerto
una tarde de llanto?
¿Quién no vio en el puerto
zarpar su propia nave
hacia el cielo lejano?*

*Chi non è stato vano
una sera di gloria?
Chi non è stato morto
una sera di pianto?
Chi non ha visto al porto
salpare la sua nave
verso il cielo lontano?*

Se trata así de restituir a la palabra, empobrecida y abusada, virginidad y novedad, de cuidarla de aquel valor y de aquel origen que ella tenía cuando usada en la noche de los tiempos por primera vez, podía establecer una relación entre el hombre y la cosa, tenía un valor mágico y evocativo, cuando daba forma y realidad a las cosas. Sirviéndose de palabras semejantes, liberadas, el poeta hermético, atento con lucida conciencia busca fulguraciones líricas para extraer los inexpresables, para llevar la luz a fragmentos, indicaciones, relaciones recíprocas, correspondencias, que respondan a la sustancia de la realidad.

Y para esto recurre a la analogía. La analogía, es cierto, no había sido creada por los poetas herméticos, pero con ellos fue elevada a procedimiento estilístico ejemplar.

La comparación es un recurso poético muy utilizado por Montale en sus poemas. En estos versos de *Dora Markus*, (*Las Ocasiones*):

*Y aquí, donde una antigua vida
se colorea en una dulce
ansiedad del Oriente,
tus palabras se irisaban como
las escamas
del salmonete moribundo.*

*E qui dove un'antica vita
si screzia in una dolce
ansietà d'Oriente,
le tue parole iridavano come le
scaglie
della triglia moribonda.*

A menudo se elimina el *como* para presentar la relación de los elementos relacionados. Esto deriva en la eliminación de

un nexo lógico discursivo, de una indicación puramente prosística para buscar una mayor esencialidad. A propósito de esto Ungaretti había escrito que el poeta del siglo XX trata de hallar imágenes distantes, sin contacto:

*Hija indiscreta del hastío
memoria, memoria incesante
las nubes de tu polvo,
¿no hay viento que las lleve?*

*Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che se le porti via?*

Es evidente que el poeta ha eliminado todos los nexos lógicos y discursivos necesarios para explicar que el recuerdo se adentra en nuestro ánimo como una nube de polvo.

En Mario Luzi, ejemplo de analogía en Donde no estabas, (Dove non eri) en Cuaderno Gótico:

*Ni imagen, ni memoria, ni
sueño.
El rostro de la ausente era una
espera
espejada en la primera estrella
opaca*

*Né memoria, né immagine, né
sogno.
Il volto dell'assente era una
spera
specchiata dalla prima opaca
stella*

Otro recurso literario utilizado sobre todo por Eugenio Montale es el *correlato objetivo*. Este procedimiento había sido explicitado por T.S. Eliot en el artículo *Hamlet y sus problemas*:

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un "correlato objetivo"; dicho de otro modo, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta; de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción.

Estos versos de Montale en Ossi di Seppia, es un ejemplo de este procedimiento retórico:

*La pena de vivir a menudo he
encontrado:*

*era el arroyo estrecho que
borbota,
era el enroscamiento de la hoja
reseca, era el caballo
desplomado.*

*Spesso il male di vivere ho
incontrato:*

*era il rivo strozzato che
gorgogliava,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo
stramazzato.*

En la trayectoria poética del moviendo hermético no faltaron momentos de compromiso y denuncia a través de fuertes imágenes estéticas. A modo de ejemplos basta recordar de los primeros años, un fragmento de Primavera Hitleriana; el poema de Eugenio Montale donde acude a Dante para vociferar poéticamente contra la visita de Hitler a Florencia en el encuentro con Mussolini, en la primavera de 1938:

*¡Oh, la ulcerada
primavera es también fiesta si
congela
en muerte esta muerte!...
Y quizás las sirenas, los repiques
que saludan los monstruos en
la noche
de su aquelarre, se confunden
ya
con el sonido que desligado del
cielo baja, vence;
con el aliento de un alba que
mañana por todos
se asome nuevamente, blanca
pero sin alas
de espanto, a los áridos
arenales del sur...*

*Oh la piagata
primavera è pur festa se
raggela
in morte questa morte!...
Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella
sera
della loro tregenda, si
confondono già
col suono che slegato dal cielo,
scende, vince –
col respiro di un'alba che
domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi
del sud...*

Más recientemente, Mario Luzi, el último poeta de la generación, escribe una de sus textos más conocidos sobre el clima de violencia y banalidad de la política italiana. Este poema se publica en los días del asesinato de Aldo Moro, en 1978:

*MUERE INGNOMINIOSAMENTE LA REPUBBLICA
Muere ignominiosamente la república.
Ignominiosamente la espían*

*en los últimos tormentos sus incontables bastardos.
Los cuervos se afilan el pico ignominiosamente en el
cuarto contiguo.
Ignominiosamente riñen sus huérfanos,
ignominiosamente se destrozan sus chacales.
Todo sucede ignominiosamente, todo
menos la muerte misma —quiero darme a entender
delante de no sé qué tribunal
de qué soñada equidad. Pero ya es cosa juzgada.*

MUORE IGNOMINIOSAMENTE LA REPUBBLICA

*Ignominiosamente la spiano
i suoi molti bastardi nei suoi ultimi tormenti.
Arrotano ignominiosamente il becco i corvi nella stanza accanto.
Ignominiosamente si azzuffano i suoi orfani,
si sbranano ignominiosamente tra di loro i suoi sciacalli.
Tutto accade ignominiosamente, tutto
meno la morte medesima - cerco di farmi intendere
dinanzi a non so che tribunale
di che sognata equità. E l'udienza è tolta.
(da *Al fuoco della controversia*)*

Mario Luzi, además de poeta ha sido dramaturgo y ha llevado a escena la poesía. En la obra *Ipazia*, recrea una tragedia en el comienzo de la era cristiana y anticipa la violencia contemporánea contra la cultura y específicamente inscrita en el cuerpo de la mujer. En el monólogo dramático,

en la vigilia de su terrible muerte, Ipazia, mantiene viva la tradición hermética: el mismo fuego que destruye ilumina la palabra:

*Pero es en el fuego que
necesita arder.*

*Nada se corresponde más con
la palabra que la temperatura
del fuego.*

*Ma è nel fuoco che bisogna
ardere.*

*Niente si addice alla parola
più che la temperatura del
fuoco*

Bibliografía

CALVINO, ITALO, Seis propuestas para el próximo milenio, Siruela, Madrid, 1998.

D'ALESSANDRO, F., SCARPATI C., Invito alla lettura di Montale, (2004), Mursia editore, Milán.

GUGLIELMINO SALVATORE, Guida del Novecento, (1982), Principato Editore, Milán.

LUZI MARIO, Tutte le poesie, (1993), Garzanti, Milan.

LUZI MARIO, Teatro, (1993), Garzanti, Milan.

MONTALE EUGENIO, (1978) *Huesos de Jibia, Las Ocasiones*, Fausto, Buenos Aires.

MONTALE. Eugenio, (2004), Tutte le poesie, Mondadori, Milan,

OSSOLA CARLO, Giuseppe Ungaretti, (1982), Civiltà Letteraria del Novecento, Mursia editore, Milán.

POETAS ITALIANOS DEL SIGLO XX, (1973), selección de Horacio Armani, Fausto, Buenos Aires.

UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita D'Un Uomo*, (1914-1960),
(1978), Mondadori, Milán.

UNGARETTI, GIUSEPPE, *La Alegria, La Tierra Prometida*,
(1974), Fausto, Buenos Aires.

DONDE LA LÓGICA NO TIENE LUGAR: ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Emilio Alochis

1- Lewis Carroll y su tiempo. Una aproximación al sinsentido

¿Qué tienen en común la lógica, las matemáticas, el sinsentido y la literatura infantil? La respuesta: Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mejor conocido por nosotros como Lewis Carroll y responsable de algunas de las historias más emblemáticas de la literatura inglesa: *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*. Hijo de un párroco rural, nació y vivió en la puritana Inglaterra victoriana en la que el espíritu mercantil iba de la mano con la fe religiosa. No es casual que Carroll, hombre retraído, tartamudo, perezoso pero de talento, consumado fotógrafo y afecto a la geometría (publicó, por ejemplo, comentarios a la geometría de Euclides), se ordenara diácono de la iglesia anglicana en 1861, mientras se desempeñaba como profesor de matemáticas en Christ Church.

Como solía ocurrir con los solteros victorianos, Carroll cumplió el rol de tío para los hijos de sus amigos¹. Era un hombre que sólo con esfuerzo podía relacionarse con el mundo de los adultos pero tenía, en contraste, inclinación por el universo absurdo, lúdico e inocente de los niños y esto fue

¹ Woolf, Jenny (2010). *Lewis Carroll shifting reputation*.

lo que lo impulsó a contarles cuentos. Es conocida su amistad con las pequeñas hermanas Liddell, especialmente Alice, cuyo nombre tomaría para la protagonista de sus historias. Carroll era un... "practicante del humor y del juego..."², por lo que las estructuras y contenidos de sus obras no deben sorprendernos. Fue precisamente a instancias de la pequeña Alice que el autor puso en papel lo que hasta entonces era solo un cuento oral, así como incorporó uno de los principios que articulan al universo de Alicia: el sinsentido³.

Tímido, remilgado, limitado por los convencionalismos de la época, Carroll fue, sin embargo, quien sobrepasó los límites de la razón como nadie hasta el momento. Como afirma Chesterton, fue este hombre pesado y aburrido- y no algún poeta sin conciencia ni objetivo- quien logró articular ideas descabelladas y quien siguió el camino literario de la sinrazón por la sinrazón misma. Es cierto que el sinsentido y el absurdo en la literatura no fueron invención de Lewis Carroll; podemos nombrar a Aristófanes y a Rabelais, por ejemplo, como antecedentes en la materia. Pero estos autores trataron esos tópicos de forma diferente: su sinsentido era satírico, es decir, simbólico⁴. Otro notorio antecedente es Edward Lear y

² Maristany, Luis. En Lewis Carroll(2010) *Alicia en el país de las maravillas. A través del Espejo. La caza del Snark*. (pág.11)

³ Comenta Luis Maristany: "...fue la Alicia real quien...reclamó el sinsentido como único requisito de la historia que Carroll le contaba". (pág. 9) Op.cit.

⁴ Chesterton (1902) *A defense of nonsense*. Lo que está diciendo G.K. Chesterton es simplemente lo siguiente: Lewis Carroll no utilizó al sinsentido como forma de crítica social (sátira) ni como instrumento a partir

su *literary nonsense*, "cronológicamente y esencialmente el padre del sinsentido"⁵, de quien -a modo de ejemplo- presentamos sólo un fragmento de su *Nonsense cooking* (*Cocina del sinsentido*):

"To make an Amblongus pie: Take 4 pounds (say 4 1/2 pounds) of fresh Amblongusses, and put them in a small pipkin..."

(Para preparar pastel de amblongus: Poner 4 libras (4 1/2 libras, digamos) de Amblongusses frescos en un pequeño pipkin...)

Pero la imaginación literaria de nuestro diácono victoriano trazaba otros caminos. El universo de Carroll está plagado de matemáticos y lógicos dementes (pensemos en El Sombrerero, en Humpty Dumpty o en Tweedledum y Tweedledee); es un universo, por decirlo de alguna manera, intelectual. A diferencia de Edward Lear, quien incorpora elementos emocionales y poéticos, la literatura de Carroll trabaja a partir de la razón, pero de ninguna manera hay una solución o explicación racional a los problemas que Alicia experimenta en una y otra historia. Allí radica gran parte de la fortaleza de *Alicia en el país de las maravillas* y de *A través del espejo*: los mundos que transitan esos textos obedecen a sus propias leyes, a una locura intrínseca que sólo adquiere

del cual significar algo más allá de la literalidad de las palabras (simbolismo).

⁵ G.K. Chesterton. Op. cit. La traducción es propia.

sentido al final, cuando verificamos que todo se trató de los sueños de una pequeña niña.

En los años subsiguientes a la publicación de las obras de Carroll, la literatura europea desarrolló caminos tan disímiles como distintas entre sí son las obras *Drácula* (1890) o *El corazón de las tinieblas* (1890), por poner sólo dos ejemplos. Sin embargo, los ecos de *Alicia en el País de las maravillas* - de notoria influencia en el sistema de las artes del SXIX y XX- pueden encontrarse, en primer lugar, en el texto que funciona como su secuela: *A través del espejo* (1871), así como también en obras tan dispares como *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, *Lolita* (1955) de Vladimir Navokov, *Ciudad de cristal* (1987) de Paul Auster e incluso *Gödel, Escher y Bach* (1979) del científico Douglas Hofstadter.

Debido a cuestiones de espacio y a que el propósito de este trabajo es servir sólo como apunte introductorio y no como estudio exhaustivo de las obras de Carroll, hemos decidido excluir del mismo comentarios sobre *A través del espejo*⁶. A continuación, pues, nos abocaremos muy brevemente a un pequeño análisis de *Alicia en el País de las maravillas*.

⁶ En estricto sentido, el humor y el absurdo son más notorios en esta segunda novela, debido a que los mismos surgen de los múltiples juegos de palabras (intraducibles muchos de ellos al castellano) que el texto expone. Sin embargo, en *Alicia en el país de las maravillas* el absurdo atraviesa el argumento de la historia más allá de los juegos lingüísticos, que -a excepción del capítulo 7- son mucho menos relevantes en este caso.

2.1-Personajes y estructura

Carroll narra las aventuras de la pequeña Alicia en Wonderland a través de un narrador omnisciente que describe un mundo en el que las reglas de la lógica y el sentido común se ponen en suspenso aunque de forma inadvertida, casi como si lo inusual y lo extraño fuesen lo cotidiano. Es decir: la novela intenta envolverse en el mundo imaginario de la niñez, en el que las reglas son variables y de ningún modo justificadas. Las reglas, pues, simplemente son⁷. Por ello no debe sorprender que la narración se vea frecuentemente interrumpida por canciones y poemas recitados por los personajes, ni tampoco la presencia de seres tan extraños como diferentes entre sí. Elementos de la fábula clásica⁸ y de las llamadas *nursery rhymes* (poemas o canciones para niños) pueblan esta historia.

"Dios mío, Dios mío! Qué tarde voy a llegar", dice el Conejo al que Alicia -no resistiendo la curiosidad- decide perseguir hasta su madriguera. Así comienza la historia que

⁷ Apenas luego de comenzar la novela, se lee: "Nada extraordinario había en todo eso, y ni siquiera le pareció nada extraño oír que el Conejo se dijera a sí mismo..." (Carroll:23) y mucho después: "...cuando de pronto salió corriendo del bosque un lacayo (Alicia lo consideró un lacayo porque vestía de librea, pero a juzgar por la cara, lo habría tomado más bien por un pez)..." (Carroll:69)

⁸ En Wonderland encontramos no sólo animales parlantes (el Conejo, el Ratón, el Dodo, el Aguilucho, la Liebre de Marzo o la Oruga, por ej.) sino también criaturas aún más extrañas como el Grifo, el gato de Cheshire y la Reina y el Rey de corazones. A diferencia de lo que ocurre en las fábulas de Esopo, no hay moralejas que rescaten de la interacción de los personajes de Carroll.

bajo el título *Alice's Adventures in Wonderland*, publicó Lewis Carroll en 1865, luego de habérselas contado años atrás a las pequeñas hermanas Liddell, mientras daban un paseo en bote⁹. Si quisiéramos reducir el argumento de la historia a su mínima expresión, podríamos decir lo siguiente: Alicia es una niña de unos siete años de edad que, al seguir al Conejo por la madriguera, termina apareciendo en Wonderland (el País de las maravillas). A partir de ese momento, la niña recorrerá ese mundo en el que frecuentemente se encontrará inmersa en diálogos con extraños seres y en el que deberá sortear algunos obstáculos.

Nuestra protagonista sufrirá cambios drásticos de tamaño, nadará por un mar de lágrimas con el Ratón, será testigo de la Carrera en Comité (en la que un grupo de animales parlantes competirán entre sí), entablará diálogos con el extraño gato de Cheshire, compartirá el té con la Liebre de Marzo, El Sombrero y con el Lirón, y conocerá a personajes menos simpáticos que estos: la Duquesa y la Reina de corazones. Al ser en esencia una historia para niños, no es de sorprender la estructura sencilla de la historia (comienzo-desarrollo-final) así como la presencia de dos personajes bien

⁹ La novela es precedida por un poema que comienza así "En la dorada tarde nuestra barca/ se desliza sin prisa:/ impulsan ambos remos unos brazos/ inhábiles de niñas,/ mientras en vano sus manitas pugnan/ por trazar nuestra vía..."(Carroll:21)

antagónicos: la heroína (Alicia) y la villana (la Reina de corazones)¹⁰.

Alicia, que es "...muy correcta y formal, prácticamente domesticada..." (Maristany:11), sin quebrar por completo sus formas (su educación victoriana, digamos) irá construyendo su identidad e irá fortaleciéndola a medida que experimente cambios de estado y tome contacto e intercambie diálogos con animales fabulosos y sobre todo cuando confronte a la Reina de corazones. Así, por ejemplo, cuando al caer por la madriguera debe resolver los cambios abruptos de tamaño (pasa de ser gigante a ser diminuta), primero se reprende a ella misma por llorar: "¡Vergüenza debería darte llorar de esta manera!"(Carroll:32) y luego se pregunta: "Qué extraño es todo hoy! ¡Y ayer, en cambio, era todo normal! ¿Habré cambiado durante la noche?"(Carroll:34)

Más allá de la clara estructura de la obra y del proceso de cambio del personaje principal, queremos señalar - como ya advertimos en la introducción de este trabajo- que el contenido de la historia transita caminos menos transparentes. Desde un principio, el mundo de Wonderland se apodera de las páginas de la novela y sacude al lector a través de la relación que desarrolla Alicia con el absurdo de los acontecimientos que

¹⁰ Son famosas las ilustraciones que John Tenniel hizo para la novela. No queremos dejar pasar un comentario al respecto: así como la estructura de esta historia replica la clásica confrontación entre un héroe y un villano, las ilustraciones refrendan esa relación. Basta notar los rasgos agradables de los personajes "buenos" (Alicia, los soldados, los animales) en contraste con la grotesca apariencia de la Duquesa y de la Reina.

toman lugar. Las reglas que rigen este País de las Maravillas son inasibles y lo único que podrá hacer la protagonista respecto a ellas es adaptarse, buscar la forma de adecuarse a los acontecimientos y seguir adelante. Al respecto, hay dos escenas que consideramos representativas de lo que estamos diciendo:

Capítulo 6. Cerdo y pimienta. Al final de este capítulo, Alicia se topa sorpresivamente con el gato de Cheshire. Este animal, constantemente sonriente y con la habilidad de aparecer y desaparecer a voluntad, es uno de los mejores ejemplos de lo extraño que es Wonderland y es el que, con una sola frase, establece el punto de inflexión en las aventuras de Alicia: "aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Tú estás loca"(Carroll:77). Más que una explicación se trata de un hecho que hay que aceptar, a lo que Alicia responde- muy inteligentemente-: "¿Y tú cómo sabes que estás loco?"(Carroll:77). Para este momento de la historia, la niña ha dejado de ser un personaje al que sólo le suceden cosas, para convertirse en uno que cuestiona el entorno en el que se encuentra.¹¹

Capítulo 7. Una merienda de locos. Si el gato de Cheshire da la pauta acerca de qué esperar de Wonderland, el Sombrerero es

¹¹ En este cambio de actitud de la protagonista, algunos críticos -como el sueco Jerry Maatta- ven una referencia a lo que podría entenderse como el paso de la niñez a la adolescencia. Nosotros no creemos que el texto sostenga esa lectura. Consideramos, simplemente, que hay un notorio desarrollo de una actitud más activa por parte de Alicia; como si a medida que la historia transcurre, fuera configurándose su personalidad.

el que refrenda la locura de la que aquél le habló a Alicia.¹² Si bien en el té intervienen la Liebre de Marzo y el Lirón (que no hace mucho más que dormir), es el Sombrero el que expresa, a través de acertijos y de preguntas absurdas, las características de Wonderland. Este personaje, por ejemplo, usa un reloj que no da la hora sino el mes del año, le pregunta a Alicia "¿En qué se parece un cuervo a un escritorio?" (Carroll:82) para luego confesar que él mismo no sabe la respuesta, y aduce que se lleva mal con el Tiempo y que es por eso que su reloj siempre marca las 6 (por ello siempre es la hora del té).

Este capítulo es uno de los más representativos en términos de cómo el absurdo se articula en la historia, y esto es por dos motivos: por un lado, porque todo este fragmento es una secuencia de juegos lingüísticos y lógicos (ilógicos, deberíamos decir), de la cual *A través del espejo* será tributaria. Y por otro, porque a cada sinsentido que los personajes expresan, Alicia contesta con cuestionamientos a través de los que intenta comprenderlos, sin lograrlo del todo. Este intercambio de diálogos incoherentes resultará no tanto en un estado de asombro por parte de la protagonista como en uno de hastío, y ello repercutirá en la forma en que logrará enfrentar, a su vez, el absurdo que encarna la Reina de corazones.

¹² En inglés, el Sombrero recibe el nombre de The mad Hatter (El Sombrero Loco).

2.2- La Reina de corazones. Palabras finales

Wonderland, si bien representa el mundo al revés del muy racional y serio al que pertenece Alicia, no deja de presentar características que reproducen algunos elementos y tipos sociales de la época. Por un lado, el famoso té de la tarde o el juego de croquet del capítulo 8 (ambos, típicamente ingleses); por el otro, es evidente que Wonderland es un reino y está regido, en este caso, por la Reina de corazones. Se trata de un personaje cuyo constante mal humor y obsesión por repetir la frase "¡Que le corten la cabeza!", contrasta con la templanza y dulzura que Alicia va desarrollando durante la obra. La Reina, sin embargo, pasa de ser un personaje temido a ser uno del que se advierte que sólo frunce el seño y amenaza, sin nunca cumplir su terrible sentencia.

Al finalizar la novela -y ante la orden de la Reina a sus súbditos de que le corten la cabeza-, Alicia impone esta frase: "¿Quién les va a hacer caso... si no son más que un mazo de cartas?"(Carroll:135). Como si este reconocimiento hubiese quebrado un hechizo, Alicia se despierta, junto a su hermana, rodeada de cartas y junto a la orilla del río al que había ido a pasear¹³. Este resultado es muy interesante porque refrenda lo que hemos dicho más arriba: Alicia se sobrepone a una serie de obstáculos a partir de su propio ingenio, de su capacidad

¹³ Previo a esto, en el capítulo 9, Alicia se encuentra con el Grifo (animal mitológico mitad león, mitad águila) quien, muy al pasar, le comenta que la Reina nunca lleva a cabo sus ejecuciones. Queda en cada lector interpretar si acaso ese comentario juega o no un papel relevante en la posterior percepción de Alicia de hallarse frente a un simple mazo de cartas.

para interactuar con criaturas extrañas y a su capacidad para adaptarse a un mundo que le es, en parte, hostil.

Finalmente, quisiéramos cerrar nuestro trabajo con una pequeña reflexión. Hemos dicho que con esta historia, Lewis Carroll logra construir un personaje que desarrolla- al menos en algún grado- su personalidad, que se planta ante los obstáculos y los enfrenta. Al respecto, invitamos al lector a que lea *Oliver Twist* de Charles Dickens y verifique si acaso llega a nuestra conclusión, que es la siguiente: La Alicia de los primeros capítulos es bastante parecida a Oliver Twist¹⁴ (ambos son niños pequeños y desamparados) pero a medida que la historia avanza, nuestra protagonista ya no será tanto un personaje sometido a las circunstancias sino uno que asume cierto control y decisiones en su interacción con Wonderland.

Bibliografía

Carroll, Lewis (2010). *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo. La caza del Snark*. Buenos Aires: De bolsillo

¹⁴ Debemos hacer una aclaración. Si bien ambas obras pertenecen a la época victoriana, *Oliver Twist* es una novela que pertenece a la narrativa realista, muy lejana del tipo de composición que encarna *Alicia en el país de las maravillas*. No obstante esta diferencia, nos parece pertinente como ejercicio comparativo el de enfrentar a los protagonistas de ambos textos, en términos de poder percibir cómo Alicia manifiesta un cambio de personalidad, una suerte de cambio interno, en tanto Oliver permanece siempre como un niño desvalido.

Chesterton, G.K (1902). *A defense of nonsense*. Recuperado en <https://nonsenselit.wordpress.com/g-k-chesterton-a-defence-of-nonsense/>

Maatta, Jerry (1997). *An analysis of Alice's adventures in Wonderland*. Recuperado en <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/analysis/interpretive-essays/an-analysis-of-alices-adventures-in-wonderland/>

Woolf, Jenny (2010). *Lewis Carroll shifting reputation*. Recuperado en <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/lewis-carrolls-shifting-reputation-9432378/?no-ist>

APUNTES SOBRE LA ABADÍA DE NORTHANGER

Flavia Rorai

Predecesores literarios

El Clasicismo, movimiento estético que tuvo su apogeo en Europa durante los siglos XVII y XVIII, se inspiró en los patrones del arte y el pensamiento de la Antigua Grecia y la Antigua Roma, sin embargo, tiene sus orígenes más inmediatos en la continuidad de los valores del Renacimiento, junto a la búsqueda del conocimiento y la perfección que caracterizaron al Humanismo. Es a fines del siglo XVII que el Clasicismo se impuso en el campo de las letras a través del ensayo de Boileau, *El arte poética* (1674). En él, se aboga por una literatura emocional que llegue a los sentimientos del lector/espectador, pero que lo haga a través de los filtros del intelecto. De esta forma, Boileau carga contra los excesos de lo que posteriormente se denominará Barroco y Rococó y apuesta por la recuperación de la solemnidad clásica y de los valores de la armonía y el equilibrio que dominaron la literatura de la Antigüedad. Su tono preceptivo encuentra su justificación en la razón como criterio supremo, en la imitación de la naturaleza como principio generador del arte.

Otro movimiento artístico y literario, previo a la producción literaria de Jane Austen, es el Romanticismo el cual da fisonomía a la literatura de fines de siglo XVIII. La

publicación de *Baladas líricas* (1778) de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge revela parte del dominante romántico -mediante un lenguaje sencillo- el misterio y la emoción de la naturaleza, dando cuenta de su belleza en contraposición al mundo burgués e industrializado. Así mismo, se denuncia el egoísmo humano y la indiferencia ante el sufrimiento, demostrando así una especial sensibilidad hacia las clases humildes, algo no muy común dentro de la lírica de la época. El prólogo a la segunda edición de *Baladas líricas* (1800) se convierte en el manifiesto del movimiento romántico en el cual se destacaba la importancia del sentimiento y la imaginación en la creación poética y se rechazaban las formas y los temas literarios convencionales. De esta manera, el Romanticismo se constituye en una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos, a la fantasía, a la imaginación y a los sueños. La idea del fracaso y la incapacidad de luchar con el mundo real llevan a la literatura romántica hacia la evasión a tiempos pasados o lugares remotos, a menudo exóticos. Se vuelve la mirada a la literatura medieval, ensalzando a héroes populares, cantado a la naturaleza y a la humilde aldea.

Con respecto a la narrativa, “se produce un cambio de función del neoclasicismo que era puramente esteticista y que pasa a tener una función didáctica; la literatura quiere brindar placer y entretenimiento junto con la enseñanza moral (Mayet, 2012)”. En este sentido se desarrolla la novela histórica y la

novela gótica: la primera, según György Lukács (1936), ofrece una visión verosímil de una época históricamente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias; este tipo de novelas utiliza hechos verídicos aunque los personajes principales sean ficcionales. La segunda clase de novela, otra forma de expresión del movimiento gótico, emerge en Inglaterra a finales del siglo XVIII como una de las expresiones emocionales, estéticas y filosóficas que reacciona contra el pensamiento dominante de la Ilustración. Las características de este género narrativo son: una ambientación romántica de paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sótanos, criptas y pasadizos. Además, se construyen personajes que deben atravesar grandes peligros o enfrentar elementos sobrenaturales. Estas características respondían a la tendencia romántica hacia lo medieval, lo exótico y lo oriental. Entre los autores principales del movimiento se encuentran: Horace Walpole, Ann Radcliffe y Mary Shelley.

Jane Austen

Jane Austen nació el 16 de diciembre de 1775 en Steventon, Hampshire, Inglaterra. Séptima hija del reverendo George Austen, párroco anglicano de la localidad, y de su esposa Cassandra Leigh. La familia estaba formada por ocho hermanos, siendo Jane y su hermana mayor, Cassandra, las

únicas mujeres. Jane vivió durante el período de la Regencia¹ en el Reino Unido, comprendido entre 1811 y 1820, momento en el cual el rey Jorge III fue considerado no apto para gobernar y su hijo Jorge IV, príncipe de Gales, asumió el rol como Príncipe Regente hasta la muerte de su padre, cuando ascendió como rey Jorge IV.

La literatura de Austen discute y pone en crisis las barreras sociales, escribiendo sobre aquello que el universo masculino consideraba vulgar, mostrándose reacia a los roles sociales y de género preestablecidos de la época, por lo cual sus historias siempre concluían con el matrimonio de los protagonistas, el contrato civil, y la fusión de clases. Por otro lado, la literatura austeana se muestra predispuesta a enseñar a sus lectores “no mediante discursos éticos en sentido estricto, sino a través de eventos que no son ajenos a la vida de cualquiera de las personas que se adentran en la historia, (...) la cual demuestra tener decoro y utilidad, ambas características influidas por la religión cristiana y el tenor moral de su composición (Rodríguez Cobos, 2009)”.

La abadía de Northanger

Jane Austen escribió *La abadía de Northanger* mientras residía en la casa de su niñez en Steventon, Inglaterra. Originalmente titulada *Susan*, el primer borrador de la novela fue escrito entre 1798 y 1799, y fue la primera novela que Austen terminó

¹ A menudo, considerado como un período de transición entre las épocas georgiana y victoriana.

e intentó publicar. En 1803, la escritora hace los últimos cambios al libro y lo vende a la editorial *Crosby and Co.* por 10 libras esterlinas, pero por razones desconocidas la editorial nunca lo publica. Luego de unos años, Austen compra su manuscrito y a finales de 1817 (un año después de su muerte), en una edición combinada de cuatro volúmenes, ve la luz *La abadía de Northanger*. Al igual que en sus novelas anteriores, su nombre no aparece citado², aunque sí se menciona que era la misma autora de las obras *Orgullo y prejuicio* y *Mansfield Park*, y aparece una nota biográfica sobre el autor anunciando su muerte.

La abadía de Northanger narra la historia de Catherine Morland, una joven ingenua y aficionada a la lectura de novelas góticas. Invitada por sus vecinos -el matrimonio Allen- a un viaje a Bath, conoce a Henry Tilney quien le propone pasar una temporada en la casa de campo de su familia. Allí, inspirada por sus asiduas lecturas góticas, Catherine aspira a vivir una aventura como la de *Los misterios de Udolfo* (Radcliffe, 1794), por lo que se dedicará a investigar tortuosos e imaginarios secretos de la familia Tilney pero luego de un mes de visita, la joven es rudamente invitada a partir a su casa al día siguiente. Una vez de vuelta en su hogar, Henry sorprende a Catherine con su visita y pide su mano en

² Todas sus obras fueron publicadas anónimamente, aunque se sabía que habían sido escritas por una mujer pues en la primera publicación de *Sense and Sensibility* decía que era “*By a lady*”.

matrimonio luego de aclarar el “misterioso” suceso que envolvía su extraña y precipitada vuelta a casa.

Consideraciones sobre algunos personajes

Ingenua, inocente e imaginativa, Catherine es la protagonista de la novela. Antes de ir a Bath con los Allens, Catherine nunca antes había estado lejos de su familia; su mayor ocupación es leer novelas góticas, lo que la lleva a imaginarse como la heroína de un misterioso asesinato cuando visita la abadía Northanger de los Tilneys. Eventualmente, Catherine se da cuenta de su error y se arrepiente de acusar al General Tilney de asesinar a su esposa.

Henry Tilney el objeto de atención y afecto de Catherine. Divide su atención entre la abadía y la casa familiar en Woodston. Realista y racional, reprime constantemente a Catherine por imaginar fantasías góticas y como buen lector, ha incursionado en lecturas de todo tipo, lo cual le da ventaja en las discusiones que tiene con Catherine. En cuanto a la relación con su padre, Henry es un buen hijo aunque tiende a desafiarlo; como cuando decide proponerle matrimonio a Catherine a pesar de la desaprobación de aquel.

En las novelas góticas el personaje principal es, generalmente, una heroína que se encuentra sujeta a un terror inimaginable. Un tipo de heroína que no es más que un estereotipo literario fácilmente reconocible por los lectores y que se caracteriza por ser de una belleza suprema, virgen, honesta, de origen noble o condición de orfandad, inexperta e

incapaz de adaptarse a los horrores a los que es expuesta. A diferencia de las heroínas góticas, Catherine Morland era “flaca y desgarbada, de piel cetrina y opaca, cabello oscuro y lacio, (...) aficionada a los juegos de varones” (Austen, 1978: 8) y tampoco sabía dibujar o tocar algún instrumento musical.

Otra gran diferencia con las heroínas góticas es el proceso madurativo que experimenta Catherine, quien en el curso de la novela se vuelve cada vez más independiente y hábil al juzgar a las personas que la rodean. Así, el enamoramiento juvenil que siente por Henry evoluciona en un genuino sentimiento y su paciencia es recompensada con el matrimonio.

Austen versus la sociedad epocal

Se advierte a lo largo del texto la aguerrida crítica que hace Jane Austen en contra de todos aquellos de la Inglaterra del siglo XVIII que despreciaban a los novelistas y a sus lectores, por considerarlos autores de un género menor y sin calidad alguna. “No adoptaré esa práctica descortés y mezquina, tan habitual entre novelistas, de degradar con censuras desdeñosas la profesión que ellos mismos ejercen, uniéndose a los peores enemigos del género para proferir los más duros epítetos contra tales obras (Austen, 1978:32)”, argumenta Austen en favor de la novela y los novelistas. La autora sostiene que más vale escribir una novela para ser leída y disfrutada por muchos, que no un compendio de saber tan

intrincado y grandilocuente que no pueda ser leído y soportado más que por unos pocos amigos.

Además de atacar a los críticos de la época, Austen también se ocupa de enjuiciar la vanidad femenina: “La mujer se arregla para su propia satisfacción únicamente. Ningún hombre la admirará más, ninguna mujer la querrá más por un vestido (Austen, 1978: 72)”. La cita anterior, tomada del momento en que Catherine prepara su vestido para asistir a un baile en Bath, indica que los esfuerzos de la joven por impresionar con su apariencia son fútiles por dos razones. Primero, los hombres pueden darse cuenta de que está vestida apropiadamente pero no la desearán más sólo por ello. Segundo, las mujeres sienten pena por aquellas que tienen vestidos menos costosos que los propios. Lo que la autora quiere reflejar es que la buena reputación de una mujer no se verá incrementada por lo que opine la comunidad en relación a qué cinta o sombrero elija llevar.

La abadía de Northanger, considerada como la obra de lectura más accesible de Austen, anticipa la novela realista inglesa. La autora da la vuelta a las convenciones literarias del siglo XVIII, porque que la heroína sea una chica normal, sin distinción, de una familia de clase media, le permite enamorarse del héroe antes de que él piense con seriedad en ella; expone las diferencias entre la realidad y la fantasía, lo cual lleva a la heroína a que se pregunte si puede confiar en alguien que sea un buen compañero y no un falso amigo.

Además de infundirle un carácter paródico a la novela, Austen se preocupa por tratar otra clase de temas, como ser: las complicaciones y el aburrimiento que acarrearán la alta sociedad a la hora de relacionarse con otras personas, los conflictos amorosos y los matrimonios por conveniencia; la vida como una novela de misterios y la madurez que implica la pérdida de la imaginación y la inocencia, lo cual conlleva pensar que nada es lo que parece.

La novela inglesa después de Austen

En tiempos de Jane Austen la novela había alcanzado la madurez plena, de forma que en ella podían coexistir ya el realismo social y las complejidades psicológicas. Entre el siglo XVIII y XIX el realismo social amen de hacer visible un universo de crisis y negalidades, ahonda en los rasgos psicológicos de los personajes, los cuales se construyen a merced de las crisis sociales, pero “pierde cierto grado de capacidad visionaria, de pasión y de fantasía. No sería hasta la aparición de la ficción moderna -a comienzos del siglo XX- cuando la novela lograría liberarse, una vez más, de las limitaciones de todo lo que se venía considerando como plausible” (Eagleton, 2009: 100). Será durante el siglo XIX cuando la novela realista tendrá como característica principal el paso de un estado en el que el individuo se halla desplazado y desarraigado, a otro en el que consigue sentarse y en el que sus problemas se resuelven. La novela de Austen anuncia -en parte- el Realismo pero lo supera por algunas características

propias: ausencia de descripciones, uso de técnicas avanzadas para la época como el estilo indirecto libre y focalizaciones de los personajes, desplazando así la omnisciencia del autor. Este sería el legado que Jane Austen habría hecho a la gran novela realista del siglo XIX.

Bibliografía

Austen, Jane, *La abadía de Northanger*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978.

Bibliografía de consulta

Baldick, Chris. *Oxford Concise Dictionary of LiterarayTerms*. New York: Oxford, 2001.

Cobos Rodriguez, Eva María, "La influencia social de la novela victoriana", recuperado en: <http://www.eumed.net/rev/cccss/06/emrc16.htm>

Eagleton, Terry, *La novela inglesa: una introducción*, Akal, 2009.

Lukács, György, *La novela histórica*, Barcelona, ediciones Grijalbo, 1976.

Mayet, Graciela, *Intersecciones en la literatura europea. Algunos textos narrativos de Francia e Inglaterra entre 1815 y 1922*, Alción Editora, Córdoba, 2012.

EN EL OJO DE LA TORMENTA: UNA INTRODUCCIÓN A CUMBRES BORRASCOSAS DE EMILY BRONTË

Carolina Ciucci

“The only consolation which we have in reflecting upon it is that it will never be generally read.” North British Review, 1847¹

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights* en el original) ha sido objeto de críticas diametralmente opuestas desde su publicación en 1847 hasta la actualidad. Pese a ser considerada hoy una de las obras maestras de la literatura inglesa, su recepción inmediata no solo no fue favorable, sino que llegó a ser incluso virulenta. Resulta difícil no sonreír al leer hoy algunas de las reseñas de la época: la citada anteriormente, escrita por James Lorister para la North British Review, constituye un ejemplo perfecto de la incompreensión que rodeó la novela de Emily Brontë como un aura. Introvertida, tímida y a menudo más interesada en su mundo de fantasía que en el mundo real, Brontë dio forma, no obstante, a una de las representaciones de la naturaleza humana más realistas y descarnadas que se hayan hecho en la literatura occidental.

¹ “El único consuelo que tenemos al pensarlo es que nunca será ampliamente leída.”

Emily Jane Brontë nació el 30 de julio de 1818 en Thornton, un pueblo en Yorkshire, Inglaterra; aunque pocos años después la familia Brontë se instaló en Haworth, el pueblo en el que residiría, con pocas excepciones, hasta su muerte en 1848. Con excepción de un breve período que pasó en un internado para hijas de clérigos pobres cuando tenía seis años², Emily pasó toda su infancia y buena parte de su adolescencia y adultez en este pueblo. Sus posteriores alejamientos de Haworth, realizados con el objeto de profundizar su educación y obtener trabajo, culminaron una y otra vez en su regreso. Emily adoraba Haworth, con su paisaje rural y los páramos que inmortalizaría luego en su única novela.

La vocación literaria de los hermanos Brontë se manifestó muy pronto, si bien sus primeros experimentos en este campo constituyeron en su mayoría un entretenimiento para cuatro niños sin más compañía que ellos mismos. Acompañada por su hermana Anne, Emily dio vida al ciclo de Gondal, un complicado universo literario en el que tomaron forma los prototipos que luego se convertirían en Heathcliff, Catherine Earnshaw y Edgar Linton³.

Brontë vivió en una época atravesada por el auge de la Revolución Industrial, cuyos efectos comenzaban a alcanzar

² Este internado, que le costaría la vida a sus dos hermanas mayores, sería luego la base para la creación de Lowood, la escuela que en *Jane Eyre* inmortalizaría Charlotte Brontë.

³ Desafortunadamente, del ciclo de Gondal solo quedan unos pocos poemas. Los demás poemas, y toda la prosa, se han perdido o han sido destruidos.

incluso las zonas rurales, y las repercusiones que aun reverberaban de la Revolución Francesa. Fue testigo de un mundo en proceso de cambio constante, en el que el capitalismo se había transformado en la forma económica predominante, la burguesía instauraba nuevas formas de sensibilidad y la pobreza alcanzaba cumbres inusitadas. Sin embargo, siempre prefirió retirarse a su mundo interior, en el que la realidad consistía solo en su familia y el reino de Gondal. Y, más adelante, en un páramo sacudido por los vientos en el que la llegada de un niño llamado Heathcliff marcaría el curso de dos generaciones.

En los páramos de Wuthering Heights

La novela narra la vida de los habitantes de Wuthering Heights, una antigua casa situada en el campo inglés, y posteriormente también la de los residentes de la vecina Thrushcross Grange. La historia comienza cuando el señor Earnshaw, el propietario, regresa de un viaje de negocios a Liverpool con un niño descrito como “dark almost as if it came from the devil (...) a dirty, ragged, black-haired child.”⁴

⁴ “Oscuro casi como si viniera del diablo (...) un niño de pelo negro, sucio y vistiendo trapos.” Resulta interesante especular sobre el origen de Heathcliff, quien es referido como un “gypsy,” un gitano, varias veces en la novela. Su piel oscura, y el hecho de que llegue de Liverpool, el mayor puerto de trata de esclavos de la época, sugiere que se trata de un miembro de la comunidad Roma, lo que sin duda explicaría el abuso del que es víctima desde la perspectiva de una sociedad racista. Otra teoría, postulada por Terry Eagleton (2005) indica que Heathcliff podría estar basado en los nómadas irlandeses, también calificados como gitanos.

Heathcliff no es bien recibido al principio; sin embargo, rápidamente él y Catherine, la hija de Earnshaw, se vuelven muy cercanos: El pilar en torno al cual gira la primera mitad de la historia es el amor entre ambos. Compañeros de juegos al principio, su relación se fortalece hasta el punto en que Catherine llega a exclamar “*I am Heathcliff!*”⁵ Pero convencida de que un matrimonio con él resultaría ahora degradante, y deseando ayudarlo económicamente, toma la decisión de casarse con Edgar Linton. Al enterarse, Heathcliff abandona Wuthering Heights.

Su regreso tres años después desencadena una secuencia de eventos que culmina en su expulsión de Thrushcross Grange. Su deseo de venganza, intensificado aun más tras la muerte de Catherine, constituye el hilo conductor de la segunda mitad de la historia. Uno tras uno, todo aquel que en algún momento se haya cruzado en el camino de Heathcliff se verá convertido en su víctima.

Grandes temas

La novela presenta varias líneas temáticas. Entre ellas, una de las más relevantes es la del abuso y sus consecuencias. Pese a que el misterio rodea a Heathcliff de principio a fin, hasta el punto en que el lector solo puede conjeturar sobre su origen o los acontecimientos de los años en los que ha estado alejado de Wuthering Heights, su condición de victimario durante la

⁵ “¡Yo *soy* Heathcliff!”

segunda mitad de la novela tiene una correlación directa con su condición de víctima durante la primera. El relato del abuso al que es sometido, principalmente a manos de Hindley Earnshaw, es persistente y brutal. Nelly comenta a Lockwood que el tratamiento de que Heathcliff fue víctima “was enough to make a fiend of a saint.”⁶ El ama de llaves señala también que “it appeared as if the lad were possessed of something diabolical at that period.”⁷ (2004: 64) El abuso conlleva consecuencias, y Brontë las presenta cuidadosamente, subvirtiendo así la tradicional categoría de villano en la novela gótica (López Santos, 2010) al otorgarle una complejidad psicológica propia del realismo.

Heathcliff no es la única víctima de abuso en la obra: en realidad, todos los personajes principales lo sufren en un momento u otro, a menudo a manos del mismo Heathcliff. Esto va de la mano con otro gran tema en la obra: el conflicto de herencia versus ambiente. Este conflicto darwinista, típico del naturalismo, subyace toda la novela: por un lado, Brontë se asegura de demostrar las consecuencias de una exposición constante a un ambiente determinado: Catherine Linton, hija de la primera Catherine y Edgar, presenta un cambio de actitud y sentimiento tras haber sido obligada a casarse con Linton Heathcliff. “Catherine (...) seemed to have made up her mind to enter into the spirit of her future family, and draw

⁶ “Era suficiente para convertir un santo en un bandido.”

⁷ “Parecía que el muchacho estuviera poseído de algo diabólico en ese periodo.”

pleasure from the griefs of her enemies.”⁸ (2004: 275) Pero por otro lado, resulta notable que sea precisamente el hijo de Heathcliff e Isabella el único personaje de la segunda generación que no demuestra tener ninguna cualidad redimible y cuya personalidad parece ser naturalmente desagradable, aun antes de verse expuesto al abuso de su padre: “The worst-tempered bit of a sickly slip that ever struggled into its teens! (...) The kinder he was treated, the more tedious and selfish he’d be!”⁹ (2004: 232-233)

Relacionado también se encuentra el tema del libre albedrío. Todos los personajes de la novela están en capacidad de tomar decisiones. El abuso del que son víctimas no quita que su ruina sea a menudo un resultado de sus propias acciones: en un célebre discurso, Heathcliff culpa a Catherine por su propio sufrimiento: “Misery, and degradation, and death, and nothing that God or Satan could inflict would have parted us, *you*, of your own will, did it. I have not broken your heart—you have broken it; and in breaking it, you have broken mine.”¹⁰ (2004: 156)

Otra línea temática de la novela, delineada por Terry Eagleton, es el conflicto entre naturaleza y cultura, propio de

⁸ “Catherine parecía haber tomado la decisión de asumir el espíritu de su futura familia, y obtener placer del dolor de sus enemigos.”

⁸ “¡La criatura más enfermiza y de peor temperamento que jamás haya alcanzado la adolescencia! (...) ¡Cuanto más amablemente fuera tratado, más tedioso y egoísta sería!”

¹⁰ “Ni la miseria, la degradación, o la muerte, ni nada que Dios o Satán pudieran infligir nos hubiera separado, *tú*, por voluntad propia, lo hiciste. No he roto tu corazón: tú lo has roto; y rompiéndolo, has roto el mío.”

la Revolución Industrial. Para el autor, a través de sus hábitos terrenales y sus pasiones desenfrenadas, los habitantes de Wuthering Heights simbolizan la naturaleza; en tanto el frío refinamiento de los Linton simboliza la cultura. Ninguna característica es particularmente admirable en sí misma: es la unión de ambas, su complementariedad, lo que resulta indispensable para el equilibrio de la historia. El mundo de *Cumbres borrascosas* no está en equilibrio hasta la unión de Hareton y Catherine hija. (Eagleton, 2005)

Complejidad estructural

Similar a las llamadas “cajas chinas”, la calidad de relato enmarcado de *Cumbres borrascosas* y su impronta gótica le otorga a la novela un alto nivel de complejidad. Miriam López Santos ha examinado las características généricas que le son propias empleando como criterios de inclusión el componente argumental, los personajes, el narrador y las coordenadas espacio temporales. (López Santos, 2008) Muchos de los elementos descritos por la autora se cumplen en la obra: en primer lugar, los dos narradores principales, Lockwood y Nelly Dean, se erigen en narradores típicos del género al ser testigos de los hechos que luego relatan. Por lo mismo, su fiabilidad como narradores es puesta en cuestión: no constituyen un narrador omnisciente sino uno tan parcial como los protagonistas de sus historias.

Asimismo, esta narrativa dual o de niveles múltiples (Thyagarajan, 2013) le otorga a la historia un carácter

reminiscente del tipo de narración oral y folclórica que tanta popularidad disfrutó antes de que la Revolución Industrial perfeccionara las técnicas de la imprenta, especialmente en las zonas rurales. Esto logra además dotar a la narración de un nivel mayor de intimidad, reforzado por el aislamiento de Wuthering Heights y Thrushcross Grange.

Otra cuestión estructural que considero importante tiene que ver con el carácter cíclico de la historia: inicialmente, Wuthering Heights está en manos de los Earnshaw y Thrushcross Grange de los Linton. Tras un período caótico en el que Heathcliff toma posesión de las dos casas y el destino de sus habitantes, los descendientes de cada familia recobran su libertad y el poder sobre su herencia, en tanto que el hijo del mismo Heathcliff muere antes de cumplir los dieciocho años. Catherine y Heathcliff se reúnen tras la muerte de éste, cerrando la novela con el rumor que circula por la zona de que ambos merodean los páramos.

Este carácter cíclico de la historia puede ser ilustrado en los nombres grabados en el marco de una ventana en Wuthering Heights: Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff y Catherine Linton; estos nombres narran el hilo de la vida tanto de Catherine Earnshaw como de su hija, dependiendo del orden en que sean leídos. (Hoffman, 2004) Esto también funciona para enfatizar la importancia del número tres en la novela. Es posible resumir la estructura argumental dividiéndola en tres: antes de que Heathcliff abandone Wuthering Heights, el período de tres años en el que se

encuentra ausente, y los años posteriores a su regreso. Se presentan tres triángulos amorosos: Heathcliff-Catherine-Edgar, Catherine-Heathcliff-Isabella y Hareton-Catherine-Linton. El número tres, por lo tanto, constituye una de las piedras angulares sobre la que es construido el relato.

Hace casi dos siglos que *Cumbres borrascosas* contradujo la predicción de James Lorister y se instaló definitivamente en la conciencia colectiva. Gran parte de la seducción que ha ejercido sobre el público consiste en la idea de un amor tan poderoso que trasciende la muerte. No obstante, y sin descontar el atractivo de la relación entre Heathcliff y Catherine, la novela en su totalidad constituye una obra maestra de la narrativa, tanto desde un punto de vista argumental como estructural, así como un análisis extraordinario de la naturaleza humana. Emily Brontë no ofrece respuestas ni propone moralejas: deja que aquella casa, en lo alto de un páramo arrasado por el viento, y las vidas no menos turbulentas de sus habitantes hablen por sí solas.

Bibliografía

- Barker, Juliet. 2010. *The Brontës. Wild Genius of the Moors: the Story of a Literary Family*. New York: Pegasus Books LLC
- Brontë, Emily. 1847. *Wuthering Heights*. New York: Signet Classic. (2004)
- Eagleton, Terry. 2005. *The English Novel. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Hobsbawm, Eric J. 1977. *Industria e imperio*. Barcelona: Ed. Ariel. 1962. *La era de la Revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Ed. Planeta (1997)
- Hoffman, Alice. 2004. "Introduction" en *Wuthering Heights*, Brontë, Emily. New York: Signet Classic
- López Santos, Miriam. 2010. "Teoría de la novela gótica" en *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 30, pp. 187-210
- Thyagaraian, Divya. 2013. "Attaining Superlative Heights in Narratology: Narrative Systems and Strategies in *Wuthering Heights*" Chennai: Bhagavan Printers. Edición online.

ÍNDICE

Acerca de las literaturas europeas, los cuadernos de bitácora y la escena autobiográfica.	
Alejandro Finzi.....	05
Apuntes sobre “El Proceso” de Franz Kafka.	
Alejandro Finzi.....	11
“Wash Jones. Una historia del sur” de William Faulkner.	
Hebe Castaño.....	25
Guy de Maupassant (1850-1893).	
Graciela Mayet.....	43
Poesía italiana del siglo XX. El hermetismo.	
Fernando Luis Frassetto.....	61
Donde la lógica no tiene lugar: Alicia en el país de las maravillas.	
Emilio Alochis.....	79
Apuntes sobre la abadía de Nosthanger.	
Flavia Rorai.....	91
En el ojo de la tormenta: una introducción a Cumbres borrascosas de Emily Brontë.	
Carolina Ciucci.....	101