

Francisco Salaris
Julieta Videla Martínez
Luca Marzolla
(Eds.)

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNIC



unc

El collar de perlas.
En torno al concepto de estilo
en la literatura contemporánea



El collar de perlas.

En torno al concepto de estilo en la
literatura contemporánea

Francisco Salaris
Julieta Videla Martínez
Luca Marzolla

(Eds.)

**Colecciones
del CIFFyH**



El collar de perlas. En torno al concepto de estilo en la literatura contemporánea / Malena Ferranti Castellano... [et al.]; Editado por Francisco Salaris; Julieta Videla Martínez; Luca Marzolla. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba.

Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025.

Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1874-4

1. Literatura Contemporánea. I. Ferranti Castellano, Malena II. Salaris, Francisco, ed. III. Videla Martínez, Julieta, ed. IV. Marzolla, Luca, ed.

CDD A860

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

● ●
Área de
Publicaciones

Diseño gráfico y diagramación: María Bella

Imagen de portada: Detalle editado de la pintura *"Portrait of a Lady in allegorical guise, holding a dish of pearls"* atribuida a Pierre Mignard I (1612–1695).

2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución/Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional

El collar de perlas.

En torno al concepto de estilo en la
literatura contemporánea



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Vicedecano

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Mariana Tello Weiss

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Marcela Carignano

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

13| Introducción

por Francisco Salaris, Julieta Videla Martínez y Luca Marzolla

35| Primera parte: Siglo XIX

37| El estilo romántico de la ensoñación:

los casos de Nerval y Lermontov

por Malena Ferranti Castellano

57| Un estilo humorístico en ciernes:

el humor en los poemas de Campoamor y Ferrán

por Natalia Paczko

**71| Estética fin de siècle: el “estilo de decadencia”
tensionado entre las ideas de “obra de arte total” y
“fragmentación”. Un debate franco-alemán**

por Julieta Videla Martínez



93| Segunda parte: Principios del siglo XX

95| Muñecos de yeso y madera: el tópico del simulacro en dos poemas de Sergio Corazzini y Aldo Palazzeschi
por Luca Marzolla

113| Estilo fragmentario y emoción de lo Divino en los Aforismos de Franz Kafka
por Valentín Brito

131| El estilo y las derechas: la “construcción orgánica” de Jünger y Céline
por Francisco Salaris

151| El estilo en Azorín narrador y dramaturgo. Comentarios a un prólogo escénico
por Francisco Martínez

167| Tercera parte: Segunda mitad del siglo XX

169| Roces entre género y estilo: la tercera escritura de Manuel Puig
por Emilia García Pepellin

189| El estilo nabokoviano: naturaleza y autonomía del arte a través de las formas de la visión
por Lucía Carballo

201| Oralidad e ironía en la construcción de un estilo saramaguiano
por Martina Gonzalez Canovas





"Portrait of a Lady in allegorical guise, holding a dish of pearls".
("Retrato de una dama en atuendo alegórico, sosteniendo un plato de perlas").
Atribuido a Pierre Mignard I (1612–1695).



Introducción

Francisco Salaris*

Julieta Videla Martínez**

Luca Marzolla‡

“Hablas de perlas. Pero las perlas no forman un collar: es el hilo”
(Flaubert, carta a Louise Colet, 31 de enero de 1852)

“¡Es el hilo en el que están enhebradas mis perlas!”
(Hugh Vereker en “La figura en la alfombra”, de Henry James)

1. Aproximación a algunos problemas del estilo

Flaubert escribe la línea recuperada en el primer epígrafe a propósito de un comentario sobre *La tentación de San Antonio*, que había enviado, bajo la forma de un manuscrito, a su amante Louise Colet. Se trata de una declaración de principios poéticos: su estilo, que talló con sumo esmero, como si se tratara de perlas, necesita ahora de un plan, de un principio estructurador –de un hilo– para conformar un collar¹. Tales perlas son

1 Una mención previa al collar de perlas data de unos días antes, del 16 de enero de 1852: “¡Tuve que tallar con empeño las perlas de mi collar! Solo he olvidado una cosa: el hilo” (Flaubert, 2018, p. 28). Otra referencia sugestiva aparece un año y medio después, también en una carta a Louise Colet: “Nada se obtiene sin esfuerzo; todo tiene su sacrificio. La perla es una enfermedad de la ostra y el estilo, quizás, la secreción de un dolor más profundo” [“Rien ne s’obtient qu’avec effort;

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

** Universidad Nacional de Córdoba / julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

‡ Universidad Nacional de Córdoba / luca.marzolla@mi.unc.edu.ar

fundamentalmente las frases, la unidad mínima del estilo para Flaubert. El segundo epígrafe, que parece entablar una conexión misteriosa entre Flaubert y James, es una exclamación de Hugh Vereker, el personaje escritor del famoso cuento “La figura en la alfombra”. El argumento es conocido por todos: Vereker le revela al narrador —un crítico literario— que hay un secreto escondido que unifica todas sus obras, una suerte de figura que se dibuja en el tapiz de sus libros. El narrador, a lo largo de todo el cuento, se empeña en descubrir cuál es ese tesoro escondido.

La atención exclusiva que Flaubert asigna al tallado de las perlas —es decir, a su estilo— es aún más clara en el que, quizás, resulte el pasaje más conocido de su correspondencia:

Lo que me parece bello, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada. Un libro sin atadura exterior, que se sostenga solo por la fuerza interna de su estilo, como la tierra sin ser sostenida se mantiene en el aire, un libro que no tuviera casi tema o que al menos el tema sea casi inevitable, si algo así existe. (2017, p. 28)

“El futuro del Arte está en esos caminos”, agrega Flaubert unas líneas más abajo. Parece claro que el hilo del collar es la fuerza del estilo que reclama Flaubert para su libro sobre nada, que pueda mantenerse como un globo en el aire. Un “libro sobre nada” no implica un libro sin argumento, sino un libro cuyo argumento pueda ser intercambiable, absolutamente anodino. Es el proyecto de *Madame Bovary*, para el que Flaubert elige un *fait divers* cualquiera: el suicidio de una mujer acusada de infidelidad. *Madame Bovary*, entonces, que se inserta en una larga serie de novelas decimonónicas sobre maridos engañados, podría haber sido cualquier otra cosa².

tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l'huître et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde”] (Flaubert, 2019, p. 342).

2 El estupor que generó *Madame Bovary* —a pesar de su argumento reconocible— puede apreciarse en la siguiente reseña de Edmond Duranty, aparecida en la revista *Réalisme*: “*Madame Bovary*, novela de Gustave Flaubert, representa la obstinación de la descripción [...] Dicen que llevó muchos años hacerlo. En efecto, los detalles se cuentan uno a uno, con el mismo valor; cada calle, cada casa, cada habitación, cada arroyo, cada brizna de hierba se describe por completo; cada personaje, cuando entra en escena, habla de antemano de una multitud de temas inútiles y poco interesantes, que sirven únicamente para mostrar su grado de in-

“Estilo” es una palabra habitual en nuestras conversaciones cotidianas sobre literatura, sean académicas o no. El estilo de un autor o de una obra suele describirse mediante adjetivos que pretenden una aproximación, al menos de manera intuitiva, a un tipo de escritura que es propia y que constituye algo así como una firma personal. Esta frecuencia de uso contrasta con la ambigüedad del término, que puede cargarse de implicancias diferentes de acuerdo al contexto. Para empezar, un “estilo” puede ser a la vez colectivo (el estilo gótico) o individual (el estilo de Rembrandt), es decir, puede indicar o bien una repetibilidad reconocible o bien una ruptura única y original, una diferencia. Un estilo, además, es para algunas personas algo accesorio, que en todo caso tiende a embellecer un texto, y para otras puede ser el componente artístico esencial. La pregunta por el estilo, que la tradición literaria ha respondido de maneras sugerentes y en algunos casos contradictorias —“el estilo es el hombre” (Buffon), el estilo es “un lenguaje propio” que se crea el arte (Goethe), el estilo es “una manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert)—, es entonces el hilo conductor de los trabajos que recoge este libro.

Quizás la primera cuestión en torno al estilo sea preguntarse por su carácter inherente a la obra de arte. Aunque hoy daríamos una respuesta más unánime a este problema, lo cierto es que persiste cierta identificación del estilo con un elemento presuntuoso de la literatura. Ofrecemos a continuación dos citas que permiten mostrar un campo de discusiones: la primera es del “Prefacio” a *Hojas de hierba* (1855) de Walt Whitman y la segunda procede de las “Palabras del autor” a *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt (no es inocente que en ambos casos se trate de pasajes de textos introductorios):

El mayor de los poetas tiene menos un estilo marcado y es más el canal de pensamientos y cosas sin aumento ni disminución, y es el canal libre de sí mismo. Jura por su arte, no será entrometido, no pondré en mi escritura

teligencia. Como consecuencia de este sistema de descripción obstinada, la novela transcurre casi siempre por gestos; no se mueve ni una mano ni un pie ni un músculo del rostro sin que la descripción se extienda por dos, tres o más líneas. No hay emoción, ni sentimiento, ni vida en esta novela, sino una gran potencia aritmética que ha calculado y recogido todo lo que puede haber de gestos, pasos o accidentes del terreno en los personajes, acontecimientos y países dados” (Duranty, 2023, p. 61). Algunos de los puntos que señala Duranty son ejemplos perfectos de lo que Rancière, a partir de Flaubert, llamará “reparto de lo sensible” (2014).

ninguna elegancia, efecto u originalidad que se interpongan entre mí y los demás como cortinas. No permitiré que nada se interponga, ni siquiera los más ricos cortinajes. (Whitman, 1999, p. 97).

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo [...] Pasando a otra cosa: se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias. Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad [...] El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas. (Arlt, 1977, p. 7)

Ambas citas atacan la idea de estilo y la atribuyen a una clase ociosa que tiene tiempo y dinero para dedicarse a la literatura: de allí surge, además, una escritura falsa, impostada, que “no dice las cosas precisamente como son”. El estilo, sostiene Arlt, “se hace” y se hace con rentas y una vida acomodada. Una constatación similar de este carácter artificioso se halla en Whitman: el estilo no permite “un libre canal para sí mismo”.

Aunque muy distantes en el tiempo, Whitman y Arlt podrían leerse en conjunto, ya que ambos piensan la literatura desde su interrelación inmediata con lo social. Walt Whitman es el gran poeta nacional de los Estados Unidos, y *Hojas de hierba*, el libro que todo lo abarca, cuya pretensión es presentar el mundo entero en un conjunto voluminoso de versos. La premisa de *Hojas de hierba* es la naturalidad y los versos parecen brotar del poeta sin intermediarios, en un acto de enorme vivificación de lo existente. Roberto Arlt es el primer novelista argentino moderno, que toma los problemas de la ciudad moderna y presenta a sus personajes desclasados. Lo social y lo político, entonces, juegan papeles fundamentales en ambos escritores. Los dos, además, se pasaban el día en redacciones —Whitman era tipógrafo, Arlt era periodista— y el mundo moderno del trabajo era

determinante en sus vidas: la escritura estaba asociada al dinero, en tanto tal llevaba la marca de una necesidad. Necesidad para el escritor, que debe escribir para ganarse el sustento, y necesidad de la obra, que debe *decir cosas* sobre la realidad, celebrarla, criticarla, develar sus partes ocultas.

El contraste entre estas dos citas y la fantasía de Flaubert sobre el “libro sobre nada” resulta flagrante y tanto Whitman como Arlt parecen estar respondiendo a autores más o menos aristocratizantes, como Flaubert, imbuidos en un espíritu lúdico, snob, cuya pretensión es jugar con la forma (ya Jonathan Swift se había propuesto la escritura de un libro sobre nada, y de allí nace *A Tale of a Tub* y una tradición de la digresión que aprovechará con gran productividad la literatura inglesa del siglo XVIII).

Un análisis de la difusión y del impacto de ideas como las de Whitman y Arlt excede los objetivos de este libro, pero no parece descabellado suponer que hay aún —incluso en la literatura y en la crítica contemporánea— cierto desdén por el valor del estilo: a menudo la representación y la discusión de algunos aspectos de la realidad política y social parece más acuciante que el trabajo sobre la forma, que los esfuerzos puestos en crear un objeto inútil, que se sostenga, al decir de Flaubert, por la sola fuerza de su arte. Sin embargo, si efectivamente existe la sombra de una necesidad en las citas de Arlt y de Whitman (escribir para vivir, escribir para contar cosas, para criticar, para celebrar), ¿acaso no hay *necesidad* en la forma en que Flaubert —y la lista podría completarse con incontables nombres: Proust, Handke, Aira, Chejfec, etcétera— se relacionan con la escritura? Es decir, su voluntad de ponderar el estilo y de trabajar sobre la forma, ¿no parte también de una urgencia acuciante, que no tiene que ver con *transmitir mensajes* pero sí con otra cosa, mucho más misteriosa y secreta? Uno de los objetivos de los trabajos reunidos en este libro, entonces, es reconstruir la *necesidad* del estilo, es decir, despojarlo de su mero carácter lúdico, pedante y snob, y concebirlo como el elemento central de la obra de arte —podríamos decir, incluso como la obra de arte misma—. La ambición de “crear un libro sobre nada” implica desplazar la función comunicacional y poner el énfasis en una determinada forma de articular el lenguaje, que regula todos los otros engranajes del texto. Para esto es necesario obliterar la distinción entre forma y contenido, que, aunque ya perimida, continúa funcionando de manera implícita en muchos de nuestros discursos sobre literatura.

Al buscar algo más allá de la comunicación, el estilo obtura una cadena de enunciados comercializables y, por lo tanto, supone la concreción de un artefacto único que lleva una marca individual, una *firma*, como dice Nelson Goodman (1990, pp. 58-63); es decir, el texto se vuelve *reconocible* por su capacidad para escamotear la *lengua pública*. El estilo, entonces —y esta es la hipótesis que sobrevuela los capítulos de este libro— es el objeto central de la reflexión y la teoría que surge de la literatura moderna.

El dominio del estilo —que hoy y desde hace ya varias décadas parece ponerse en duda— tuvo su auge con los procesos de autonomización del arte que se desarrollaron, con mayor o menor intensidad, entre el último cuarto del siglo XVIII y comienzos del siglo XX. En este sentido, los trabajos aquí recogidos se vinculan con el eje del programa que la materia Literatura Europea Comparada (UNC), cátedra que integramos varios de los autores de este libro, tuvo durante cuatro años (entre 2021 y 2024): el Romanticismo. Lo que nos interesaba rastrear en las unidades del programa era la construcción de la literatura como objeto específico durante el Romanticismo³ —más o menos tal como la conocemos hoy— y, por lo tanto, su separación de otras esferas de la vida humana (la moral, la política, la social). En el Romanticismo se consolida la conciencia de la obra de arte como un artificio y, de esta forma, se buscan puntos de fuga que quiebren la ilusión dramática, una operación que la *Ironie* romántica lleva a cabo permanentemente.

La profesionalización del escritor, que se consolida a lo largo del siglo XIX, pone en duda la conciencia crítica de la propia obra —que aparece representada en el concepto de *Poesie* de los románticos de Jena— y extiende el valor comunicacional de la literatura, una operación que necesariamente requirió de los medios masivos de comunicación y de la irrupción cada vez más palpable de la política en la vida íntima. El periodismo, advierte Goethe con espanto, está acabando con la literatura y con el cuidado del lenguaje; el periodismo, observa De Quincey (2016), está echando a perder el estilo y conduce a una *lectura en diagonal*, es decir, facilita cada vez más la comprensión de un *mensaje*; y una vez más, según Gautier en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1966), la llamada “crítica literaria” que circula en el periódico peca de sermonear y considerar a la literatura como un plato de sopa, un par de botas o un paraguas. En *Ilusiones perdidas*, la

3 Por supuesto, los antecedentes de autores como Moritz, Kant, Schiller o Madame de Staël son fundamentales.

gran novela de Balzac, Lucien de Rubempré, un joven de provincias que sueña con ser escritor, se traslada a París, donde todos triunfan: lo que encuentra allí es un mundo dominado por el mercado y por los periódicos que mienten al mejor postor. Su novela recibe rápidamente una etiqueta y así sale al mercado: “Novela a lo Walter Scott”. Sainte-Beuve, por las mismas épocas, criticaba la “literatura industrial”, es decir, la literatura que salía de las editoriales como de las fábricas.

La intervención de diferentes agentes (el público masivo de las ciudades, el Estado, los editores, los periodistas, etc.) torna complejo el panorama, que está caracterizado por una tensión constante entre los defensores del estilo y de la autonomía y los comerciantes o los defensores de las causas nobles. Aunque hay antecedentes vinculados con *l'art pour l'art* (el ya mencionado prólogo de *Mademoiselle de Maupin* es de 1835 y Gautier luego será uno de los grandes redactores de la revista *L'Artiste*), es la aparición de Flaubert a mediados del siglo XIX lo que devuelve a la literatura su *consciencia de ser lenguaje*, es decir, lo que revitaliza los postulados del Romanticismo alemán de principios de siglo. El “artesano del estilo”, tal como llama Barthes a la escritura de Flaubert, implica una desjerarquización de los elementos del mundo en el arte, de manera tal que la transmisión de una experiencia resulte cada vez más complicada, y el lector tenga que detenerse en la obra, azorado por no poder avanzar con facilidad. El estilo implica, entonces, un *exceso* en el lenguaje, un exceso que tiene como resultado el detenimiento y la morosidad, y que de ninguna manera debe confundirse con una prosa farragosa o recargada. El estilo, podríamos hipotetizar aquí, atenta contra la legibilidad inmediata y *regula* el ritmo de lectura, una operación que, en latitudes argentinas, es perceptible también en los escritores defensores del estilo, como Saer, Lamborghini o Chejfec. Mallarmé, unas décadas después de Flaubert, volverá sobre este punto y dirá que mientras más *legible* es un texto, menos *visible* es, es decir, menos podemos notar las manchas negras sobre el papel. Lo que se esconde tras la afirmación de Mallarmé es algo que rescatará luego Barthes y que ya hemos dicho antes: el estilo es el énfasis en la artificialidad de lo escrito. Cuando vemos que lo escrito son manchas sobre el papel, entonces estamos obligados a preguntarnos *qué significa leer un texto*.

Ahora bien, si el estilo literario es una forma de intervención en lo real que no se limita a la representación, no resulta vano preguntarse por lo real que nos devuelve la escritura. Proponemos una cita del último vo-

lumen de *En busca del tiempo perdido* para continuar reflexionando sobre este punto:

Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente, relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja con ello tanto más de la verdad cuanto más pretende limitarse a ella, relación única que el escritor debe recuperar para encadenar para siempre en sus frases los dos términos diferentes. Se puede hacer sucederse indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor forme dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo bello, incluso cuando, como la vida, al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniendo una y otra, para substraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora [...] Pero no era eso todo. Si la realidad era ese como desecho de la experiencia, más o menos idéntico para todo el mundo, porque cuando decimos “mal tiempo”, “una guerra”, “una estación de coches”, “un restaurante iluminado”, “un jardín en flor”, todo el mundo sabe lo que queremos decir; si la realidad fuera eso, seguramente algo así como una película cinematográfica de ella habría bastado y el “estilo”, la “literatura”, que se apartaran de sus simples datos serían un entremés artificial, pero, ¿de verdad era eso la realidad? (Proust, 2010, p. 214)

El pasaje es conocido no solo porque revela aspectos centrales de la poética idealista de Proust, sino también porque es la descripción más acabada de uno de los procedimientos proustianos fundamentales, la metáfora: la metáfora es aquello que ocurre cuando se extrae la “esencia común” de dos objetos diferentes y dicha extracción resulta de la reunión de los objetos en los “anillos de un estilo bello”. El estilo, entonces, es lo que permite el escape de la “versión cinematográfica” de la realidad, que es la versión prosaica, meramente superficial. El estilo, al establecer una relación sorprendente con lo real y en lo real, logra develar sus cualidades más profundas, las que constituyen lo *real verdadero*.

Tenemos, entonces, otra puerta de acceso al concepto de estilo. El estilo parece ser lo distinto de lo real, pero aquello distinto que logra restaurar

lo real. La pregunta que surge, naturalmente, es si el estilo no puede encontrarse también en las representaciones realistas. El propio Proust nos da la respuesta a esta pregunta en *Contra Sainte-Beuve*, un texto temprano que fue publicado póstumamente. En uno de los capítulos de esta novela-ensayo, el narrador compara a Balzac con Flaubert y dice lo siguiente:

En el estilo de Flaubert, por ejemplo, todas las partes de la realidad son convertidas en una misma sustancia, de superficies vastas, de un brillo monótono. No ha quedado ninguna impureza. Las superficies se han vuelto reflectantes [...] Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido. En Balzac al contrario coexisten, no digeridos, no transformados todavía, todos los elementos de un estilo por venir que no existe. El estilo no sugiere, no refleja: explica. (Proust, 2011, p. 184)

Tan ambiguo es el término que el propio narrador termina diciendo que es estilo lo que no había querido considerar estilo, pero que en todo caso es fallido porque explica en vez de sugerir, de reflejar. El estilo, así, es para Proust aquello que dota de un espesor artístico lo real, de manera que logra borrar las impurezas y por lo tanto le proporciona mayor profundidad.

Por supuesto, el pasaje del narrador proustiano resulta vetusto y hoy todos estamos dispuestos a afirmar que la estética realista tiene un estilo —o muchos estilos— propios. Incluso las crónicas y la non-fiction tienen un estilo determinado y lo que Ludmer llama las “literaturas postautónomas”, es decir, todo aquello que no puede considerarse literatura en los términos en los que hasta ahora lo entendíamos y que incorpora los elementos del mundo real de manera tal que se borronen ya los límites entre ficción y realidad. “Las literaturas postautónomas del presente saldrían de ‘la literatura’ atravesarían la frontera y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública” (Ludmer, 2009, p. 45): la pregunta sería si el estilo está más acá o más allá de esa frontera y, en todo caso, hallar una respuesta implica preguntarse, asimismo, si el estilo es solo una cuestión del lenguaje —de la elección de una manera para decir algo— o también de estructura, de montaje, de orden y de episteme, de una cierta manera de relacionarse con lo real.

2. Algunos acercamientos teóricos al estilo

Si la retórica clásica consideraba al estilo como un arsenal de modalidades del habla o de la escritura que podían aprenderse, la estilística, como disciplina de crítica literaria en boga a comienzos del siglo XX, recupera las obsesiones de Flaubert y de Proust sobre el estilo y lo convierte en la huella de una individualidad casi irrepetible. El trabajo se efectúa sobre los rasgos mínimos que constituyen una visión del mundo particular y permiten reconocer la escritura de tal o cual autor. Sin embargo, tal como indica Compagnon en su texto teórico/histórico sobre el estilo, la lingüística de mediados del siglo XX presupuso rápidamente que tras el proyecto de la estilística se escondía una separación tajante entre forma y contenido —algo que es difícil de negar— y, por lo tanto, declaró la muerte de la disciplina, acusándola de realizar análisis formalistas. El nuevo principio rector era que existía una unidad indivisible entre el pensamiento y el lenguaje (Compagnon, 2015).

El texto de Compagnon resulta interesante porque, a la vez que traza una historia del término, va considerando diferentes lugares comunes que existen hasta el día de hoy: el estilo es una norma, es un ornamento, es una diferencia, es un género o un tipo, es un síntoma. El estilo, en definitiva —y esto puede ser el patrón de todos los lugares comunes— parte del axioma de que “hay varias maneras de decir la misma cosa”. “La noción tradicional de estilo”, dice Compagnon, “es solidaria de las otras bestias negras de la teoría literaria: basada en la posibilidad de la sinonimia (hay varias maneras de decir la misma cosa), presupone la referencia (algo que decir) y la intención (una elección entre diferentes maneras de decir)” (2015, p. 210). La presuposición de la sinonimia es una forma más técnica de aludir al “cortinaje” del que hablaba Whitman y ha sido puesta en jaque por los pastiches (por ejemplo, los proustianos) y por los ejercicios de estilo que llevaron a cabo, entre otros, algunos escritores vinculados con las vanguardias (como Queneau).

Tras recorrer los devaneos históricos del término, Compagnon termina diciendo que el estilo, de todas formas, existe (p. 232), aunque esta declaración hace retornar toda la fuerza de su ambigüedad. El gran problema literario que se halla por detrás de estas discusiones es la escisión entre forma y contenido, una escisión que, aunque creemos perimida,

sigue operando en nuestras discusiones cotidianas y a veces en nuestras exposiciones académicas.

Un texto que resulta clave por su tratamiento de la escisión y por la apertura a una nueva forma de crítica literaria es *El grado cero de la escritura*, que Barthes publica en 1953. Allí Barthes traza una distinción entre la lengua [*langue*] y el estilo [*style*] y agrega un tercer término, que debe entenderse como el intermedio y la interrelación entre ambos: la escritura [*écriture*]. La lengua es aquello que se ofrece en disposición horizontal, un campo de acción con límites que se pueden transgredir (Barthes, 2003). A su vez, todo hablante tiene también un conjunto de condicionamientos personales, lo que Barthes llama enigmáticamente la “parte privada del ritual”:

El estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la «cosa» del escritor. (p. 18)

Se trata de una necesidad cuyo territorio es la profundidad de quien escribe, pero cuyo impacto es la horizontalidad de la escritura. El estilo es también la soledad del autor, porque “se sitúa fuera del arte, esto es, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (p. 19). Entre ambos términos se delinea el tercero, escritura. A diferencia de los otros, la escritura es una elección —“la elección general de un tono, de un ethos” (p. 19)—, una libertad que supone avanzar por sobre el terreno de la lengua y del estilo para borrar los límites de lo correcto y lo permitido:

Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo. (p. 20)

Pensar al estilo por “fuera del arte” y como previo al lenguaje resulta un tanto llamativo; no en vano Compagnon observa que en realidad Barthes está rehabilitando la retórica y lo que él llama *écriture* es en realidad

el estilo: una elección, un tono, un *ethos*⁴. Su concepto de estilo parece estar, en realidad, demasiado imbuido del espíritu flaubertiano, que lo identificaba con una manera particular —y absoluta— de ver⁵, pero, en definitiva, la escritura de Barthes se ofrece como una respuesta posible a la división entre forma y contenido. La evolución de su pensamiento continuará en esta línea y el pasaje de la obra al texto parece ser también el pasaje de la *écriture* al verbo *écrire*, como verbo transitivo.

De la problematización de esta dicotomía parten dos ensayos clave de Susan Sontag, “Contra la interpretación” y “El estilo”, textos que no pueden entenderse sin *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, publicado tan solo tres años antes (1963) y, en general, sin toda la reflexión que desata el Nouveau Roman. Aunque insiste en la necesidad de dejar de lado esta dicotomía, Sontag misma la utiliza para decantarse a favor de la forma y proponer desde allí una fusión. El proyecto se enmarca en una crítica a la interpretación, entendida esta como un artefacto externo que violenta las obras y dice más del mundo —de los preconceptos y las ideologías de los intérpretes— que de ella misma⁶. La interpretación —vinculada con la avanzada ilustrada y racionalista— solo puede volcarse sobre el contenido, que es la parte más conceptualizable de la obra: “si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará” (2005, p. 37). Sontag se encuadra estos ensayos en una tradición de la crítica literaria que tiende a ver en el arte una fuente de conocimiento que sobrepasa cualquier forma de racionalidad y, por lo tanto, reclama, al final de “Contra la interpretación”, el reemplazo de la hermenéutica por una “erótica del arte”.

4 “Es más interesante pensar que Barthes no sabía que, con la denominación de escritura, recaía en la vieja noción retórica de estilo. La retórica había desaparecido de la enseñanza a partir de 1870. Barthes pertenecía a la segunda generación de estudiantes que no habían aprendido los rudimentos del viejo arte de convencer y agradar” (Compagnon, 2015, p. 209).

5 Un análisis de esto se encuentra en *La palabra muda*, de Jacques Rancière (2015). “[El estilo] Es una «manera de ver», es decir que se trata de la concepción misma de la idea [...] Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea” (p. 139).

6 “El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida que excava, destruye; rotura “más allá del texto” para descubrir un subtexto que resulte verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivos e impías teorías de la interpretación” (Sontag, 2005, p. 29).

La preeminencia del estilo es la columna vertebral de esta erótica del arte e implica considerarlo no como un elemento exterior, sino más bien como algo interior, pero un interior que irradia hacia todos los contornos y que acaba constituyendo la obra de arte: “hablar del estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de la obra de arte”, tal es una de las máximas de Sontag (p. 42). Es interesante pensar en la tradición desde la cual escribe Sontag: los ensayos de *Contra la interpretación* se abren con un epígrafe de Oscar Wilde: “son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”. Es decir, la verdad está en las apariencias, en la forma. Por supuesto, no resulta sencillo imaginar qué materialización posible está pensando Sontag para la crítica literaria cuando habla del estilo y de la erótica del arte, a pesar de que menciona algunos ejemplos de textos que no violentan las obras, sino que tienden a conservar algo de su potencia aurática⁷. Ahora bien, ¿cómo denominar aquellas formas de escritura que parecen desacopladas de la obra y que constituyen, más bien, disvalores en términos estéticos? Sontag utiliza el término *estilización*, que supone el sostenimiento de la dicotomía forma/contenido. Podemos pensar en el barroquismo, en las frases ampulosas de los escritores nóveles o en cómo algunas escrituras canónicas han cristalizado como influencias inevitables cada vez que un autor inexperto se sienta a escribir. El contraejemplo sirve para reafirmar las valencias del estilo, que es necesario pensar como una “decisión epistemológica” (p. 65) sobre cómo y qué percibimos, y como una insistencia y a la vez una distancia medida sobre ese qué.

En definitiva, la propuesta de Sontag tiende a diferenciar una obra de arte de un documento, algo sobre lo que se ha escrito mucho y que está expresado con gran encanto en las “Trece tesis contra los esnobs de Benjamin”: “el artista hace una obra. El primitivo se expresa en documentos”, “La obra de arte es una obra maestra. El documento sirve como pieza didáctica”, “Contenido [*Inhalt*] y forma son uno en la obra de arte: sustancia [*Gehalt*]. En los documentos domina por entero el material” (Benjamin, 2011, p. 70). La *Gehalt* bien podría ser una palabra lo suficientemente escurridiza e indiferenciada como para designar el estilo.

Poner el acento en la relación entre el estilo y la obra es importante porque permite distinguir el término del culto al genio que dominó en

7 Sontag menciona textos de Panofsky, Frye, Francastel, Barthes, Auerbach y Benjamin.

el siglo XIX y que resuena con fuerza en las cartas de Flaubert y aún en Proust (quienes llevarán a cabo, a pesar de todo, un pasaje desde la manera de ver hacia la materialización de la escritura). Las posturas al respecto son variadas, pero convendría ofrecer —ya que puede resultar operativo— algunas propuestas de distinción entre la *maniera* y el estilo⁸. Un texto clave en este sentido es “simple imitación de la naturaleza, *maniera*, estilo”, que Goethe publica en 1789 y que señala ya sus incursiones en la estética clásica. La *maniera*, término proveniente de Giorgio Vasari y cuya etimología remite a trabajos manuales, es característica de aquellos artistas que, un tanto desdeñosos de lo real, crean siguiendo únicamente los impulsos de su corazón: “le aburre [al artista] dibujar como si pronunciara lo que hay delante de él al pie de la letra e inventa su propio método, crea su propia lengua para expresar a su modo lo que ha aprendido su alma” (Goethe, 1999, p. 68). El estilo, en cambio, supone un paso más adelante:

Supongamos que el arte consigue, por medio de la imitación de la naturaleza y con esfuerzo, crearse un lenguaje propio. Supongamos que, con un exacto y profundo estudio de los objetos, llega a conocer cada vez con más seguridad las cualidades de las cosas y la forma en la que subsisten, de tal manera que reconoce la serie completa de las cosas y sabe unir entre sí e imitar las diferentes formas características. En este caso, el arte llega al grado más alto que puede obtener: el estilo [...] El estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles. (p. 69)

El estilo, entonces, supone un reconocimiento respetuoso de lo real, que se alcanza tras un profundo estudio de la naturaleza. Las pulsiones individuales —típicas del prerromanticismo, cuyos artistas entusiastas practican la *maniera*— deben dejarse de lado o, al menos, recortarse para

⁸ Esta distinción es especialmente discutida en el siglo XVIII; en sus *Lecciones de estética*, Hegel se coloca en la estela de Goethe e identifica a la manera con un “modo de concebir y de ejecutar puramente accidental [...] porque en vez de dejar al arte conservar su naturaleza y sus leyes, le absorbe en su propia individualidad” (Hegel, 2008, p. 181). El estilo, en cambio, guarda un respeto mayor por lo real y por las leyes compositivas: “Y el estilo entonces se aplica a un modo de representación que obedece a las condiciones impuestas por la materia, tanto como a las exigencias de la concepción y de la ejecución en cada variedad determinada del arte; finalmente, a las leyes que derivan de la esencia misma de la cosa representada” (p. 184).

que el producto sea más perfecto. El estilo ya no es el hombre, como pretendía Buffon, sino el propio arte (aunque por vías distintas, ya vimos que Sontag llega a afirmar algo similar).

Estos encauzamientos objetivistas del estilo aparecen tratados en una serie de artículos que Karl Heinz Bohrer publica en los años 2000 y que luego fueron recopilados en un libro titulado *Großer Stil. Form und Formlosigkeit der Moderne* (2007). Bohrer, defensor de la noción de estilo como elemento del discurso estético, propone un pasaje de la *maniera* al estilo —este último entendido como un gesto de expresión [*Ausdrucksgebärde*] que constituiría un ethos particular⁹—. La *maniera* no solo expresa [*drückt aus*], sino que también inventa [*erfindet*], por lo que su carencia de forma [*Formlosigkeit*] —es decir, la incompatibilidad con la norma, con las formas establecidas— también contribuye a la cristalización de un nuevo estilo. La noción de ethos es importante para Bohrer y lo ayuda a delimitar su idea de estilo para separarlo de la “idea espiritual de estilo”, según la cual la expresión funcionaba como derivación inmediata del alma del artista (2007, p. 9). Y es que el estilo es antes que nada mostración de algo, “fenómeno antes que significado” [*Erscheinung vor der Bedeutung*].

En esa intersección —muchas veces lábil— entre individuo y obra, o entre mundo interior y mundo exterior, el estilo tiene mucho para decir. Que lo devuelto por el arte esté más acá o más allá del sujeto es un problema fundamental desde el Romanticismo y el concepto de estilo concentra este y otros puntos neurálgicos de lo literario. El estilo revela, entonces, la relación entre la representación y su autor, una relación que puede adoptar múltiples modalidades, pero que en todo caso tiende a materializarse bajo la forma de una marca: *stilus*, origen etimológico de nuestro término, era un instrumento afilado para escribir. Por esto, como dice Arthur Danto:

Es como si, aparte de representar lo que quiera que sea, el instrumento de la representación impartiera e imprimiera algo de su propio carácter en

9 Bohrer parte de las reflexiones de Nietzsche sobre la ausencia de un gran estilo, de una prosa trabajada que se escapara del naturalismo y de la autenticidad de muchos escritores alemanes (cfr. Bohrer, 2007, pp. 21-24). El artículo de Julieta Videla Martínez compilado en este libro, “Estética *fin de siècle*: el «estilo de decadencia» tensionado entre las ideas de «obra de arte total» y «fragmentación»”

el acto de representarlo, además de que al reconocerse su origen, el ojo experimentado sabrá cómo fue producido. (Danto, 2002, p. 281)

Danto parte de la famosa frase de Buffon para diseñar su concepto de estilo y quizás en eso se distancia de Sontag. Pero el pasaje citado contiene un punto importante: el estilo permite reconocer cómo algo fue producido. Quizás la afirmación parezca un tanto hiperbólica y podríamos matizarla cambiando el pronombre interrogativo por una conjunción subordinante: el estilo permite reconocer que algo fue producido. Parece redundante, pero ese espesor artístico, que establece una distancia y a la vez una cercanía con la realidad, desnaturaliza el uso del lenguaje y consolida una conciencia crítica en la propia obra, de manera que reconocemos gozosos que hay un prisma a través del cual la literatura nos permite mirar.

3. Sobre este libro

Los trabajos que recoge este libro fueron escritos en el marco de los seminarios “Performatividades del estilo: tensiones en torno a la autonomía del arte en la literatura europea” (2023) y “Problemas del estilo: estética y política en la literatura europea” (2024) y son también fruto de las investigaciones que llevamos a cabo en el equipo de investigación “El estilo como problema teórico de la modernidad literaria” (CIFYH, UNC). Es decir, son textos que surgen de discusiones colectivas sobre un tema que nos interesa y nos ocupa desde hace ya algunos años.

Creemos que establecer una discusión sobre el concepto de estilo es sentar una posición política en el campo de la crítica literaria: lo que nos interesa, en última instancia, es defender una forma determinada de leer las obras e intentar explicar por qué la elegimos. Reflexionar sobre el estilo de las obras literarias e intentar teorizar, tanto sobre esta noción escurridiza, como así también sobre la literatura, es para nosotros hacer protagonistas a los textos literarios mostrando su individualidad, su autenticidad y su particularidad en medio de dinámicas académicas que pretenden llevarnos por el camino de la confirmación de teorías a través de la ejemplificación de “casos literarios”. Estudiar el estilo es aprender a leer literatura de nuevo, por oposición al reconocimiento sistemático de algoritmos discursivos; es rehumanizarse en un campo en el que nuestra apreciación estética es asaltada por una lógica mercantil y maquinica. En

tiempos en que la corrección política vuelve a convertirse en patrón de lectura y de circulación de la literatura, el concepto de estilo, virtualmente desechado o condenado a un uso impreciso y coloquial, reviste una potencia de rebeldía e intervención de la que, creemos, pueden surgir reflexiones novedosas.

La primera sección recoge tres trabajos sobre obras del siglo XIX pertenecientes a distintas tradiciones literarias europeas. El primer capítulo, titulado “El estilo romántico de la ensoñación: los casos de Nerval y Lermontov”, supone una introducción a lo que la propia autora, Malena Brenda Ferranti Castellano, denomina «estilo de la ensoñación», presente en la literatura del romanticismo. A partir de la propuesta de que allí la *rêverie* articula la trama de un estilo propio desde la disposición del lenguaje —y, con ello, de la estructuración de las obras— en profunda y esencial relación con las fundamentaciones de dicho movimiento, la autora indaga en la génesis y en la justificación de la ensoñación en tanto elemento (forma y contenido a la vez, es decir, estilo) recurrente en textos románticos. De allí también el detenimiento en las poéticas de Mijail Lermontov y Gérard de Nerval, en quienes la *rêverie* como estilo dispone de una gran nitidez.

El segundo capítulo “Un estilo humorístico en ciernes: el humor en los poemas de Campoamor y Ferrán” Natalia Paczko plantea una defensa y reflexión hacia la revalorización de un estilo humorístico que posee ya rastros de existencia en la literatura. Desde la justificación del uso del humorismo en obras literarias como las del autor Ramón de Campoamor en *Humoradas: cantares y fábulas*, hasta la presencia del humor en el uso de características estilísticas de movimientos como el posromanticismo español. De este último, se analiza la presencia del humor en la poesía de Augusto Ferrán gracias al cambio producido por la búsqueda de un estilo donde elementos tales como la distancia, junto con su consiguiente insensibilidad, como la sencillez, típicas de la reacción al romanticismo, tienden a construir un estilo humorístico en la literatura española de esta época.

En el capítulo “Estética *fin de siècle*: el «estilo de decadencia» tensionado entre las ideas de «obra de arte total» y «fragmentación»”, Julieta Videla Martínez propone plasmar los debates acerca de la noción de “estilo de decadencia” desencadenados durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa. Estos debates oscilan, por un lado, entre la idea de “obra de arte total” buscada por Richard Wagner y promovida por Baudelaire y los

wagnerianos en Francia, y por el otro, la autonomización del arte exacerbada hasta la independización de la palabra que advierte Paul Bourget en las obras de algunos escritores franceses, o el «miniaturismo» que observa Nietzsche en su crítica contra Wagner.

La segunda sección del volumen reúne cuatro trabajos enfocados en cuestiones estilísticas y estéticas con respecto a distintas obras de comienzos del siglo XX. En el primer capítulo, titulado “Muñecos de yeso y madera: el tópico del simulacro en dos poemas de Sergio Corazzini y Aldo Palazzeschi”, Luca Marzolla profundiza en las maneras en las que los dos autores —en los poemas “Dialogo di marionette” (1906) y “Diana” (1909)— a partir de distintas declinaciones del tópico del simulacro (respectivamente, la marioneta y el juguete), escenifican una despedida (“*addio*”) que refleja el agotamiento de determinadas formas de la tradición lírica occidental, explorando soluciones estilísticas novedosas y expresando sus posicionamientos estéticos frente a la transformación del hacer poético en el traspaso entre siglo XIX y siglo XX.

En el segundo capítulo de la sección, titulado “Estilo fragmentario y emoción de lo Divino en los *Aforismos* de Franz Kafka”, Valentín Brito profundiza en la relación del estilo kafkiano con la “emoción de lo Divino” en los así llamados *Aforismos* (1988) [*Betrachtungen über Sünde, Hoffnung, Leiden und den wahren Weg*, 1953]. El autor parte de un acercamiento tanto estructural como semántico para discutir la validez del concepto de “aforismo” para estos textos, para luego advertir y desglosar la potencia fragmentaria, definida de manera oportuna, en conexión con determinada evocación a lo divino que los textos suscitan, pero nunca nombran.

En el tercer capítulo, “El estilo y las derechas: la “construcción orgánica de Jünger y Céline”, Francisco Salaris aborda los debates en torno al concepto de estilo que se dan en Francia y Alemania en los años 20 y 30, tomando como casos los ensayos de Ernst Jünger y de Louis-Ferdinand Céline. El texto propone pensar el estilo en una tensión productiva y nunca resuelta del todo entre la recuperación de lo elemental, típica del pensamiento reaccionario de comienzos de siglo, y la glorificación de la técnica y del trabajo.

En el último capítulo de la sección, “El estilo en Azorín narrador y dramaturgo. Comentarios a un prólogo escénico”, Francisco Martínez propone revisar las reflexiones del propio Azorín en torno al estilo, puestas en acto en su propia escritura creativa y su particular ruptura estética en

la literatura española a comienzos del siglo XX, en abierta disidencia con cierto sector de la intelectualidad peninsular de finales del XIX; a lo largo del trabajo, el autor indaga también brevemente en los rasgos singulares del estilo azoriniano reconocibles en sus primeras producciones dramáticas, las que da a conocer en torno a los años 30, en un acercamiento al “Prólogo sintomático” aparecido en una edición temprana de sus *Obras Completas*, en 1929.

La tercera y última sección de este libro recoge trabajos enfocados en obras publicadas en la segunda mitad del siglo XX. En el capítulo “Roces entre género y estilo: la tercera escritura de Manuel Puig”, María Emilia García Pepellin parte de lecturas teóricas y literarias europeas para proponer la categoría de tercera escritura (en lugar de escritura femenina o de mujeres). Tal término pretende deslizarse del esencialismo y abarcar un espectro de alteridades más allá del sistema sexo-género, que intenta escapar de la dicotomía masculino/femenino y desbordarla, para romper las reglas del lenguaje falogocéntrico y las barreras que separan las clases, las retóricas y los códigos. La autora analiza esta noción en la obra de Manuel Puig, quien, en su propuesta estética, corre el foco del tema para ponerlo en cómo se cuenta la historia, apostando no a generar cambios en el lector, sino a crear un efecto, un show.

En el capítulo “El estilo nabokoviano: naturaleza y autonomía del arte a través de las formas de la visión” Lucía Carballo aproxima a una conceptualización de una teoría estética nabokoviana a partir de la lectura del capítulo sexto de *Habla, memoria: una autobiografía revisitada* (1966). La idea de arte del autor se ve marcada por la autonomía de este y la contemplación desinteresada del medio natural. En este sentido, se plantea que esta concepción de la estética está ligada a la construcción de un estilo sustentado en el mirar, es decir, la obra de Vladimir Nabokov permite a los lectores ensayar una forma particular de visión.

Finalmente, en el último capítulo, titulado “Oralidad e ironía en la construcción de un estilo saramaguiano”, Martina Gonzalez Canova propone pensar la construcción de un estilo de Saramago a partir de la obra *El Evangelio según Jesucristo* (1991), separándose del análisis de la crítica social que realiza el autor y adentrándose en la estética. La autora parte de un análisis de la narración oral y la ironía como construcciones del estilo, para luego ver cómo ambas nociones se fusionan a lo largo de la novela, prestando atención a la primera parte de esta donde se realiza una écfrasis

del grabado de Durero presente en la materialidad de la obra. En la parte conclusiva del trabajo, la autora destina algunas consideraciones finales a la idea de “palabras como sombras” para entender la noción de estilo en Saramago.

Referencias

Arlt, Roberto (1977). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.

Barthes, Roland (2013). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: siglo XXI.

Benjamin, Walter (2011). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.

Bohrer, Karl Heinz (2007). *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. Múnich: Carl Hanser Verlag.

Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acanalado.

Danto, Arthur (2002). “Metáfora, expresión, estilo”, en *Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós, pp. 280-297.

De Quincey, Thomas (2016). *Estilo. Escritos literarios de un opiómano inglés*. Madrid: Páginas de Espuma.

Duranty, Edmond (2023). “Sobre *Madame Bovary*”, en Francisco Salaris y Julieta Videla Martínez (Ed.), *Escritos programáticos del realismo francés (1855-1880)*. Buenos Aires: Teseo Press, pp. 61-62.

Flaubert, Gustave (2017). *Correspondencia teórica*. Buenos Aires: Mardulce.

Flaubert, Gustave (2019). *Correspondance. Troisième série 1852-1854*. Paris: Louis Conard.

Gautier, Théophile (1966). *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion.

- Goethe, Johann Wolfgang (1999). "Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo", en *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Hegel, Gotthold Wilhelm Friedrich (2008). *Estética*, primer volumen. Buenos Aires: Losada.
- Ludmer, Josefina (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta educativa*, n° 32, pp. 41-45.
- Proust, Marcel (2010). *El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, Marcel (2011). *Contra Sainte-Beuve*. Buenos Aires: Losada.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, Jacques (2015). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sontag, Susan (2005). "Contra la interpretación" y "Sobre el estilo", en *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 25-39 y 40-71.
- Whitman, Walt (1999). *Hojas de hierba. Prólogo 1855*. León: Universidad de León.

**Primera parte:
Siglo XIX**





El estilo romántico de la ensoñación: los casos de Nerval y Lermontov

Malena Brenda Ferranti Castellano*

Ensoñación y romanticismo

Si en la literatura francesa de la Edad Media, tal como apunta Morrissey (1980), los estados próximos a la ensoñación aparecían más bien asociados con el delirio, es con los *Essays* de Montaigne, escritos en un final de siglo donde el hombre comienza a inclinarse hacia su propia interioridad y hacia una consecuente exploración de sí mismo, sus acciones y “ses pensées les plus secrètes” [sus pensamientos más secretos]¹ (p. 276), que la *rêverie* empieza a configurarse en su acepción moderna de *pensée vagabonde*, aunque sin deshacerse del todo de una dimensión relacionada con la locura. Las ensoñaciones de Montaigne definen un pensamiento desordenado que discurre y traza digresiones, aparecen como una forma de desplazamiento de la conciencia, fundante de la escritura reflexiva de los ensayos y fuente de indagación del yo. Apela a las ensoñaciones y las reconoce como un *laisser-aller* cercano a la indeterminación y a la ductilidad del sueño, donde el orden, la dirección y la consistencia que podría proporcionar la vigilia se descomponen. Aunque a lo largo de los siglos la ensoñación aparece en otros autores —en el poeta de la Pléyade Pierre de Ronsard, por ejemplo, donde nace como un arrobamiento y una suspensión de la razón ante un raptó amoroso, enajenación que, a la vez, admite un contacto con lo divino; o en Descartes, para quien configura una meditación reflexiva—, las *rêveries* de Rousseau, similares a las de Montaigne en varios aspectos, no solamente amplían el campo ya polisémico de la ensoñación y añaden matices a su caracterización, sino que delinean un carácter determinado, germen del temperamento romántico y, por consiguiente, de la fundamentación de la *rêverie* en las obras del romanticismo.

Hostil a las obligaciones sociales, la injusticia y la corrupción que identifica en los hombres de un siglo jactancioso de los alcances “ilimitados” de

1 Las traducciones son propias.

*Universidad Nacional de Córdoba / malena.ferranti@mi.unc.edu.ar

la razón y orgulloso del progreso material e intelectual de la civilización, Rousseau encarna el sentimiento de *ennui*, un constante desconsuelo que lo conduce a rehuir de sus pares, de toda realidad objetiva y a recluirse en sí mismo y en su imaginación. En este escenario, donde se abandona a los sentimientos, las sensaciones y los sentidos, la ensoñación, como renuncia al estado de conciencia de la razón reflexiva, lo induce hacia un espacio de sosiego, reposo y libertad. En *Las ensoñaciones del paseante solitario*, para Rousseau el ingreso al estado de ensueño y, por lo tanto, el goce de las compensaciones apacibles que otorga, requiere de determinada disposición: no demasiada agitación, sino más bien un movimiento moderado sin alcanzar tampoco un reposo absoluto. De lo contrario,

Si el movimiento es desigual o demasiado fuerte, despierta; al devolvernos a los objetos circundantes, destruye el encanto de la ensoñación y nos arranca de nuestro interior para volver a ponernos al instante bajo el yugo de la fortuna y de los hombres, y devolvernos al sentimiento de nuestras desgracias. (Rousseau, [1782] 2013, p. 88)

Para Bisson (1942), es esta inquietud con el mundo exterior de finales del siglo XVIII y sus hombres aquello que liga a Rousseau con el temperamento de la generación de románticos del siglo siguiente. La ensoñación de Rousseau aparece, en este sentido, como el elemento donde se conjugan diversos aspectos derivados de este *ennui* que formarán parte de la ensoñación romántica y que a la vez inaugura el género literario de la *rêverie*. Así, en consonancia con este ánimo, en la estética romántica la ensoñación “deviendra un topos qui se situera au coeur même d’un monde en révolte contre une raison devenue trop contraignante par tout ce qui la rattache à un certain classicisme, a une vision trop mécaniste des êtres et des choses” [se convertirá en un tópico propio de un mundo en rebelión contra una razón demasiado encorsetada por todo lo que la ata a cierto clasicismo, a una visión demasiado mecanicista de los seres y de las cosas] (Morrissey, 1980, p. 288). Por esta razón, resulta fundamental delinear los rasgos de las ensoñaciones en Rousseau, tan importantes para románticos como Nerval, en cuyos textos tanto la *rêverie* como el sueño ocupan un lugar destacado.

La obra de Rousseau está estructurada en diez apartados o *promenades*, y cada uno supone la exposición de una *rêverie* en particular. Las enso-

ñaciones de cada paseo varían su naturaleza y, en su conjunto, otorgan al texto una arquitectura no lineal: fluctúan entre la reflexión filosófica, la evocación de recuerdos y el análisis del yo. A la vez, dentro de las mismas *promenades*, específicamente en la quinta y en la séptima, Rousseau, en una reflexión que es, al mismo tiempo, una *rêverie*, intenta definir y delinear los límites, los efectos y los orígenes de la ensoñación en tanto “estado en que el alma encuentra una base lo bastante sólida para reposar por completo y reunir en él todo su ser” (Rousseau, [1782] 2013, p. 86). La *rêverie* supone entonces, en primer lugar, abstracción: liberado de la vida social y del tumulto cotidiano, el goce que a Rousseau le otorga la ensoñación radica en la supresión del mundo circundante con sus movimientos y la aceleración de su cadencia, para colmarse de sí mismo en consecuencia. No solamente la crueldad de los hombres se desvanece, incluso el tiempo, delimitador de las secuencias productivas y de inactividad, se disuelve en sus límites —pasado y futuro convergen en un presente continuo, sin sucesión— y cede su lugar al ocio y a la contemplación desinteresada. Volver a sí mismo, alcanzar la autosuficiencia y liberarse de las falsedades del yo social constituyen, entonces, las búsquedas de *Las ensoñaciones*; de tal manera que la laxitud y falta de orden tanto de la ensoñación como de la reunión de las *promenades* en el conjunto de la obra exponen el curso natural y sin obstáculos de la interioridad —las páginas de esta obra, escribe Rousseau, no conforman más que un diario sin forma de mis ensoñaciones ([1782] 2013)—.

No obstante, tal rotación hacia sí y, por lo tanto, el ensimismamiento al que induce la *rêverie*, no suponen una reclusión total. Si hay un distanciamiento de los hombres y de la vida social, a la vez ocurre una apertura hacia la naturaleza. Este movimiento implica un regreso a la correspondencia originaria entre dicho elemento y el hombre. En este sentido, Guillemieu Crognier (1998) apunta que la noción de naturaleza en las obras de Rousseau aparece como “une réalité originelle telle qu’elle s’oppose à l’artifice et à la dénaturation sociale [...]. La nature est pensée sur le mode de l’intériorité, de sorte que l’homme ne trouve cette nature qu’en rentrant en lui-même, en son être plus intime” [una realidad original que resiste al artificio y a la distorsión social [...]. La naturaleza se piensa en términos de interioridad, de modo que el hombre no encuentra esta naturaleza más que ingresando a sí mismo, en su ser más íntimo] (p. 115). Ocurre, de esta manera, una íntima relación entre la concentración en la

interioridad, la *rêverie* y la naturaleza: esta última facilita el ingreso a la *rêverie*, a la vez que la abstracción motivada por tal ensoñación conduce a Rousseau hacia aquel dulce éxtasis en el cual experimenta una comunión con la totalidad de la naturaleza. Así, por un lado, este elemento aparece como un marco propicio para que la *rêverie* se desenvuelva. El agua que mece con un ritmo suave el barco donde Rousseau se recuesta, la vista del cielo o los paseos alrededor de distintos tipos de árboles, arbustos y flores lo hunden, como enuncia en el quinto paseo, en ensoñaciones. El sonido de las olas y el movimiento del agua lo absorben y lo conducen hacia este estado de suspensión donde la consciencia del paso del tiempo y el pensamiento reflexivo pierden espacio para solamente admitirse el goce de la propia existencia. De tal manera, la ensoñación requiere, preferentemente, de la complicidad del entorno circundante: la soledad y la tranquilidad del paisaje resultan fundamentales para obtener un estado de ociosidad y carente de distracciones donde sea entonces posible la inmersión en la *rêverie*. Tales espacios naturales son caracterizados por Rousseau como *romantiques*, noción que, en el siglo XVIII, aparece vinculada más bien con un paisaje *romanesque*, es decir, un espacio cuya atmósfera, relacionada con la imaginación, invoca la sensibilidad y conduce a emociones dulces y, por lo tanto, evoca las características del paisaje de un *roman* (Guillemeau Crognier, 1998). El paisajista René de Girardin sostiene que “la situation romantique doit être tranquille et solitaire, afin que l’âme n’y éprouve aucune distraction, et puisse s’y livrer toute entière à la douceur d’un sentiment profond” [“la situación romántica debe ser tranquila y solitaria con el fin de que el alma no experimente ninguna distracción y pueda entregarse por completo a la dulzura de un sentimiento profundo”] (Girardin, 1777, citado en Guillemeau Crognier, 1998, p. 120). Resulta así una naturaleza que exacerba los sentidos y, a la vez, induce a la tranquilidad: perfumes, sonidos y colores suaves y vivos —flores, cursos de agua, pájaros, árboles, prados, luz solar—. Es un escenario natural apacible, dibujado con tonos bondadosos y dulces, próximo al de escritores del romanticismo como Lermontov o Nerval, y que tiñe con este mismo encanto a las *rêveries* evocadas. A este cuadro Rousseau opone los elementos y las sensaciones de actividades como la minería, la cual aparece no solamente envuelta en colores oscuros, vapores, humos y sonidos artificiales de la maquinaria, sino también ligada necesariamente a la industria —no es posible obtener las riquezas minerales sin ella— y, fundamentalmente,

como una escena donde el hombre no debería encontrarse en tanto todas las particularidades de esta ocupación le son hostiles. Tal contraposición también construye el temperamento pre-romántico de Rousseau.

Ahora bien, si hay un elemento con el que el hombre, para Rousseau, encuentra una correspondencia, es con la naturaleza antes descrita. El contemplador se siente identificado con este conjunto armónico que excita en él una embriaguez enlazada con la abstracción de una *rêverie*. La naturaleza en Rousseau, como constata Guillemieu Crognier, “s’entendre essentiellement, non comme un terme posé en altérité avec le moi, mais comme ce qui le constitue, ou comme son essence” [se entiende, esencialmente, no como un término posicionado en alteridad con el yo, sino como aquello que lo construye o como su esencia] (1998, p. 115), libre esta última de las apariencias e imposturas del hombre social. Volver a sí mismo es, entonces, regresar a la naturaleza. La resonancia y la comunión del yo con ella a través de la ensoñación significa, a la vez, una reconexión con el universo entero: la singularidad del yo se abre, expande y funde con la totalidad de la naturaleza y de los seres. En una carta de 1762 a Malesherbes, Rousseau coloca sus mayores momentos de felicidad en sus *promenades* solitarias rodeadas de naturaleza, episodios que detalla de la siguiente manera:

Bientôt de la surface de la terre j’élevois mes idées à tous les êtres de la nature, au système universel des choses, à l’être incompréhensible qui embrasse tout. Alors, l’esprit perdu dans cette immensité, je ne pensois pas, je ne raisonnois pas, je ne philosophois pas: je me sentois, avec une sorte de volupté, accablé du poids de cet univers, je me livrois avec ravissement à la confusion de ces grandes idées, j’aimois à me perdre en imagination dans l’espace; mon coeur resserré dans les bornes des êtres s’y trouvoit trop à l’étroit; j’étouffois dans l’univers, j’aurois voulu m’élancer dans l’infini. Je crois que, si j’eusse dévoilé tous les mystères de la nature, je me serois senti dans une situation moins délicate que cette étourdissante extase, à laquelle mon esprit se livroit sans retenue, et qui, dans l’agitation de mes transports, me faisoit écrier quelquefois: Ô grand Être? ô grand Être! sans pouvoir dire ni penser rien de plus [Desde la superficie de la tierra, elevaba mis ideas a todos los seres de la naturaleza, al sistema universal de las cosas, al ser incomprendible que todo lo abarca. Entonces, con la mente perdida en esta inmensidad, no pensaba, no razonaba, no filosofaba: me

sentía, con una especie de placer, abrumado por el peso de este universo, me entregaba con deleite a la confusión de estas grandes ideas, amaba perderme con la imaginación en el espacio; mi corazón, constreñido dentro de los límites de los seres, lo encontraba demasiado estrecho; me sofocaba en el universo, hubiera querido lanzarme hacia el infinito. Creo que, si hubiera desvelado todos los misterios de la naturaleza, me habría sentido en una situación menos deliciosa que este éxtasis vertiginoso, al que mi espíritu se entregaba sin freno y que, en la agitación de mis raptos, me hacía a veces exclamar: ¡Oh, gran Ser! ¡Oh, gran Ser! sin poder decir ni pensar nada más]. (Rousseau, 1822, pp. 243-244)

Para Guillemieu Crognier, tal fundición del yo con el Todo a través del arrobamiento al que inducen las *rêveries* no es tanto la expresión de un raptó místico panteísta que no deja de estar presente, sino más bien “la présence absolu en nous de la nature” [la presencia absoluta de la naturaleza en nosotros] (1998, p. 131). De tal manera, si en la naturaleza se encuentra la pureza originaria de la cual el hombre social carece y si la correspondencia entre ambos —hombre y naturaleza— ha sido olvidada, la *rêverie* supone la recuperación de tal unión y, por lo tanto, de la inocencia: las plantas y las flores, sin estar forzadas por los hombres, reconstituyen un estado de armonía y pureza primitivas y originarias.²

En tanto la *rêverie* es un *laisser-aller* del pensamiento e implica, por lo tanto, un movimiento más bien libre e independiente de la conciencia racional, la imaginación aparece como otra dimensión fundamental del ensueño y, junto con la agudización de las sensaciones y la consecuente embriaguez o arrobamiento, forma parte de los elementos propios de una individualidad abstraída y concentrada en sí misma. Este carácter imaginativo de la ensoñación de Rousseau resulta entonces otro elemento pre-romántico. Abrams (1962) plantea la superación de la mimesis, entendida en tanto aspecto constitutivo de las obras de arte, como una parti-

2 De allí que Rousseau predique un acercamiento a la naturaleza desde la contemplación más desinteresada y pura; es esta aproximación contemplativa la que admite una identificación, una exaltación de los sentidos y las sensaciones y un éxtasis. Extraer de la flora información en pos de un fin material, interesado, instrumental y aplicable es tarea vanidosa y codiciosa que deshace el placer y obtura la fundición de la individualidad con la naturaleza, es decir, el regreso al estado primordial de inocencia y simplicidad. Por esta razón, Rousseau desdena la figura del boticario y eleva la del botánico.

cularidad que introduce el romanticismo a la hora de concebir la figura del poeta y la obra de arte en sí. Tal tendencia hacia la creación y ya no hacia la imitación será evidente en determinadas obras de Nerval y Lermontov, donde el ensimismamiento y la abstracción de la *rêverie* están sostenidos por la fundación de escenarios paralelos (que, como en Rousseau, tampoco podemos llamar *souvenirs*) a la realidad circundante e inmediata establecida en los textos. Al final de la quinta *promenade*, Rousseau escribe que la recuperación de sus ensoñaciones durante la residencia en la isla de La Motte no sucede a través de un recuerdo, sino también de una *rêverie*, esto es, la evocación de una ensoñación ocurre a partir de otra. Con el despliegue de la imaginación propio del estado de ensueño, no solamente reconstruye estos momentos de dicha y goce absolutos, sino que los experimenta con un éxtasis incluso mayor, es decir, no se trata de una evocación estática del pasado a través de la memoria, ocurre más bien una vivencia igualmente o más intensa. De esta manera, la *rêverie* nuevamente funde los límites del tiempo y deshace la inaccesibilidad inherente del pasado,³ restituye los orígenes y recupera el paraíso perdido: “La *rêverie* solitaire effectue cette donation originaire, comme un éternel commencement, comme la première fois. La nature primitive n’est donc jamais perdue” [El ensueño solitario efectúa este don originario como un comienzo eterno, como la primera vez. La naturaleza primitiva nunca se pierde] (Guillemeau Crognier, 1998, p. 121). Es esta reconquista de cualidad romántica, a través de la abstracción en la individualidad, la imaginación y la exacerbación de los sentidos, la característica que entendemos nodal de la *rêverie*.

En este punto, ya es posible establecer una diferencia fundamental entre la ensoñación, el sueño nocturno y la meditación. Por un lado, lo estructurado de un pensamiento reflexivo corresponde más bien a esta última. El ensimismamiento, la observación del yo y el aislamiento en Descartes no lo conducen a un estado de errancia y divagación, es decir, a una *rêverie*, sino a una meditación, ya que el objetivo buscado es alcanzar una concentración y rigurosidad en el pensar y, en consecuencia,

3 Bachelard (1997) entiende que en el sueño nocturno no existe una identificación entre el soñador y el hombre en vigilia. Es decir, ocurre una cesura en el individuo, ya que el sueño no admite un movimiento consciente —o semiconsciente— de ensimismamiento. Por el contrario, el soñador de la ensoñación participa con la plenitud de sus sentidos del ensueño, de allí que la experiencia de los escenarios revelados por la *rêverie* posea un carácter vívido.

una comprensión racional del hombre. De allí que la ensoñación sea incompatible con el trabajo rígido y productivo para estar asociada, por el contrario, con la flexibilidad, el desinterés y la libertad del ocio. A su vez, la ensoñación supone un dejar llevar, errar y divagar de los pensamientos, donde es necesaria una disposición y un escenario particulares —en Rousseau, una inclinación hacia el gusto por el placer de este éxtasis, es decir, la entrega de los sentidos del contemplador sensible a las impresiones de la naturaleza; un cuadro natural más bien apacible y moderado, sin movimientos exagerados o violentos, y el ocio como cesación de toda actividad productiva—, mientras que el *rêve* requiere del abandono de la voluntad.

Para Morrissey (1980), al mismo tiempo, la ensoñación puede leerse como un *rêve éveillé*, ya que implica una interrupción brusca de la realidad circundante. La ensoñación puede entonces adquirir un mayor contraste con el espacio “externo” del mundo inmediato, es decir, si en Rousseau este límite es más bien nulo —precisamente ya que el entorno dentro del cual se “embriaga” con una *rêverie* es esta naturaleza *romantique*—, en otras ocasiones, la discordancia toma una profundidad mucho mayor y el cambio de escenario se vuelve decisivo. Así ocurre cuando, durante la *rêverie*, la imaginación construye un cuadro particular —tal como sucede en los románticos, para quienes la naturaleza como reconstitución del paraíso sigue siendo un componente fundamental— en evidente contraposición con aquel del afuera, de tal forma que los sentidos colmados de placer, dulzura y reposo como la recuperación de la plenitud perdida obliteran las pesadumbres y desconsuelos exteriores. Si en Rousseau la *rêverie* ya concluida prolonga, sin embargo, su esencia hacia la naturaleza circundante (al salir de una ensoñación y verse envuelto en este escenario natural, “asimilaba a mis ficciones todos esos amables objetos, y al encontrarme por fin traído de vuelta por grados a mí mismo y a lo que me rodeaba, no podía señalar el punto de separación entre las ficciones y las realidades” [Rousseau, [1782] 2013, p. 89]), la ensoñación puede, por otro lado, concluir con una ruptura brusca de su efecto y, en consecuencia, desaparecer y devolver al soñador al mundo inmediato y desolador del presente, declarando así la imposibilidad de recomponer de manera absoluta un estado de plenitud. De allí la particularidad de la *rêverie* romántica en relación con la ensoñación de Rousseau: esto es, en autores paradigmáticos del romanticismo como Lermontov y Nerval, poseerá la singularidad de operar, generalmente, como artificio, por lo que la imaginación y la

creación serán piezas fundamentales en su gestación. Para Lévy Bertherat (1994), esta diferencia se traduce en el “ideal natural” de Rousseau y el “ideal artificial” romántico: si el primero consiste en “l’ouverture de l’âme à la nature, l’abolition des limites entre le moi et le monde” [la apertura del alma a la naturaleza, la abolición de los límites entre el yo y el mundo], el segundo, por el contrario, “souligne ces limites, récuse la Création divine pour la métamorphose selon ses propres aspirations y projeter les créations du moi” [subraya tales límites, rechaza la Creación divina para transformarla según sus propias aspiraciones y proyectar así las creaciones del yo] (p. 14).

Así, como el sueño nocturno, la *rêverie* romántica comprende la búsqueda nostálgica de la edad de oro con la imaginación como conductora hacia la salida del mundo finito y cotidiano y guía hacia el ingreso al tiempo disuelto del paraíso; conforma una exploración que tanto Nerval como Lermontov llevan a cabo: ambos comparten el deseo de Rousseau por la posibilidad de reintegración de la inocencia originaria. De acuerdo con Bénichou (2017), la decepción política luego de la Revolución de Julio produce en Nerval una retracción de la realidad social e inmediata y, en consecuencia, una inclinación hacia las expresiones románticas y las formas del sueño, donde la ensoñación no solamente ingresa como vía de evasión, sino como un esfuerzo de reconquista de aquello que se considera ya perdido. Lermontov, por su parte, se inserta en un periodo de la tradición literaria rusa que, para Besançon (1968), construye una oposición a la vida pública, imperial y ciudadana de San Petersburgo, donde la literatura, principalmente bajo Pedro el Grande y Catalina II, adquiere una dimensión exterior, en tanto el escritor es concebido como educador en las costumbres y maneras de la nobleza europea, formas así adoptadas y promovidas por los zares. Dentro de este impulso reaccionario hacia el ámbito privado, Besançon ubica al sueño como el mayor elemento interior del hombre, movimiento propio de Rousseau en relación con las ensoñaciones. En *Evgueni Onegin* de Pushkin, es Tatiana quien, como joven de provincia, conjuga la inocencia natural y la invocación del sueño en contraposición a la esencia de individuo de sociedad de Onegin; dualidad que Lermontov regularmente trazará con la particularidad de la ensoñación. Junto con la frecuente figura del hombre superfluo de la literatura rusa —aquel colmado de *ennui*, incapaz de ejercer movimientos y, por lo tanto, detenido en la inactividad y la inutilidad, representante de la enfer-

medad del siglo, y cuyo origen se remonta a *René* de Chateaubriand—,⁴ los *rêveurs*, tanto de sueños como de ensoñaciones, encarnan en Lermontov la disposición romántica de paralización de la acción material y tangible para atender a la reconquista de la plenitud.

Ensoñación y estilo

Si bien en determinadas obras literarias del romanticismo —como en Pushkin o Lamartine, entre otros— la ensoñación aparece, se trata allí de episodios más o menos aislados dentro del conjunto de la pieza, es decir, conforman una parte de la totalidad del texto, por lo que el excedente no está necesariamente bordeado y atravesado por la *rêverie*. Ahora bien, la particularidad de la presencia de la ensoñación en obras como *Sylvie* o los poemas de Lermontov radica en cómo la *rêverie* teje un estilo literario con propiedades concretas en los aspectos del texto, de tal modo que la ensoñación se esparce alrededor de este último y lo envuelve: la suma de la obra toma las características de la ensoñación, cuya presencia y cualidades, a la vez, se acentúan y subrayan gracias a este movimiento. Entender y justificar el estilo de esta manera, es decir, como una fusión o conjunción inseparable entre lo que podría distinguirse como tema y forma, conduce a reiterar en las propuestas de críticos como Susan Sontag con respecto a ello. Así, al desarticular esta oposición y considerar que el estilo es, de hecho, la obra de arte —hablar del estilo, sostiene, es hablar sobre la totalidad de ella—, para Sontag (2005) la esencia que estaría radicada en el contenido es, en realidad, el estilo, ya que la forma de la expresión es la manera de ser, en este caso, del texto literario. En las piezas románticas aquí consideradas, la ensoñación no es simplemente el tema; muy lejos de eso, atraviesa las obras completamente y conforma un estilo particular

4 El hombre superfluo y la ensoñación están ligados de una manera que excede al soñador de Rousseau en *Las ensoñaciones*. En el poema “Primero de enero” de Lermontov, el soñador ya no es el individuo solitario inmerso en la naturaleza, sino un hombre de sociedad cargado de *ennui* y para quien las ensoñaciones acontecen en medio del tumulto de la urbe. Similar ocurre con Oblomov, protagonista de la novela homónima de Goncharov, figura inmóvil y apática, cuyas *rêveries* esbozan la restitución de la libertad de la infancia, el ocio y la contemplación como formas de asumir la existencia. Encontrándose obturadas estas últimas por un presente colmado de valores materiales y productivos, Oblomov sueña.

que se desarrolla tanto en la estructura de los textos como en la construcción del lenguaje.

Por otro lado, no resultaría del todo desacertado entender el estilo de la ensoñación desde la óptica propiamente romántica o en consonancia a lo propuesto por Meyer Schapiro a mediados del siglo XX —retomado por Compagnon (2015)—, es decir, en tanto manifestación de un determinado y constante conjunto de elementos y maneras de expresión vinculados a un grupo portador de un sentimiento colectivo: las particularidades de la *rêverie* como estilo en las obras de Nerval y Lermontov concentran, de hecho, el temperamento romántico y, por lo tanto, un ánimo moderno. Es decir, los elementos del estilo de la ensoñación expresan, con las particularidades individuales de su aparición en cada uno de los textos, preocupaciones y búsquedas propias del romanticismo literario en tanto su movimiento es el de la *rêverie* —componente que, como ha quedado manifestado en el apartado anterior, ya con Rousseau supone en sus propios fundamentos la declaración de malestares modernos receptados y asumidos posteriormente por la generación de artistas románticos—. Resulta evidente, de esta manera, la imposibilidad de concebir en las obras tratadas el tema y la forma como componentes separados o susceptibles de serlo.

Nerval y Lermontov

El conjunto de las obras de Nerval está constantemente atravesado por aquel sentimiento romántico de desencanto moderno, el *mal du siècle*, y la consecuente búsqueda de la restauración de un orden perdido, tentativa manifiesta en el retorno hacia el pasado y la restitución de sus elementos, esto es, en palabras de Yáñez Vilalta (2012), el ascenso del tiempo mítico o circular de carácter regresivo en detrimento del lineal. Béguin (1945) entiende este movimiento en Nerval como el redescubrimiento del “destino”, es decir, “le destin éternel qui remonte aux origines de l'être et qui s'achève au delà des limites où s'enferme notre brève existence” [el destino eterno que se remonta a los orígenes del ser y termina más allá de los límites de nuestra breve existencia] (p. 15). Una de las formas que toma dicha expectativa —o curva hacia el camino espiritual, como lo designa Béguin— es la aspiración a encontrar un remanente de la dimensión religiosa del hombre. Illouz (2010) valora este anhelo como una palin-génesis, es decir, en obras como *Viaje a Oriente*, Nerval concibe en los

cultos monoteístas contemporáneos la posibilidad de descubrimiento de una religiosidad pagana antigua nunca desaparecida del todo. Este hallazgo contendría la esperanza de sutura del desencantamiento moderno, esto es, el escepticismo, la caída de las creencias, tal como expresa en *Isis*:

¿Es que los mortales han sido capaces de llegar a rechazar toda esperanza y todo prestigio? ¿Es que al levantar tu sagrado velo, oh diosa de Sais, el más animoso de tus adeptos no habrá de encontrarse cara a cara más que con la imagen de la muerte? Mas, si la sucesiva caída de las creencias conduce a tal resultado, ¿no resultaría más consolador caer en el exceso contrario e intentar reasumir las ilusiones del pasado? (de Nerval, [1854] 1981, p. 256)

Se trata de un movimiento del mismo tenor que el efectuado en *Aurelia*, donde el sueño opera como un puente entre las realidades terrenal y trascendental de los hombres. Los sueños allí, tal como lo entiende también Béguin (1952), son una apertura sobrenatural, y sin embargo real, hacia un más allá: como un místico, el soñador desciende en sí mismo —desplazamiento rousseauniano— y llega al mundo de los Espíritus y de la inmortalidad, morada de la infancia, de los paisajes de la edad de oro y de la inocencia originaria. De la misma manera, también en *Aurelia* como en los poemas de *Las Quimeras*, la unidad se atisba a través de las correspondencias en la naturaleza, claramente con un sentido próximo al de Baudelaire. Así, los elementos son símbolos reveladores de una realidad profunda: todos los seres y todo lo creado, junto con los colores, los perfumes y los sonidos, poseen un lenguaje de giros misteriosos y voces secretas que, no obstante, es posible comprender en tanto “todo vive, todo actúa, todo se corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de los demás atraviesan sin obstáculos la cadena infinita de las cosas creadas” (de Nerval, [1854] 1981, p. 400). La lectura simbólica-sinestésica de la naturaleza declara una conexión interna entre ella y los sentidos de los hombres; no se trata de una aproximación hacia una naturaleza ajena, fría, indiferente o matematizada, sino de una visión integradora —ciertamente romántica y vinculada también con Rousseau—, lo cual implica, entonces, un todavía vigente vínculo sagrado con el mundo, aquello que Béguin (1945) relaciona con el retorno hacia el paraíso perdido y denomina el *mythe de l'immortalité* de Nerval. En *Aurelia*, la ruta con destino a los llama-

dos seres anteriores aparece trazada, de hecho, por una estrella, astro guía de Nerval hacia la expansión del sueño en la vida terrenal.

Junto con todo ello, la figura de la fallecida actriz Jenny Colon y su constante metamorfosis en diversas mujeres en el conjunto de las obras de Nerval, este “cycle fatal de l’actrice aimée, perdue et poursuivie” [ciclo fatal de la actriz amada, perdida y buscada] y, en consecuencia, el “refus de s’attacher à la forme accidentelle de choses” [rechazo a aferrarse a la forma accidental de las cosas] (1945, pp. 18-19), comprende, a través de la disolución del tiempo terrenal como así también de la sumersión en las formas del sueño o la embriaguez, la tentativa de regreso hacia lo perdido —ora el amor de Jenny Colon, ora el sentido de trascendencia—, ahora intervenido con el denominado por Nerval carácter de la eternidad. La obra de teatro *Corilla* es explícita en este punto: el amor hacia una *prima donna* y la posibilidad de correspondencia condensan para el protagonista una ocasión de coincidencia con la divinidad en tanto la actriz, vista desde la distancia del palco y bajo el artificio del teatro, suscita en él una pasión “grande y pura”, que “rozaba la realidad sin llegar a tocarla” (de Nerval, [1854] 1981, p. 267). También *Sylvie* ofrece una aparición de tal inmortalidad, lo cual Lévy Bertherat (1994), en su comprensión del teatro como un claro artificio, entiende como “cette étrange séduction d’un monde où tout est faux, fabriqué, et qui pourtant reflète, corrigée, grandie et embellie, la réalité” [la extraña seducción de un mundo donde todo es falso, fabricado y que, sin embargo, refleja, corregida, magnificada y embellecida, la realidad] (p. 63); pero a la vez ocurre en obras como *Octavie* donde, si bien no se trata de una actriz, la restauración del ideal por medio de su trasposición en determinadas mujeres aparece durante el momento donde el narrador, en viaje por Italia debido a un amor contrariado e inclinado hacia la ilusión por los efectos hipnóticos del vino, ve en otra joven a la misma que había dejado en París: Octavie parecía ser en realidad aquella, llegada hasta el amante “por alguna suerte de encanto” (de Nerval, [1854] 1981, p. 237). En *Aurelia*, el narrador precisa este restablecimiento como la instauración de “un componente religioso [que] viniera a mezclarse con las dulzuras de un amor hasta entonces simplemente profano” (p. 342).

Sin embargo, la literatura de Nerval posee la constancia de una yuxtaposición entre posiciones discordantes, lo cual se traduce en una hesitación de índole netamente moderna: si en Rousseau la aflicción por la condición viciada de los hombres de la civilización puede disiparse —las

propuestas de recomposición en *El contrato social*, *Emilio* o *La nueva Eloísa* permiten atisbar la posibilidad de una resolución, como también sucede en *Las ensoñaciones* a través del acceso a una relación esencial con la naturaleza—, en Nerval el anhelo no se transforma en una satisfacción plena, esto es, no deja de poseer la marca de una insaciabilidad. Se trata entonces de un lamento melancólico, y el sentido de pérdida está así presente. Béguin (1952) lo observa, por ejemplo, en *Aurelia*, donde el sueño propicia al soñador un acercamiento a la dimensión del más allá trascendente pero a la vez le advierte la imposibilidad de permanecer allí:

La nostalgia de la perfección original inspira la mayor parte de las visiones bienaventuradas, pero siempre va acompañada del doloroso sentimiento de que esa edad de oro no está hecha para creaturas como las que nosotros somos: los seres de los sueños profieren amenazas, advierten al intruso que su audaz empresa está prohibida; de pronto la idea del retorno necesario al mundo terrestre atraviesa el sueño y destruye su armonía. O bien las divinidades que aparecen se desploman lamentablemente, pierden sus alas y se reducen a un pobre busto inerte caído al pie de un muro innoble. (Béguin, 1952, p. 441)

En Nerval no se trata simplemente de la esperanza en el ideal y su posterior ruptura, sino de la conciencia sobre lo imposible incluso durante el intento por asegurarse y concretar lo contrario. Irrumpe así, dentro de los sueños —especialmente en aquellos donde alcanza la certeza de la inmortalidad, entiende Béguin (1945)—, la noción de su propia fragilidad y, con ello, el carácter inestable de la estadía del soñador en aquellos paraísos perdidos: en *Aurelia*, su condición de huésped o transeúnte en el sueño otorga a tal edén la doble valencia de ser, al mismo tiempo, ajeno y querido.

También en *Aurelia* la figura del doble, el sentir de “dos hombres en su interior” (de Nerval, [1854] 1981, p. 369), ofrece una clara expresión de tal bifurcación que está contenida, al mismo tiempo, en la unidad: “¿No ocurrirá que, vinculados ambos al mismo cuerpo por una afinidad material, quizás el uno esté destinado a la gloria y a la felicidad, mientras que el otro lo está a la destrucción o al sufrimiento eterno?” (p. 369). Encarnando su yo fatídico destinado a la desesperación y a la nada, la posibilidad de aquel universo pletórico de correspondencias ahora se deshace y la certidum-

bre de la muerte irrevocable de Aurelia opera en él con el sentido de una maldición. De igual manera, en *Corilla*, la pasión por la cantante de ópera no solamente es calificada por ella como una admiración artificial —“El señor Fabio no adora quizás en mí más que a la actriz, y su cariño tiene necesidad de la distancia y de las candelitas encendidas” (p. 287)—, sino que, a la vez, el enamorado mismo comprende su amor como adoración de una bella imagen, de allí el temor primero y luego confirmado del narrador por la ruptura del ideal una vez alcanzada la *prima donna*, es decir, al momento de ser esta “reconducida a la tierra y obligada a caminar como los demás mortales” (p. 267).⁵

Así, los relatos recopilados en *Las hijas del fuego* presentan esta convivencia incómoda entre el ideal y la realidad material. Es decir, la literatura de Nerval manifiesta un movimiento de vaivén, un balanceo entre la aproximación hacia el paraíso perdido, el destello de su posible recuperación y, en otro instante, la desintegración de toda esperanza. La ensañación —ya ligeramente distinta a la de Rousseau— y su concreción en un estilo, específicamente en *Sylvie*, será una de las maneras en que tal oscilación tome forma.

El desencanto es también un rasgo continuo en la obra de Lermontov y, como en Nerval, supone la pretensión de restaurar un orden dentro del cual, a la vez, acontece la filtración de una conciencia de su fracaso o imposibilidad. En una carta a Jules Janin, Baudelaire reconoce en Lermontov aquellos “sublimes défauts qui font le grand poète” [sublimes defectos que hacen al gran poeta], esto es, “la mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau, et une personnalité ardente, diabolique, un esprit salamandrin” [la melancolía, siempre inseparable del sentido de la belleza, y una personalidad fogosa, diabólica, un espíritu salamandrino] (1939, p.

5 “¿Cuál es la verdadera?”, poema en prosa de Baudelaire integrado en *El spleen de París*, ilustra este movimiento fluctuante y circular entre el ideal, su transfiguración particular en una mujer y la desintegración de su posible consecución, a la vez que condensa la impresión agri dulce derivada de todo ello. Fallecida la Benedicta —clara alusión a Beatriz—, portadora del sentido de eternidad a través de su belleza, el narrador rechaza vehementemente el reclamo de quien, en solicitud de ser amada tal como es, afirma ser la verdadera; execración impetuosa del amante que lo retiene en la evocación y el anhelo profundo del elemento ya enterrado: “para acentuar más mi rechazo, pisoteé tan violentamente el suelo que mi pierna se hundió hasta la rodilla en el sepulcro reciente y, como un lobo apesado en la trampa, estoy sujeto, acaso para siempre, a la fosa del ideal” ([1869] 2016, p. 216).

233). Melancolía o *peresse*, escribe Baudelaire, vinculada con un sentido de *Décadence*. En consonancia con ello, Cheresch Allen (2007) entiende tal particularidad de la literatura de Lermontov en relación con su expresión de la desilusión moderna, sentimiento de decepción y desorientación tras la desintegración de la esperanza de un redireccionamiento del hombre a un estado de armonía e integridad con la naturaleza y la totalidad de sus elementos, como así también a la posibilidad de la visión de un horizonte hacia una trascendencia espiritual. Las obras de Lermontov están marcadas, de esta manera, con las notas de un tiempo “succumbed to lethargy, disbelief, contempt, and debauchery, incapable of pursuing any ideals, any exaltation” (p. 39); componentes que, para la crítica, dan cuenta de dicha disolución. Junto con el peso del autoritario y censor gobierno de Nicolás I, la ofensa por la falsedad, la hipocresía y la exclusividad de la llamada общество [óbshestvo] —sociedad educada en los modos de la nobleza europea a la cual el mismo poeta pertenecía y cuyo origen está vinculado con las reformas modernizadoras para Rusia de Pedro I durante los siglos XVII y XVIII—,⁶ la pérdida de certidumbre de un amparo en la divinidad y la soledad del poeta, desatendido y desoído, forman parte del malestar de la literatura de Lermontov. Poemas como “Meditación”⁷ o “Agradecimiento”⁸ son explícitos en tales aflicciones, como así también la novela *Un héroe de nuestro tiempo*, donde la figuración del hombre superfluo continúa en el personaje de Pechorin.

De igual manera, en determinados textos la naturaleza no conforma ya un escenario de conciliación entre el hombre y el mundo a la manera de Rousseau y los románticos tempranos. Por el contrario, la naturaleza indiferente y, en consecuencia, hostil configura escenas donde el anhelo y la ilusión de integración, pertenencia y correspondencia concluyen no obstante en el desencanto solitario y penoso propio de la modernidad. En “Mzyri”, parece conquistarse un primer intento de encontrar libertad

6 Una aproximación hacia las formas de desplazamiento de este grupo ilustrado y sus importantes incidencias en el desarrollo de la literatura —fundamentalmente en relación con su pretensión de desligar al lenguaje literario de la fisonomía considerada anquilosada y escolar del antiguo eslavo eclesiástico en favor del estilo de salón, esto es, el ruso hablado en los espacios de tal sociedad educada— durante la primera mitad del siglo XIX en Rusia la ofrece William Mills Todd III en *Fiction and Society in the Age of Pushkin* (1986).

7 Ver Lermontov, 2014, p. 258.

8 Ibid., p. 282.

y unidad en la naturaleza: el joven monje halla en la vista del Cáucaso un impulso para la remembranza de su hogar y, con ello, un retorno hacia sus orígenes perdidos, como así también las flores configuran un edén y el lazo con montañas, tormentas o torrentes es de tal profunda fraternidad hasta permitir al caucasiano comprender aquellas “voces extrañas y hechiceras, / que susurraban entre los arbustos, / como si hablasen entre ellas / de los secretos del cielo y de la tierra, / en una reunión de todas las voces / de la naturaleza” (Lermontov, 2014, pp. 323-324). Sin embargo, avanzada su estadía en el exterior, el bosque comienza a exhibir un carácter denso y desfavorable, la naturaleza ya no es una guía y el joven pierde el rumbo hasta encontrarse, a partir de lo que ha sido un movimiento circular, nuevamente en el monasterio, con lo cual el regreso a los orígenes resulta irrealizable. El poema de Lermontov adquiere así una dimensión fatídica, la persecución del ideal concluye en infortunio: “En vano mi pecho / está lleno de anhelos y nostalgias: / no es más que un ardor impotente y huero, / un espejismo del sueño, una enfermedad / de la mente. / Llevo impreso en la frente / el sello de la prisión...” (p. 332).

A pesar de todo ello, y similar a como ocurre en Nerval, en la literatura de Lermontov el malestar no sugiere una visión cerrada en la total desintegración de la ilusión como tampoco supone una apertura hacia la expectativa de un resarcimiento pleno. Aunque Lermontov roza, en la mayoría de sus obras, un extremo negativo, la totalidad del conjunto no asume ninguna disposición fija: si determinados poemas expresan una sentencia de vacuidad y sufrimiento, otros, como “Fragmento”⁹ o “Tarde después de la lluvia”,¹⁰ parecen revelar ocasiones de integridad y plenitud subsistentes. La ensoñación en el texto “Cuando ondea, amarillo ya, el trigo...” participa de esta dimensión más bien entusiasta de Lermontov, en tanto allí la *rêverie* y su relación con la naturaleza posee un carácter claramente rousseauiano. Ocurre algo distinto, no obstante, con “Primero de enero”, donde la ensoñación interviene de manera más cercana a Nerval, es decir, supone esta fluctuación entre el ferviente y vívido retorno hacia los paisajes de la infancia —y, con ello, el restablecimiento de la armonía, ya deshecha en el tiempo presente, del hombre con el mundo— a través de la *rêverie* y la filtración en ella de la comprensión de su fragilidad e inconsistencia, debilidad y fugacidad posteriormente confirmadas con la abrupta

9 Ibid., p. 230.

10 Ibid., p. 205.

ruptura final de la ensoñación. También aquí la *rêverie* como estilo será la vía por la cual adquieran forma tanto la firmeza de la ensoñación a la manera de Rousseau en “Cuando ondea, amarillo ya, el trigo...” como su endeblez en “Primero de enero”.

Conclusión

Además de resaltar claramente el conflicto nodal del romanticismo con los frutos de la modernidad, la ensoñación como estilo en las obras aquí estudiadas posee la particularidad de materializar con gran nitidez la supresión de la dicotomía entre forma y contenido, lo cual conduce a que el lenguaje cobre un protagonismo fundamental en tanto es a través de su singular disposición como los textos terminan por fundirse en una *rêverie* (el estilo es la esencia misma de la obra, recuerda Sontag [2005]). De allí que el estilo romántico de la ensoñación otorgue a las obras un carácter autónomo, escindido de una representación mimética desde el momento en el cual los textos giran alrededor de un fino trabajo con el lenguaje. A todo ello, la *rêverie* ya no rousseauniana añade el despliegue del artificio creador y las piezas literarias mismas presentan así el temperamento imaginativo de un *rêveur* de ensoñaciones, combinado este con la sensibilidad de un pintor impresionista (resulta clara la insistencia en las tonalidades tanto borrosas e imprecisas como dulces y suaves). Aunque el sueño y la ensoñación tengan algunos patrones comunes, lo que nos interesa destacar es cómo la figura del *rêveur* característico de la ensoñación alcanza la autonomía estética a partir de su creación artificial consciente o semi-consciente de una naturaleza plena. En este sentido, hablar de estilo y de artificio nos permite entender al *rêveur* como una figura de artista y a la ensoñación como una obra de arte buscada por su autor; así, la autonomía no es accidental, como podría ocurrir en obras literarias intervenidas por el sueño como *Smarra* de Charles Nodier.

Referencias

Abrams, Meyer Howard (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: NOVA.

- Bachelard, Gaston (1997). *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1939). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. París: Louis Conard.
- Baudelaire, Charles (2016 [1869]). *Paraísos artificiales; El spleen de París*. Buenos Aires: Losada.
- Béguin, Albert (1945). *Gérard de Nerval*. París: Librairie José Corti.
- Béguin, Albert (1952). *El alma romántica y el sueño*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bénichou, Paul (2017). *La escuela del desencanto*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Besançon, Alain (1968). Fonction du rêve dans le roman russe. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 9(3-4), 337-352.
- Bisson, L. A. (1942). Rousseau and the Romantic Experience. *The Modern Language Review*, 37(1), 37-49.
- Cheresh Allen, Elizabeth (2007). *A Fallen Idol is Still a God*. California: Stanford University Press.
- Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría*. Barcelona: Acantilado.
- Didier, Béatrice (2020). *À l'extrême de l'écriture de soi*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Guillemeau-Crognier, Evelyne (1998). Le sentiment de soi et la nature dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*. *Intercâmbio*, 9, 115-138.

- Illouz, Jean-Nicolas (2010). Les religions de Nerval. En Jacques Neefs (Comp.), *Savoirs en récits, XIXe siècle, volume 2*. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes.
- Lermontov, Mijail (2014). *Un héroe de nuestro tiempo. Antología poética*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lévy Bertherat, Ann Déborah (1994). *L'artifice romantique de Byron à Baudelaire*. París: Klincksieck.
- Mills Todd III, William (1986). *Fiction and Society in the Age of Pushkin*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morrissey, Robert (1980). Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie. *Modern Philology*, 77(3), 261-290.
- de Nerval, Gérard (1981 [1854]). *Las hijas del fuego*. Barcelona: Bruguera.
- Rousseau, Jean-Jacques (1822). *Oeuvres de J. J. Rousseau. Tome III*. París: Th. Desoer.
- Rousseau, Jean-Jacques (2013 [1782]). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Buenos Aires: Losada.
- Sontag, Susan (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Yáñez Vilalta, Adriana (2012). Gérard de Nerval: mito y poesía. En Blanca Soares (Ed.), *Mito y romanticismo* (pp. 43-56). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México



Un estilo humorístico en ciernes: el humor en los poemas de Campoamor y Ferrán

Natalia Paczko*

El valor del humor en la literatura: usos y efectos en el lector

La relación entre el estilo y el humor es una relación compleja por naturaleza y que nos conduce a preguntarnos por la potencialidad de la escritura para crear un tejido humorístico. ¿Cómo se conseguiría esto? ¿Existen obras cuyo principal objetivo sea un humor construido a partir de un uso particular del lenguaje?

Puede que una primera respuesta sea que, a menudo, otros elementos prevalecen antes que el humorismo. Sin embargo, hemos observado que el empleo del humor de determinada manera facilita a ciertos autores que resalten otros elementos de valor en sus obras. El *Don Quijote* de Cervantes definitivamente no sería igual de memorable si el personaje no pasara por la multitud de escenas cómicas, satíricas y humillantes que generan tanto humor dentro de toda la obra. Y su final no nos afectaría con la misma intensidad de no ser por esa construcción extensa del personaje que, a través de episodios humorísticos, logra desarrollar en el lector un fuerte sentimiento de contraste al terminar observando a su caballero en una situación completamente trágica, sin los elementos cómicos que siempre le acompañaron. El humor se detiene con fuerza con el fin de resaltar la tragedia aún más con su ausencia. La repetida y constante insistencia cómica del personaje, que dio paso a los distintos episodios humorísticos, acaba y la obra termina (con un final que sorprende por su falta). El humor, dentro de la literatura, es capaz de permitir la creación de escenas y personajes complejos, pero además una forma de escritura que se distingue de las demás. Autores como Ramón de Campoamor y Augusto Ferrán dan cuenta de esto al incluir elementos humorísticos dentro de sus propias producciones. Lo utilizan para generar diversidad en sus versos junto con los efectos que estos producen en el lector. Esto es: una nueva mirada hacia lo ya conocido, un nuevo conocimiento de las cosas por medio de una nueva visión dada por un estilo humorístico. Se transgreden los lími-

* Universidad Nacional de Córdoba / natalia.paczko@mi.unc.edu.ar

tes de lo correcto y lo permitido para poder crear algo nuevo. Es así que los poetas elegidos toman temáticas cotidianas para hacer las sentencias que no se permiten en la misma cotidianidad, aquellas que se esconden pero que de todas formas se piensan. Las críticas se esconden detrás de un humorismo que les ofrece la libertad de expresarse en la forma particular que necesitan.

Sobre todo debido a lo que el humor permite construir dentro de la literatura: una tensión entre lo cómico, lo humorístico y la seriedad, lo trágico. Permite un tratamiento en simultáneo de temáticas dolorosas, serias, dramáticas con elementos que generan ligereza, liviandad y hasta banalidad sobre lo tratado. En palabras de Beltrán (2020) el humor es la unidad del “binomio crueldad-alegría, que en su origen es indisoluble. Por esta razón las categorías humorísticas son siempre parciales, insatisfactorias, imprecisas” (p. 20). Un estilo humorístico, por tanto, admite la escritura de emociones antagónicas simultáneas y el tratamiento de temáticas trágicas desde un nuevo enfoque que se aleja de lo netamente serio o trágico. Ya Auerbach (2014) da cuenta de cómo Shakespeare mezclaba personajes de alto y bajo rango dentro de sus obras que a su vez conlleva mezclar en una misma escena lo trágico con lo cómico. Este mismo concepto de mezcla de estilos implica para él la combinación de diferentes registros culturales y sociales dentro de una obra literaria, lo que da como resultado una representación más compleja de la realidad.

Ahora bien, mientras que la comicidad tiene como finalidad la provocación de la risa en el receptor, en el humor se trata de producir una reflexión en él de manera estratégica por medio de componentes risorios o cómicos. La risa no es, necesariamente, su fin último, sino un efecto secundario que puede producirse o no. Y esta es la razón por la cual nos interesa indagar sobre el humorismo en la literatura, y particularmente en los escritos de Campoamor y Ferrán en pos de analizar cómo los elementos humorísticos trabajan para construir un estilo de escritura que contrasta fuertemente con el clasicismo de la época y que los caracteriza por su uso particular de las herramientas del humor (ironía, distancia, insensibilidad) como medio predilecto para expresarse.

No somos los primeros en advertir la necesidad de apreciar el valor estilístico del humorismo dentro de la literatura. Ya Pirandello (2007) escribe sobre cómo “el humorismo tiene necesidad, sobre todo, de una intimidad de estilo” (p. 46). Además, se esfuerza en revalorizar el humor

frente a una época en la que no estaba del todo definida la significación del humorismo y cómo se diferencia de lo cómico.

Para Pirandello, la risa se produce por un sentimiento de lo contrario y entramos allí en el terreno de lo humorístico. El escritor puede partir de un elemento cómico, pero al agregar información y dar un contexto, cambia el proceso del advenimiento de lo contrario por el sentimiento de lo contrario. Esto es: en vez de dar cuenta solamente de una situación que es contraria a la que uno esperaría, la persona que observa puede percatarse de lo que se oculta detrás, es decir, las razones por la que se da este gesto opuesto, la contradicción, y, de este modo da paso a la reflexión. Es así como, mientras que lo cómico está unido a una risa superficial burlesca, el humorismo provoca una reflexión profunda en el lector que puede fusionar lo trágico y lo cómico. En ello radica la diferencia entre lo cómico y el humor. En lo cómico advertimos lo contrario y podemos reír libremente, mientras que, en el humorismo se inmiscuye el sentimiento de reflexión que frena la risa. Las reflexiones apagan el sentimiento en el humor y por eso no fluye la risa: “la reflexión, al asumir esa especial actividad, turba, interrumpe el movimiento espontáneo que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa” (2007, p. 130), declara Pirandello. De ahí que tome como ejemplo la obra de Cervantes y explique cómo funciona dicha reflexión: en un primer momento, para hacer reír al lector con los episodios que padece Don Quijote y, más tarde, para provocar un sentimiento opuesto en el lector respecto de esa risa. De este modo, se nos revela mucho más de las ilusiones, los sueños, el carácter justo e inocente del personaje, que hace que las vicisitudes que vive se vuelvan menos cómicas y más humorísticas, porque se ha dado paso a la reflexión en el lector. Como afirma el autor: “tenemos ante nosotros una figuración cómica, pero de ella se desprende un sentimiento que nos impide reír, o que nos enturbia la risa de la comicidad representada y hace que esa risa se nos vuelva amarga” (Pirandello, 2007, p. 127).

Para el escritor italiano, además, el humorista tiene una visión más compleja del ser humano, llegando a poseer una mayor comprensión de este al captar simultáneamente distintos elementos de una misma situación:

Quando un sentimento sacude violentamente al espíritu, por lo general se despiertan todas las ideas, todas las imágenes que están coordinadas con

ese sentimiento: en la concepción de la obra humorística, en cambio, la reflexión introduce en el germen del sentimiento algo así como una insidiosa trampa, despierta las ideas y las imágenes en contraste. (Pirandello, 2007, p. 132)

El humorista se enfoca en desarrollar las incoherencias del ser humano más allá de las posibles soluciones. Es así que concluye que “el humorismo es arte y explico de donde proviene, es decir, de aquella especial actividad de la reflexión, que descompone la imagen creada por un primer sentimiento para hacer surgir y presentar como consecuencia de tal descomposición otro, contrario” (Pirandello, 2007, p. 133). Con ello, damos cuenta de cómo el humor dentro del arte se ha tenido en cuenta como un elemento de la escritura capaz de habilitar espacios de reflexión de una manera creativa y propia junto con la capacidad de transformar lo establecido y descomponerlo hasta construir algo original, una nueva forma de verlo.

La unión en el elemento humorístico: realismos, románticos y posrománticos

En el trabajo que presentamos, nos interesa detenernos en la capacidad y el efecto que genera utilizar el humorismo dentro de la literatura y, para ello, observaremos las relaciones entre el estilo y el humor en dos autores contemporáneos españoles, Ramón Campoamor (1817-1901) y Augusto Ferrán (1835-1880).

El primero, poeta y político asturiano, escribió su obra más conocida, *Doloras* (1846), en la cual introdujo un nuevo estilo poético en la literatura española con un enfoque en el lenguaje cotidiano junto con un ejercicio filosófico, creando lo que él definió como “composición poética que mezcla humor y reflexión”. En este trabajo nos centraremos en su obra *Humoradas, cantares y fábulas*, publicada en 1886, que refleja su estilo único y su capacidad para combinar el humor con la crítica social. En ella incluyó elementos considerados antipoéticos en la lírica, lo que abrió el camino hacia una poesía más realista y accesible para los lectores de la época. A pesar de la popularidad que gozó en vida, su obra fue objeto de críticas por su escritura considerada excesivamente simple, sobre todo si tenemos en

cuenta el contexto romántico en el que el autor escribe, ya que fue clasificado como escritor perteneciente a la corriente literaria realista.

Por su parte, Augusto Ferrán es un poeta español madrileño, perteneciente al posromanticismo, conocido por su influencia en la literatura española del siglo XIX. Su obra más destacada es *La Soledad* (1861), una colección de cantares que refleja temas como el amor y la búsqueda de la soledad, con un estilo íntimo y accesible, con un lenguaje simple, cercano al habla de todos los días, que se aleja del tono declamatorio del Romanticismo previo, y que tuvo gran influencia en autores como Gustavo Adolfo Bécquer.

En el caso de Ferrán parece un contrasentido hablar de un autor posromántico que tenga humor, ya que, generalmente, se separa lo romántico de lo humorístico debido a la prevalencia del sentimentalismo y las pasiones, lo sublime y la naturaleza. Sin embargo, la hipótesis que intentamos demostrar propone pensar cómo el efecto humorístico aparece incluso en este tipo de corrientes en las cuales estos temas se suelen pasar por alto debido a los cambios en la escritura que produjeron en su época. En especial, durante el posromanticismo, el cambio estilístico ayudará a que estos autores se desarrollen y que se diferencien de sus predecesores. La forma en que construyen sus poemas, la presencia de la simplicidad, la distancia, la insensibilidad, el alejamiento de las emociones exageradas e intensas y sobretodo, la búsqueda por una escritura que se acerque a la realidad de una forma en que el drama no lo logra, son elementos que construyen un humorismo particular dentro de su poesía. Sin necesidad de ser cómicos, los poemas generan un paralelismo de emociones. Esto es útil desde distintos puntos de vista: para Pirandello, para provocar un sentimiento de lo contrario; para Victor Hugo, una nueva forma de arte que se enfrenta a la concepción clásica, para Auerbach, una mezcla de estilos necesaria para una evolución en la narrativa literaria. Y, además, para justificar el uso de la insensibilidad y de materialidad, como explica el filósofo francés Henri Bergson, que dan como resultado una serie de características y técnicas que competen y pueden ser parte de un estilo de escritura humorístico.

Hay que tener en cuenta que el posromanticismo español impugna las formas de escritura del romanticismo. Critican fuertemente que la máscara de la sociedad y de la realidad sea traducida en una teatralización excesiva, poco creíble y exagerada dentro de las producciones literarias. Es por ello que estos autores proponen volver a un romanticismo más intimista,

pero sobre todo, a una mayor naturalidad y sencillez formal. Consideramos que tal objetivo ha terminado relacionándose con el humor, a veces de modo muy sutil, a veces más explícitamente, en donde se toman ideales y se los trae a la luz con recursos humorísticos para revelar sus verdaderas facetas, quitarles las máscaras, y mostrarlas de una manera mucho más cercana a la realidad que vivían y sentían.

Partiendo de esta idea, nuestro trabajo considera algunos poemas breves de Campoamor y Ferrán, así como reflexiones teóricas sobre el humor, para estudiar de qué forma tanto la distancia (con su consiguiente insensibilidad) como la sencillez, típicas de la reacción al romanticismo, tienden a construir un estilo humorístico en la literatura española de esta época. En la etapa del romanticismo y posromanticismo español, la escritura utilizó diferentes recursos literarios para producir un humor, un grotesco, que contrastaba con lo anteriormente establecido por la tendencia clasicista. Para ello uno de los recursos más recurrentes fue el uso de la ironía. Este contraste de recursos literarios románticos y posrománticos pueden comprenderse mejor si recordamos algunos aspectos de lo humorístico, de lo cómico y de lo irónico, muy discutidos en el “Prefacio” a *Cromwell* (2014), de Victor Hugo que han tenido una clara apropiación en la literatura española. El humor ha estado presente en la literatura desde el tiempo de la civilización griega, con las comedias llenas de sátiros, sirenas y héroes borrachos. Pero es de notar, como lo hace Víctor Hugo, que estos personajes serán después elevados por otros atributos: ser mágicos, ser divinidades, poseer otras habilidades cognitivas o físicas que los enaltezcan y que, a su vez, disminuyan su carácter humorístico. Algo correspondiente a su tiempo en el que la risa y el humor debían utilizarse en justa medida y siempre asegurándose de que este fuera apropiado. Tal es el caso, por ejemplo, del uso de la ironía para poder mejorar la argumentación de los oradores.

Dicho esto, cabe decir que el humor se desarrolla dentro de las sociedades y, como estas, cambia y evoluciona. Así también cambia su representación en la literatura: Victor Hugo continúa el prefacio dirigiéndose a sus contemporáneos y fomentando el uso de “una forma nueva desarrollada en el arte. Este tipo es lo grotesco; esta forma es la comedia” (Hugo, 2014, p. 6). Así, Hugo le otorga, a este grotesco, una gran importancia por ser un elemento diferencial entre la literatura clásica y la romántica. De este modo, el arte descansa de lo simétrico, lo sublime y lo apolíneo, para

poder dar paso a la creación de una nueva mitología que contraste con la simetría y lo bello de lo clásico. Así, Hugo explica que

en la poesía nueva, mientras que lo sublime representa el alma tal como ella es, purificada por la moral cristiana, lo grotesco representa el papel de la humana estupidez. [...] El segundo tipo representará todo lo ridículo, todo lo defectuoso y todo lo feo. En esta división de la humanidad y de la creación, a él le corresponderán las pasiones, los vicios y los crímenes; [...] Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil. [...] es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos. (Hugo, 2014, p.9)

En este sentido, el grotesco llega a completar esa imagen de la realidad que los clásicos eludían. La parte más humana y cotidiana. Del mismo modo, el humorismo ha tomado elementos del grotesco para continuar con este quiebre de lo estandarizado, lo apolíneo. Con el uso de la fealdad, la exageración, y la representación de los aspectos menos idóneos del ser humano, autores como Campoamor y Ferrán son capaces de dar cuenta de ciertos aspectos de la sociedad que el clasicismo tendía a obviar o eludir. La figura de la mujer, por ejemplo, se transforma del ideal intocable a la mortal alcanzable pero provocadora, tanto de deseos y pasiones como de sufrimiento. Adquiere características impropias de la figura de la mujer bella, como es la falta de decoro (personajes femeninos que hacen locuras, que desencantan) o la potencialidad de hacer daño tanto emocional, como en algunos momentos, con acciones físicas que carecen de delicadeza.. Esto lo veremos a continuación.

Los elementos humorísticos en juego: poemas de Ramón de Campoamor y Augusto Ferrán

Así, observamos en este autor, cómo el humor se despliega sobre su poesía como elemento que une y que permite expresar aquello que quizá la literatura clásica no le permitía. Veamos los siguientes poemas de Campoamor (2000): el “XXXIX” dice “Te morías por él, pero es lo cierto / que pasó tiempo y tiempo y no te has muerto”; el “CXCV”, en el que leemos “Las niñas más juiciosas y más puras, / al llegar la razón hacen locuras”, y

el “CCXXV”, donde escribe “Por burlarse tal vez de lo que es santo,/ creo que fue el demonio/ quien llamó al matrimonio/la noble institución del desencanto.”

Los modernistas criticaron su estilo por ser prosaico y sentimental y lo calificaron como un poeta anclado en el pasado. Sin embargo, logró conseguir la originalidad suficiente para configurar sus humoradas, que incluían, además, una advertencia moral o un pensamiento filosófico. Y su innovación con este uso del humor y su defensa dentro de la literatura es plausible de haber influenciado a otros autores de su época. En especial, es de nuestro interés su propia defensa ante las críticas que recibe el autor debido a su especial atención a justificar el uso del humorismo dentro de sus escritos. Ramón de Campoamor, reconocido en su tiempo, tuvo que enfrentarse a la comparación con grandes escritores como Bécquer y defenderse ante profundos análisis formales sobre la composiciones y temáticas de sus obras que fueron calificadas de simplistas y muy apegadas a la literatura clásica. Pero es interesante lo que plantea Campoamor dentro de su obra *Humoradas: cantares y fábulas* en su dedicatoria a Menéndez Pelayo, donde retoma este carácter simultáneo del humor :

¿Me llaman escéptico por que (sic) yo me suelo reír de cosas que ellos creen que son de llorar? Esto de reírse del dolor propio y del ajeno, más bien se podría llamar estoicismo. [...] Si el excepticismo (sic) no cree en lo que dice, el humorismo se ríe de lo que cree, no dejando de creer nada de lo que dice.

¿Qué es humorismo? La composición de situaciones, de ideas, actos o pasiones encontradas. La posición de las cosas en situación antitética suele hacer reír con tristeza.

César tapando con sus cenizas el hueco de una pared, y Don Quijote volviendo a su casa molido a palos por defender sus ideales, mientras su ama y su sobrina, representantes del sentido común, lo reciben cómodamente comiendo pan candéal y haciendo calceta, son dos rasgos de humorismo que, además de hacer reír, llenan los ojos de lágrimas. (Campoamor, 2000, s/p)

Y no solo esto, sino que abiertamente defiende una escritura humorística remarcando el valor que tiene esta por sobre los demás estilos:

Y, efectivamente, debe haber en este género literario algo de intelectual y encantadoramente diabólico, porque los escritores humoristas tienen sobre los exclusivamente serios y los totalmente alegres una superioridad de miras incontestable; pues cuando un escritor sólo se propone hacer reír mucho, suele acabar por hacerse risible, así como cuando un hombre por demasiado serio es tonto, es tonto de veras. No hay duda que el humorismo, que es un carnaval reentrante en la cuaresma, parece que domina los asuntos desde más altura, y que se hace superior a nuestras ambiciones y a nuestras finalidades, pintando a la locura con toga de magistrado, y a la muerte con gorra de cascabeles. (Campoamor, 2000, s/p)

Vemos, entonces, que en sus escritos reniega de un lenguaje decorado o complejo para, en cambio, reemplazarlo por una lengua simple con una ironía que le sirve para construir crítica desde la poesía. En los tres poemas previos, por ejemplo, se utiliza la ironía y el sarcasmo para emitir un juicio sobre la mujer amada y el ideal de amor en general. Pero aparte de estos recursos literarios, la simplicidad de la frase, junto con el pensamiento juicioso del yo poético, alude a esta autenticidad y jocosidad de la cotidianidad, lo cual vuelve al poema algo familiar, algo más cercano a la realidad contemporánea.

Es claro que el personaje de la mujer, de la amada, adquiere gran importancia en la poesía. Es tratada desde un nuevo punto de vista, original, mucho más realista que el ideal femenino de la época, con ese amor platónico siempre inalcanzable, impoluta, justa y sobre todo, bella. En este trabajo, nos concentraremos en observar esta nueva figura femenina, este cambio hacia el trato de la misma en la poesía, así como su construcción y las relaciones complejas que tienen los yo poéticos con ellas (teniendo en cuenta que se revela la simultaneidad de demostrar la presencia de un amor y anhelo pasado junto con un presente doloroso y frustrado en ella) para dar cuenta del humor que se utiliza para describirlas.

Es por esto que la mujer del posromanticismo es muy distinta a las de su predecesor. Aparece el ideal fallido, el desencanto amoroso al enfrentarse al rechazo, el amor no correspondido, el enojo y el rencor ante este amor tan alejado del soñado. Y con la insensibilidad propia generada de la

comicidad y ayudado del uso de la ironía, el poeta se venga de esta mujer al construir dentro de sus poemas una muestra y exposición para el lector de la figura femenina modificada de forma degradada.

Observemos esto en los escritos de Augusto Ferrán (2000): en el poema "X", leemos "Eres muy niña y ya clavás/en tu pañuelo alfileres:/ya dejan ver desde niñas/su inclinación las mujeres" y en el "CXIII": "Te callas porque conoces/que yo sé toda tu historia;/¡qué cierto es aquel refrán/que dice: quien calla, otorga!". Vemos el esfuerzo del poeta por crear un pasado en el cual se muestra a la mujer como responsable de ofensas hacia el hombre y con rutinas que la caracterizan como cruel. Pero el lector empatiza poco con este personaje, ya que el yo poético demuestra constantemente que por detrás de esta forma de expresarse hay un sentimiento oculto que ha quedado en él: el de dolor y resentimiento por la pérdida de la amada.

Este autor, además, por medio de diversos métodos, conforma la insensibilidad necesaria que otorga efectiva comicidad a sus poemas. El primero es la repetición constante del objeto de varios de sus poemas: la mujer amada. Pero esta aparece problematizando el ideal romántico de amor. Por ejemplo en el poema "XIX": "Yo propio juez de mi causa/he venido a sentenciar,/que yo la muerte merezco,/ tú la muerte... y algo más". Se ve claramente la mezcla de sensaciones que se debaten en los versos, entre el rencor hacia la mujer y el dolor del yo lírico que es tal que busca su propio fin. Esto es sostenido, además, por el uso de recursos estilísticos como el oxímoron, donde se trabajan a la vez dos ideas contradictorias. En distintos poemas se contrasta la idea de belleza y fealdad, de respetable y de indigna, de la felicidad y tristeza que otorga la mujer complejizando la figura femenina a ojos del yo poético. Vemos así cómo en Campoamor (2000), "I": "La niña es la mujer que respetarnos,/ y la mujer la niña que engañamos", o en "V": "Algún día, a pesar de tus encantos,/ te matará otro a ti cual tú me matas,/que, en materia de ingratos y de ingratas,/venimos a salir tantas a tantos". En ambos se comienza con un aspecto positivo de la figura femenina, para terminar de completar su imagen con aspectos negativos de la misma. Los efectos que esta produce en el yo lírico también suelen ser opuestos como se explica en el poema "LXXII": "Preguntas ¿qué es amor? Es un deseo,/en parte terrenal y en parte santo:/lo que no sé expresar cuando te canto,/lo que yo sé sentir cuando te veo", complejizando el poema y la idea del amor hacia la mujer. La idea del ideal de

mujer clasista, pura y digna se enfrenta a la mujer de los poetas elegidos en los que incluso es demonizada y merecedora de castigos y Ferrán (2000) la describe así en “LIII”: “«Desde Granada a Sevilla,/y desde Sevilla al cielo...»/pero no tú, desalmada;/tú irás antes al infierno.”.

El poema expone, así, la figura de la mujer, y busca que el lector cree una imagen de la mujer que si bien, puede tener algunos aspectos positivos que le atraen al yo lírico, posee aspectos negativos que provocan insensibilidad ante ella, al mismo tiempo que demuestra el dolor que esta es capaz de provocar. En el poema “L” de Ferrán, por ejemplo, se demuestra que: “Todos los sabios del mundo/han sacado en consecuencia,/que el dinero y las mujeres/se parecen en la mezcla.” Esto nos recuerda a un elemento al que Henri Bergson (2016) presta atención acerca del humor, donde una de las funciones de la risa es su uso como correctivo: “hay en él una intención inconfesada de humillar y, por ende, es cierto, de corregir al menos exteriormente. Por eso la comedia está mucho más cerca de la vida real que el drama” (p. 99). Lo podemos observar en otros poemas de Campoamor (2000), como el “CCXXXVIII”: “Es tan casta, que ignora de seguro/ que hay algo de hez en el amor más puro” o el “CCLV”: “No doy los tristes pensamientos míos/ por tus sueños ligeros y rosados,/ porque, a cráneos vacíos,/ prefiero corazones disecados”. Los autores parecen producir dentro de su obra cierto escarmiento hacia la mujer poética y utilizan el humor para provocar esta misma reacción en el lector. Hutcheon Linda (2005) menciona este carácter de la ironía al afirmar que “part of the determination of effect —and affect— is obviously tied up with the kind of evaluative judgment made by the ironist or inferred by the interpreter” (p. 37). Esto, debemos aclarar, no se limita en los poetas a sus reflexiones sobre la amada. También le permite criticar y expresar su opinión sobre otras temáticas, evadiendo cierto escarmiento porque se encuentra hecho con este multifacético humor. Tal es el caso del poema “CCLXXIII” de Campoamor: “Lengua de Dios, la poesía es cosa/que oye siempre cual música enojosa/mucho hombre superior en lo mediano,/y en cambio escucha con placer la prosa,/que es la jerga animal del ser humano”. El comentario se expone pero queda a cargo del lector ver hasta qué punto será tomado con seriedad.

La ironía le sirve como aquel elemento que, según esta última crítica, “can put people on edge” (Hutcheon, 2005, p. 35). Esto es debido a que es un recurso que posee, en sus palabras, un carácter “transideológico” lo

que permite que el lector pueda leer diferentes interpretaciones sobre una misma frase y que, además, está vinculado a una crítica que subyace sobre lo no dicho. En sus palabras:

The “ironic” meaning is inclusive and relational: the said and the unsaid coexist for the interpreter, and each has meaning in relation to the other because they literally “interact” (Burke 1969a: 512) to create the real “ironic” meaning. The “ironic” meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said (Amante 1981:81; Eco 1990:210): it is always different—other than and more than the said. This is why irony cannot be trusted (Kenner 1986: 1152): it undermines stated meaning by removing the semantic security of “one signifier”. (Hutcheon, 2005, p.12)

Se objetiviza, entonces, la figura de la mujer, y con la ironía se trata el dolor en el poema pero con tintes humorísticos que lo convierten en un tipo de dolor sordo. El humor, de esta forma, insensibiliza para hacer transmisible el mensaje, o mejor dicho, los sentimientos que se buscan expresar en el poema con la ironía. Sentimientos que, como característico de un recurso humorístico, se dan en simultáneo y llevan a la reflexión del lector.

Veamos el siguiente caso con otro poema de Ferrán, el “XLVI”: “Cuando pasé por tu casa,/«¿quién vive?» al verme gritaste,/sólo con la mala idea/de, si aún vivía, matarme”. En los poemas el humor y la ironía trabajan a la par buscando romper expectativas, conformando lo que no se espera leer. En este posromanticismo, se produce debido a esta amada tan alejada del ideal y las fuertes construcciones de los pensamientos y las acciones de las mujeres que escribe Augusto Ferrán.

Conclusión

Vemos en este último caso cómo el humor aparece no solo por la exageración sino por el reconocimiento del lector ante el refrán. Hoy en día, una gran cantidad de chistes orales se transmiten con el inicio de este poema ligeramente variado: “ayer pasé por tu casa...”. La fórmula se ha transmitido generación tras generación, desautomizando el sentido inicial del poema. Pero es tan característico que la referencia en quienes escuchan



este inicio es instantánea: esperan el humor. Con ello nos damos cuenta que, si bien el sentido inicial del poema en el momento de ser publicado puede no haber tenido un gran impacto humorístico, hoy en día el lector se predispone a ello al reconocer ciertos refranes o frases que rompen con la expectativa. Aún así, en este caso, incluso para el lector de su tiempo el poema llega a ser humorístico por la exageración de las intenciones de la amada y de la imagen que construye de ella el poeta.

Pareciera que nos estuviéramos adentrando de nuevo en un análisis minucioso del uso de la ironía como recurso estilístico. Sin embargo, esto no es más que una forma de dejar en claro que este tipo de recursos provenientes del humor nunca pueden separarse completamente de su origen. Estos autores que se mencionan no son meros escritores ingeniosos o románticos irónicos. Se trata de escritores que nutren su forma de expresarse en la escritura con el uso del humor. Abandonan la seriedad trágica y elevada para dedicarse, en cambio, a lo cotidiano, a lo simple, a lo humorístico. La ironía era simplemente la forma más elevada de presentar algo tratado, en su tiempo, con gran recelo en el arte como lo es el humor.

Pero será el humor el responsable de permitir a estos autores la innovación en sus trabajos. Con él se permite hablar de las temáticas de su interés sin la atmósfera pesada del drama y la tragedia. En cambio, con la ligereza que habilita el humor, se permiten tratar los temas desde una nueva perspectiva, juegan con el lenguaje y permiten que ciertos rasgos de la oralidad como canciones, refranes y la lengua cotidiana en sí se puedan presentar dentro de géneros como la poesía. La insensibilidad da paso a la reflexión de aquello doloroso que se vivió sin necesidad de retomarlo con la misma intensidad trágica.

Para terminar, previamente mencionamos cómo el humor logra romper expectativas, conformando lo que no se espera leer. Y teniendo en cuenta que el concepto de estilo implica una forma de declarar algo de una forma particular, concluimos que el estilo humorístico viene aquí a romper las expectativas, a desnaturalizar lo esperable y a crear inestabilidad en el seno del texto. El humor tiene la capacidad de inducir al lector a repensar lo leído, a captar lo oculto, a reflexionar sobre los pensamientos que el texto le ha producido. Pero, además, permite una representación de la realidad en donde se realiza un proceso de descomposición y se la muestra en partes al lector. Y estas son las que le permiten al autor mostrar nuevas visiones de la misma que antes se encontraban ocultas.

Referencias

- Auerbach, Erich (2014) *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán Almería, Luis (2020) *Humorismo, la cultura de la risa*. España: Universidad de Zaragoza.
- Bergson, Henri (2016). *La risa, un ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- Campoamor, Ramón (2000) *Humoradas, cantares y fábulas*. Ed. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcjt041>
- Ferrán, Augusto (2000) *Obras completas de Augusto Ferrán*. Ed. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc2b8x9>
- Hugo, Victor (2014) *Prefacio de Cromwell*. Madrid: Universidad complutense. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf>
- Hutcheon, Linda (2005) *Irony's Edge: the theory and politics of irony*. London and New York: Routledge.
- Pirandello, Luigi (2007) *El humorismo*. Madrid: Langre.



Estética *fin de siècle*: el “estilo de decadencia” tensionado entre las ideas de “obra de arte total” y “fragmentación”. Un debate franco-alemán

Julieta Videla Martínez*

Algunas aproximaciones a la noción de *décadence* y al “estilo de decadencia”

Tanto Théophile Gautier como Paul Bourget serán, luego de la muerte de Charles Baudelaire, los grandes divulgadores de su estética, aunque es Gautier el primero que arriesga la noción de “estilo de decadencia” en la necrología de Baudelaire escrita en 1868. Asimismo, vincula dicha noción con la lengua y la enfermedad en términos de neurosis a la vez que recupera la idea de correspondencia sobre las artes que Baudelaire ya había comparado con la de “obra de arte total” en el artículo *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* publicado en 1861. Así, en la necrología, Gautier escribe:

[...] le style de *décadence*, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême [...], style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et des recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, de notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour le traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de *décadence* est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verdeurs de la décomposition et faisandée du bas empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence ; mais tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des

* Universidad Nacional de Córdoba - CONICET / julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus

[[...] el estilo de decadencia, y que no es otra cosa que el arte llegado a este punto de madurez extrema [...], estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de investigaciones, que siempre hace retroceder los límites del lenguaje, toma préstamos de todos los vocabularios técnicos, utiliza los colores de todas las paletas, las notas de todos los teclados, se esfuerza por expresar el pensamiento en su carácter más inefable, y la forma en sus contornos más vagos y más fugaces, escuchando para traducir las sutiles confidencias de la neurosis, las confesiones de la pasión avejentada que se deprava y las extrañas alucinaciones de la idea fija que se convierten en locura. Este estilo de decadencia es la última palabra del Verbo requerida para expresarlo todo y empujada al exceso extremo. Podemos recordar, a propósito de esto, la lengua ya veteada de los verdores de la descomposición y de una madurez pasada del bajo imperio romano y los refinamientos complicados de la escuela bizantina, última forma del arte griego caído en decadencia; pero tal es el idioma necesario y fatal de los pueblos y de las civilizaciones donde la vida artificial reemplazó a la vida natural y desarrolló en los hombres necesidades desconocidas].¹ (Gautier, 1929, p. 286)

De esta manera comienza la definición de lo que se llamará el “estilo de decadencia”, expresión que hará referencia a un lenguaje literario que ha llegado a un punto de madurez extrema. Su caracterización a partir de la metáfora de la vejez o de la enfermedad indica un esfuerzo lingüístico por romper sus propios límites, adoptando el vocabulario de otras disciplinas y artes. Como manifiesta Gautier, este lenguaje o estilo toma prestados los colores de la pintura y las notas de la música para lograr la expresión de la neurosis en una escritura difuminada que busca captar lo inefable. Esa difuminación parece hablarnos de un impresionismo literario al que Baudelaire solía llamar “correspondencia” entre las artes. Así, la definición del estilo de decadencia se construye, en este primer escrito, a partir de dos rasgos fundamentales: la metáfora de la enfermedad o la vejez y la correspondencia entre las artes.

1 Las traducciones son propias.

Roger Bauer (2012) explica el significado del término *décadence* desde su etimología e indica que las palabras *déchoir* y *déchéance* en francés, o decaer y decaimiento en español, correspondientes a las lenguas romances y que se utilizan desde hace mucho tiempo, remiten al verbo «decadere» propio del latín tardío desde el siglo IV (p. 25) y, en relación con el término común francés *déchéance*, sostiene que tanto *déchoir* como *décadence* refieren a disminución de la fuerza, de vitalidad o a un sujeto afectado por la vejez o la enfermedad (p. 27). Asimismo, Bauer afirma que el término *décadence* se utilizaba en sentido figurado ya desde el siglo XVII con Perrault o en el siglo XVIII con Rousseau para hacer referencia a un estado particular del arte y de la lengua literaria causado por la intromisión de la inmoralidad. Mariano Sverdloff (2015) señala que dicha palabra es empleada para referirse a fenómenos históricos, sociales y literarios que interpretan determinadas épocas caracterizadas por inmoralidad o declinación, y atraviesa tópicos como el envejecimiento, la enfermedad, el lenguaje o la disolución, entre otros. Ambos concuerdan, entonces, en que el término *décadence* tiene una dimensión estética, ya sea metonímica o metafórica, y que suele emparentarse con la enfermedad, la senilidad o la vejez a través de los recursos literarios recientemente mencionados.

Ya desde finales del siglo XVIII, en el campo de la literatura, los escritores, como por ejemplo, Madame de Staël en *De la littérature considérée dans ses rapports avec ses institutions sociales* [1800] y Victor Hugo en el prefacio de *Cromwell* [1827], dan cuenta de una sociedad que pretende ir en ascenso hacia la “perfectibilidad”; de hecho, este será el rasgo predominante en la primera etapa del romanticismo francés (Hugo, Vigny y Lamartine) apoyado en la idea de Mme. de Staël. Aunque esta sea la idea fortalecida durante la primera mitad del siglo XIX, Chateaubriand, por ejemplo, profundizará, por su ideología reaccionaria, en una imagen inversa a la de progreso, que será la de decadencia de un presente y el sentimiento melancólico de los tiempos pasados. Así las cosas, escritores como Charles Nodier, Gautier y Nerval ya estarán hablando, desde la década de 1830, de momentos de decadencia. En el ensayo “Du fantastique en Littérature” (1998), Nodier explica que, en cada época de decadencia —designadas aquí como agonía o muerte—, como la del Bajo Imperio romano, la del prerrenacimiento o la de la Revolución francesa, es la ironía la que toma partida en el asunto literario. De esta manera, podemos observar la manifestación de la consciencia acerca de un correlato entre una época

que declina por diversos aspectos, ya sean morales o sociales, y un estilo literario que dialoga con ella:

Quand les fables d'un peuple ont vieilli, l'impitoyable instinct de changement qui réside en lui se manifeste à son jour et à son heure, et il vient manifester aux hommes, par des signes certains, qu'il faut recommencer la vie sociale sur nouveaux frais, sans égard aux traditions et aux sympathies du passé. Il déchaîne alors des esprits de dérision, poussés d'une haine irréfléchie, qui se font des hochets de ce tous les siècles ont vénéré, et qui jouent avec ces débris d'une civilisation expirante, en proférant des paroles d'ironie et de dédain, comme Hamlet, pensant le cendre des morts [...]. C'est ainsi que Lucien fut envoyé à la fin du paganisme, Cervantes après la chevalerie, Érasme et Rabelais avec la réforme, et Voltaire au-devant des révolutions politiques [...]. Quand un ordre de choses meurt, il y a toujours quelque ingénieux démon qui assiste en riant à son agonie [...]

[Cuando las fábulas de un pueblo han envejecido, el despiadado instinto del cambio que reside en ellas se manifiesta en su propio día y su tiempo, y viene a manifestar a los hombres, por ciertos signos, que es necesario volver a comenzar la vida social de cero, sin tener en cuenta las tradiciones y las simpatías del pasado. Desencadena entonces espíritus de burla, impulsados por un odio irreflexivo, que se hacen sonajeros de lo que todos han venerado, y que juegan con las ruinas de una civilización que expira, profiriendo palabras de ironía y de desdén, como Hamlet, pensando las cenizas de los muertos [...]. Es así como Luciano fue enviado al final del paganismo, Cervantes, después de la caballería, Erasmo y Rabelais con la reforma, y Voltaire frente a las revoluciones políticas [...]. Cuando un orden de cosas muere, siempre hay algún ingenioso demonio que asiste risueño a su agonía [...]]. (1998, pp. 85-86)

Théophile Gautier en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin* [1835] y Gérard de Nerval en *Sylvie* [1853] —quienes conforman el *petit cénacle* o la segunda generación del romanticismo francés según Bénichou (2017)— darán cuenta de una época convulsa, liderada por periódicos que dejan afuera a los escritores y a cierto estilo de literatura. La consecuencia de que los escritores no se sientan oídos por el pueblo —puesto que han sufrido la “pérdida de la aureola” (1954), dirá Baudelaire— será la del encierro de este

petit cénacle en la “torre de marfil” de la que hablarán Sainte-Beuve y Nerval. Es esta juventud la que empezará a sintomatizar y rechazar su época a través de la melancolía y la soledad y, dentro de este grupo, sólo Baudelaire será —según Paul Bourget— el “teórico de la decadencia” (2008) por excelencia que, en lugar de rechazarla, sabe comprenderla y abrazarla. Es por esto que, en *La belle décadence*, Roger Bauer dice que, a partir de 1815 y 1871, muchos escritores sufren y expresan la idea de una fatal decadencia en Francia (2012, p. 9). Al mismo tiempo, Sverdloff (2012) afirma que la noción de *décadence* es difundida, a partir del Segundo Imperio, por quienes se oponen a la ideología del progreso.

El estilo de decadencia que Gautier y Bourget reconocen en la obra de Baudelaire y que luego divulgarán tiene un prelude, el artículo sobre Wagner en París escrito por el mismo Baudelaire. Al mismo tiempo, este texto es un testimonio de los inicios del wagnerismo en Francia. Allí ya aparecerán algunas de las características propias del “estilo de decadencia” que Gautier señala en la necrología anteriormente mencionada. Este texto sobre Wagner, además, es relevante en la historia de las ideas estéticas porque es previo a la escritura de la tesis doctoral de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, efectuada entre 1871 y 1872 y, por ende, también es anterior al famoso “Ensayo de autocrítica” que su autor agregará en 1886. Allí, Nietzsche tomará un rumbo muy distinto con respecto al de su época temprana influenciada por Wagner. A su vez, este pensamiento ulterior en la estética de Nietzsche se verá influenciado por la teoría baudelaireana propagada y tamizada por Bourget.

La “obra de arte total” y las “correspondencias entre las artes”: el diálogo francoalemán como fundamento del estilo de decadencia

Tal como indica Botero García (2014) en la introducción a su traducción de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, “El lector asiste en este texto a la conjunción de dos pensamientos básicos de las artes occidentales en la segunda mitad del siglo XIX: el de Richard Wagner y el de Charles Baudelaire” (p. 510). Esto se hace evidente ya desde el título y los primeros trazos, donde el francés, encantado por la segunda presencia de Wagner en París a partir de 1859 —puesto que la primera, ocurrida desde 1839 a 1842, no había sido significativa—, describe al compositor circulando por la ciudad bajo el pleno desconocimiento de sus habitantes o sometido a severas

críticas e injurias sobre sus obras. Con el paso de los meses, los anuncios de los conciertos de Wagner se presentan y se experimentan como “una verdadera batalla de doctrinas, como una de estas solemnes crisis del arte” (Baudelaire, 2013, p. 512). A su vez, esta irrupción de Wagner en París que genera crisis en las concepciones sobre el arte implica para Baudelaire un despertar en la vida intelectual de una nación porque los críticos y artistas renuevan y reanudan debates y diatribas abandonadas en torno a la esencia del arte desde la mejor época de Victor Hugo. En verdad, Baudelaire no es el primero en defender a Wagner frente a un público y una crítica hostiles, sino Champfleury, aunque parezca extraño por sus estéticas tan opuestas. Sin embargo, lo que aprecia este último crítico y escritor en el músico es más una actitud revolucionaria que sus ideas, de tal modo que Wagner se constituye, para Champfleury, “un autre Courbet, le Courbet de la musique” [“otro Courbet, el Courbet de la música”] (Guichard, 1963, p. 36), con quien entablará una relación de cercanía. No ocurrirá lo mismo con Baudelaire en términos personales, pero las afinidades estéticas serán evidentes; de hecho, Guichard sostiene que Baudelaire se reconoce en Wagner tanto como se reconoce en Edgar Allan Poe (p. 39).

Uno de los puntos nodales del artículo de Baudelaire radica en las coincidencias que percibe entre su propia estética y la de Wagner: lo que le permite pensar a este último su idea de obra de arte total, según Baudelaire, es cierta laguna que le presenta el arte a su auditorio, ya sea en el caso de la música, la pintura o la literatura. Frente a dicha laguna, es la imaginación la que socorre al auditorio. La correspondencia entre las artes, la sinestesia que la melodía y la arquitectura producen —analiza Baudelaire teniendo en cuenta la crítica que escriben otros artistas como Berlioz o Liszt sobre la obertura de *Lohengrin*, entre otras composiciones del músico alemán— generan una sugestión de manera más rápida y justa, pero, por sobre todo, la experiencia de “la belleza inefable” (2013, p. 514). Estas reflexiones de otros artistas lo habilitan a expresar también las “ensoñaciones” (p. 515) que la obra de Wagner suscita en él y cuyas sensaciones se hermanan con las de Berlioz y Liszt, mostrando así que, de hecho, los tres perciben, a través de la sinestesia, “*beatitud espiritual y física, del aislamiento, de la contemplación de algo infinitamente grande e infinitamente bello*” (p. 516).²

2 El subrayado en las frases es propio del original.

Dicho sentimiento de “beatitud espiritual y física” que remarkan los franceses ante la obra de Wagner se logra, según la teoría del compositor, a través del drama, que es “la más alta obra de arte” (Wagner, 2007, p. 143). Este pone en común unión a todas las modalidades artísticas, contraponiéndose así el drama a las fragmentaciones e individualidades. La percepción y el entendimiento de cada arte individual por parte del pueblo se efectúa de manera plena sólo a través de la comunicación y la colaboración con las otras artes en el drama. De este modo, todas las artes se encuentran unidas y colaboran para un fin común que es el arte mismo. En esta reunión de las artes dada en el teatro, Wagner, por un lado, invierte la idea de que el arte sirve al ser humano y sostiene que “la suprema finalidad humana es el arte, y la suprema finalidad artística es el drama” (p. 143) y, por otro lado, constituye una estética de la comunión y de la comunidad en la que el drama convierte al individuo que lo contempla en “el ser humano comunitario de la completa manifestación pública” (p. 146) a través de la hermandad entre las artes. De esta forma, el alma de cada individuo se unifica, se hace una. Cuando la arquitectura carece de color, la pintura la auxilia y la complementa, permitiéndose ambas comprender más plenamente, lo que no ocurre si, por ejemplo, la pintura se halla sola colocada en un cuarto o en un museo. Del mismo modo, en el artista confluyen el canto, la mímica y la actuación. Paradójicamente, la asistencia de todas las artes en el drama las dota, a su vez, de autonomía y libertad, porque su expresión y comprensión es plena. Dicho de otra manera, la estética de la obra de arte total se destaca por el fuerte rechazo a cualquier aspecto individual e individualista tanto en las artes como en el ser humano, puesto que, como dice Wagner, deben “controlar toda tendencia arbitraria y egoísta a inoportunas expansiones perjudiciales para el conjunto, para, de ese modo, poder colaborar con mayor fuerza en la consecución del supremo propósito común” (p. 152).

La obra de arte total, al hacer coincidir las distintas artes en una unidad, opera desde la sinestesia, recurso estético que Baudelaire trabaja de manera insistente en su poesía y que a la vez se hermana con sus “Correspondencias”. Asimismo, la sinestesia habilita referencias constantes a los nervios que se busca afectar con la obra, de ahí que, en el cuarto apartado de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Baudelaire sostenga que lo que define el estilo de Wagner es “la intensidad nerviosa, la violencia en la pasión y en la voluntad” (2013, p. 530). Si volvemos a la necrología escrita

por Gautier que citamos al principio, podemos dar cuenta de que la superposición de las artes y las correspondencias entre estas, incluso dentro del lenguaje poético, juegan con el recurso de la sinestesia y el estremecimiento de los nervios o la expresión de la misma neurosis. Dicho en otras palabras, la obra de arte total y el recurso principal del que se sirve, la sinestesia, habilitan significaciones vinculadas con los nervios, la neurosis y, por lo tanto, la enfermedad.

De la obra de arte total al estilo de decadencia

Como indica Guichard (1963, p. 56), hacia 1870, Wagner todavía era objeto de disputa en la prensa, sin embargo, los escritores franceses se interesan especialmente por su obra. Conforme transcurren los años, el wagnerismo crece y la oposición disminuye, hasta que Edouard Dujardin funda la *Revue wagnérienne* en 1885. La revista se imprime periódicamente y se focaliza tanto en la crítica musical como en la creación literaria. Algunos de sus redactores serán el mismo Dujardin, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé y Huysmans. Guichard señala que el interés de Dujardin en fundar esta revista está puesto en la profundización de un aspecto que no le interesa a la multitud, esto es, "l'aspect philosophique et symbolique" ["el aspecto filosófico y simbólico"] (p. 60), lo que hará anexas a Wagner ya no tanto al romanticismo que Baudelaire reconocía en él, sino al simbolismo, en un contexto en el que sus miembros están intentando definirse a sí mismos. Como el tono decadente de la revista no le complacía a quienes la financiaban, desaparece en 1888, pero el estilo de decadencia que había iniciado con Baudelaire y que ya se reflejaba en la obra de Wagner se profundiza en estas últimas décadas del siglo XIX.

J-K. Huysmans, uno de los redactores del primer número, publica sus impresiones sobre la Obertura de Tannhäuser. Si el artículo no llevara su nombre al final, de todas maneras se lo podría adjudicar a él por su estilo recargado y pictórico. Sea por sinestesia, por influencia familiar —su padre y su abuelo se dedicaban al dibujo y la pintura— o por un defecto sensorial, todo lo que Huysmans contempla lo reescribe en paleta. Esto ocurre con la obra de Wagner, que es interpretada, desde sus primeras palabras, en clave pictórica:

dans un paysage où le soleil s'apâlit jusqu'à l'exquise et suprême dilution du jaune d'or, dans un paysage sublimé où sous un ciel maladivement lumineux, les montagnes opalisent au-dessus des bleuâtres vallons le blanc cristallisé de leurs cimes; dans un paysage inaccessible aux peintres, car il se compose surtout de chimères visuelles, de silencieux frissons, et de moiteurs frémissantes d'air, un chant s'élève (...)

[en un paisaje en el que el sol se desvanece hasta la exquisita y suprema dilución del amarillo de oro, en un paisaje sublimado en el que, bajo un cielo enfermizamente luminoso, las montañas opalizan sobre azulados valles el blanco cristalizado de sus cimas; en un paisaje inaccesible a los pintores, porque se compone sobre todo de quimeras visuales, de estremecimientos silenciosos, y de humedades temblorosas de aire, un canto se eleva (...)]. (Huysmans, 1993, p. 59)

El diálogo con la obra de Wagner adquiere cada vez más interacciones con otras artes. Si comenzaba con la coincidencia que Baudelaire hallaba entre su poesía y el drama del compositor, hacia las últimas décadas del siglo XIX los escritores llevan a cabo el forzamiento de la lengua y buscan convertirlo en paleta o en melodía, tal como lo anuncia Gautier no sólo en la necrología del 68, sino también en el famoso prospecto que le dedica a la nueva inauguración de la renovada propuesta del periódico *L'Artiste*.³ Esto es, la estética de la obra de arte total que hace dialogar a todas las artes se convierte también en una estética de la recepción y de la creación en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. Así procede Huysmans con las breves impresiones que escribe del drama de Wagner: este le inspira los colores pálidos de la paleta y él, como escritor-pintor, se atreve a dar pinceladas literarias de la obertura, incluso cuando los pintores no pueden acceder al paisaje de Tannhäuser. Quizás su posibilidad para percibir el paisaje que suscita el drama radica en su carácter bifronte de escritor-pintor.

3 Se trata de un prospecto publicado en 1857 en el que se promueven, para las colaboraciones de la nueva propuesta de la revista, las ideas del diálogo entre las artes y la autonomía del arte. Allí mismo Gautier afirma: "Después de haber visto, nuestro mayor placer ha sido el de transportar monumentos, frescos, cuadros, estatuas, bajorrelieves, a nuestro propio arte, a menudo bajo el riesgo de forzar la lengua y transformar el diccionario en paleta" (Gautier, 2024, p. 40).

Convertir la literatura en paleta, la pintura en literatura y, en este caso, el drama en literatura pictórica es un hábito en Huysmans. Un año antes de esta publicación, en 1884, este escritor se hace reconocido por su novela catálogo *À rebours*. Esta obra es, para Huysmans, un esfuerzo por separarse de la escuela del naturalismo, que consistía en “situar personajes reales en ambientes exactos” (2000, p. 99), y dichos personajes, particularmente los de la poética de Zola, “carecían de alma, se regían simplemente por impulsos y por instintos” (2000/2005, p. 102). Así, esta novela, considerada como la biblia del decadentismo, inicia parodiando la novela naturalista, pero poco a poco se alejará y tomará otro camino, como indica Ette (2024, p. 224), el camino del aislamiento y del interior. Des Esseintes se retira a la casa que hace construir en Fontenay-aux-Roses a modo de “Tebaida”⁴ cuya arquitectura interior corresponde —como aspiración a la idea de obra de arte total wagneriana— a mundos artísticos que despiertan diversas experiencias y sensaciones en el alma de des Esseintes. Entre todos esos mundos contruidos en habitaciones diferentes que edifican el universo artístico, se halla el cuarto de las pinturas donde el lugar principal está reservado para las obras de Gustave Moreau. Además, su hogar se llenará de plantas exóticas que recuperan *Les fleurs du mal* de Baudelaire y que habilitan la imaginación mórbida de los sueños. Así, Huysmans actualiza la noción de obra de arte total wagneriana en la metáfora de la “Tebaida” de des Esseintes.

Además del trabajo arquitectónico de la “Tebaida” que habilita el espacio para todas las artes, dos elementos son esenciales a la hora de entender el sentido de esta arquitectura: por un lado, la neurosis y los nervios, referencia que hemos visto desde los textos más tempranos que delimitaban el estilo de decadencia y, por otro lado, la soledad y el aislamiento del protagonista. En cuanto a la neurosis, es decir, la enfermedad, esta aparece desde la *Notice* —el primer apartado de la obra— como parodia de las novelas naturalistas al presentar a dicho protagonista como el último descendiente del linaje de los Floressas des Esseintes. Todos han desaparecido por causa de sus enfermedades de los nervios, dejándole al duque la neurosis y el afeminamiento como la herencia más relevante de la familia. A lo largo de la novela, además, cada capítulo se dedica al montaje de las diversas

4 La Tebaida es una región del Antiguo Egipto que adquiere el nombre por su proximidad a la ciudad de Tebas. A partir del siglo III, este lugar se utilizó como retiro para ermitaños cristianos.

artes dispuestas para exacerbar los nervios de Jean Floressas. El tema del aislamiento se relaciona también con la neurosis del protagonista, sujeto inhábil para el trabajo en la vida burguesa pero eficiente para el mundo de la reflexión y el arte. El aislamiento de des Esseintes es explícitamente un rechazo a la vida burguesa y laboral, a la dinámica que hizo ingresar Estados Unidos en el Viejo Mundo:

A la vieja aristocracia de la cuna y el linaje, le había sucedido ahora la aristocracia del dinero; ahora reinaba el califato de las factorías, el despotismo de la Rue Sentier, la tiranía del comercio con sus ideas estrechas y venales, sus instintos vanidosos y bribones. (Huysmans, 2000, pp. 363-364)

En el pasado, el duque llevaba una vida de soltero, lo que implica vínculos de amistad y repetidas visitas a los prostíbulos, sin embargo, en el tiempo en el que decide recluirse en su “Tebaida”, su soltería se exagera hacia la soledad para adorar religiosamente el arte, convirtiéndose en algo similar a un “Monje amante del arte”.⁵ Des Esseintes está tan enfermo de los nervios que casi no es un ser humano con alma, sino más bien, un sujeto en proceso de desintegración. Prueba de ello es que la novela no lleva como título un sustantivo propio como lo hacían las novelas de un par de décadas antes: *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Bouvard et Pécuchet*, o *Marthe*. En lugar de ello, se titula con la locución adverbial *à rebours*, que indica desplazamiento a la inversa, es decir «a contrapelo» o «al revés» (Videla Martínez, 2024, p. 56). Así, el duque rompe todo vínculo social, se aísla en su casa de Fontenay-aux-Roses y, como dice Melmoux (1999), carece de una personalidad que se construya y se transforme a lo largo de la novela. Por el contrario, lo único de lo que vive es de la exacerbación de los nervios. Si volvemos a pensar en la teoría wagneriana de la obra de arte total, podemos observar que, aunque la Tebaida pretenda ser la arquitectura del drama wagneriano, se presenta aquí un elemento nuevo que Wagner rechaza: la idea de individuo y de aislamiento. Mientras Wagner pretende que el drama haga partícipe al individuo en la obra, Huysmans disocia por completo a su individuo de la sociedad. En cierto modo, el drama de Wagner está hecho para la construcción de un pueblo alemán. A través de su estética de la comunión entre las artes construye

5 *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, obra de W. H. Wackenroder publicada de manera anónima en 1796.

también un ser humano comunitario. En otras palabras, mientras Wagner promueve la pérdida de la individualidad en la comunidad, Huysmans, y con él, el simbolismo y el decadentismo, promueve la exacerbación de la individualización en el proceso de aislamiento.

La crítica a Wagner y a los wagnerianos: Bourget, Nietzsche y Tolstoi

Un año antes de la novela de Huysmans, en 1883, Paul Bourget —quien, junto con Gautier, se encarga de sistematizar y difundir la estética baudelaireana— publica los *Essais de psychologie contemporaine*. Estos estarán dedicados a la obra de escritores como Stendhal, Flaubert, Renan, Taine y, por supuesto, Baudelaire, con el propósito de explicar la época finisecular francesa y el estilo literario que se gesta en ella. La primerísima definición que plantea Bourget sobre la palabra decadencia es la de una “civilización que envejece” (2008, p. 90), para continuar explicando a través de la óptica positivista y científicista heredada de Hyppolite Taine que una sociedad se encuentra en estado de decadencia, tal como lo está un organismo, cuando produce una gran cantidad de “individuos inadaptados a la vida común” (p. 91). Estos individuos, cual células que funcionan mal, en lugar de producir energía para el organismo de manera subordinada a éste, generan energía para sí mismos, de modo que se independizan del mayor, ocasionando anarquía entre las otras células y, en consecuencia, enfermando al cuerpo social. Aquí vemos cómo, echando mano de la fisiología y de la psicología —y este es el rasgo renovador en la noción respecto de lo que planteaba Gautier—, se apela a las ideas de envejecimiento y enfermedad desde una visión positivista, tal como sostiene Giuliano Campioni (2004, pp. 293-294) para explicar esta época finisecular como época de decadencia. Pero Bourget no se limita a hacer un diagnóstico socio-epocal: aunque su objetivo sea estudiar la sociedad finisecular, reflexiona más sobre la literatura que sobre la sociedad, analizando el lenguaje y el estilo de esa época. De la misma manera en que habla de un cuerpo social en decadencia, teoriza también sobre un estilo de decadencia, que “es aquel en que la unidad del libro se descompone para dejar lugar a la independencia de la página, en que la página se descompone para dejar lugar a la independencia de la frase y la frase para dejar lugar a la independencia de la palabra” (p. 92). En este sentido, Bourget vuelve a establecer una vinculación entre decadencia y estilo literario, puesto que el diagnóstico social ejemplificado con

el caso de la decadencia del Imperio romano —referencia que ya hemos visto tanto con Nodier como con Gautier—está subordinado, en verdad, a su interés, que es el del estilo literario de decadencia. La decadencia se presenta en el estado de sociedad, en la literatura, en los escritores y en algunos individuos, por lo tanto, el paso innovador en cuanto a esta noción será hablar de la “teoría de la decadencia” que es la que explica el estado general de las cosas y del arte.

Siguiendo con la noción del estilo de decadencia, Bourget ya afirma hallar muchos ejemplos de este tipo en la literatura contemporánea, como es el caso de los hermanos Goncourt. Se hace evidente que el ensayo pretende promover el estilo baudelairiano en el momento en que afirma que aquellos que lo componen, si no son hábiles como “obreros de la grandeza del país” (p. 93) para la acción y la vida públicas y estériles para la reproducción humana, es porque son hábiles o superiores como artistas “del interior de su alma” (p. 93) para el pensamiento solitario y son estériles sociales pero abundantes en sensaciones estéticas y sensoriales. Asimismo, tal como sostenía Gautier, el lenguaje que utilizan estos decadentes es copiosamente trabajado en detalle e incompreso como así también considerado como “corrupciones del estilo” (p. 95) por los otros sectores sociales que no entienden las preferencias individuales de los decadentes. El estilo de decadencia es, para Bourget, formulado por una raza aristocrática y refinada. Resalta de esta raza su superioridad intelectual, su carácter reaccionario en la inacción, su individualización —por oposición al cuerpo social o al pueblo— que no se desempeña en el campo político: “Dentro de cincuenta años el estilo [...] no será comprendido más que por especialistas. ¿Qué importa? Podrían responder los teóricos de la decadencia. ¿Es el fin del escritor el de proponerse como perpetuo candidato ante el sufragio universal de los siglos?” (p. 95). Así, esta “raza” no pretende ser comprendida por generaciones ni colectivos, sino por unos pocos. Se trata de una raza tan selecta que parece una secta reaccionaria ante todo lo que significa trabajo, acción, reproducción, producción, comunidad, público y comunicación. El decadente prefiere la reclusión, la soledad, el otoño y la melancolía, como Baudelaire, quien se enorgullece de su condición. Este produce una obra difícil e inaccesible para el gran público. Observemos, entonces, qué lejos estamos ya de las intenciones wagnerianas de efectuar una obra que se construya para comunicarse con el pueblo, en oposición al arte que

se ha convertido en el coto privado de un tipo de artistas: sólo disfrutan de él aquellos que lo *comprenden*, para lo que se precisa de estudios especiales, alejados de la vida real: los de la *erudición artística*. [...] Por eso nuestro arte culto se parece en el mejor de los casos a quien desea comunicarse con un pueblo en una lengua extranjera. (Wagner, 2007, pp. 141-142)

Se hace evidente así que, aunque el estilo de decadencia de Baudelaire, Gautier y Huysmans pretenda reunir diversas artes en busca de una obra de arte total, ya sea en las correspondencias, en el forzamiento de la lengua o en la Tebaida de des Esseintes, el objetivo ya no está en comunicarse con el pueblo ni convertir a los individuos en parte de la comunidad participando del drama. Lejos de ello, el estilo de decadencia se vuelve, en ese forzamiento de la lengua, cada vez más obtuso e incomprensible, tal como ocurre con muchas de las obras de Huysmans, que apelan a un trabajo sobre el lenguaje como lo haría un orfebre con su materia: latinismos, lenguaje proveniente de la pintura y de diversos campos como la botánica, el argot, entre muchos otros. Desde luego, *Bouvard et Pécuchet* ha sido, en este trabajo sobre el lenguaje y la erudición, una inspiración. Así, el estilo de decadencia ya no busca la comunidad o la estrecha relación entre sociedad y arte, sino, por el contrario, la separación de estas esferas.

La teoría de la decadencia de Bourget fue leída y reescrita desde distintas ópticas, desde ensayos sobre arte y literatura hasta obras literarias mismas, fue personificada en novelas y también puesta en crisis. En este sentido, se convirtió tanto en modelo de pensamiento como en objeto de crítica. Lo cita Nietzsche en *El caso Wagner* publicado en 1888, aunque rechazando la estética decadente; Huysmans, como hemos visto, lo personifica en À rebours y en otra novela posterior titulada *En rade*, donde replica su famosa frase de manera casi idéntica, y también lo hace Italo Svevo tanto en sus personajes ineptos como en su crítica al diletantismo de 1884. De este modo, la crítica literaria bourgetiana —influida por el pensamiento de Baudelaire— es interpretada como un modo de estudio de la sociedad de la época y de su moral que se traduce en el lenguaje literario.

La cultura y la literatura francesas, París como capital del siglo XIX, la fiebre del wagnerismo en Francia y los textos psicológicos de Taine y Bourget son una gran influencia para las reflexiones estéticas y para la noción de *décadence* en Friedrich Nietzsche, sin embargo, la gran diferencia entre uno y otro es que el alemán toma distancia del aspecto moral que

define al término, mientras que Bourget sí tiene una visión moral sobre el asunto. En un estudio acerca de la música, Nietzsche diagnostica el arte que se está produciendo en esos momentos a raíz de una caracterización que realiza sobre Wagner como el artista de la decadencia por antonomasia, aproximando la figura del decadente y la enfermedad:

Estoy lejos de la actitud del cándido espectador cuando este *décadent* nos arruina la salud —y, además, la música! ¿Es Wagner un ser humano en absoluto? ¿No es, más bien, una enfermedad? Todo lo que toque, lo pone enfermo— ha hecho que la música se ponga enferma—. (2003, p. 190)

De este modo, continuando con la perspectiva positivista de Taine y Bourget, Nietzsche parte de la obra de Wagner para pensar el arte europeo moderno que, hacia finales de 1880, tal como hemos visto con la *Revue wagnérienne*, ha influenciado a gran parte de los artistas franceses —un arte tan distinto, a la vez, del arte meridional, sereno, africano o cálido de Bizet—. Lo percibe como una enfermedad misma que a su vez propaga la enfermedad a quien lo contempla. Es un arte seductor, atrae con aquello que debería provocar espanto, es estimulante en tanto enfermedad misma, lleva a cabo como temas problemas de histéricos, tiene una sensibilidad sobreexcitada, se trata de un gusto enfermo que exige condimentos y perfumes intensos, sus protagonistas son enfermos, “¡una sala de enfermos!” (p. 191). La enfermedad más común de estos decadentes es, para Nietzsche, la neurosis —él mismo es un *décadent*, en consecuencia, un neurótico, y lo reconoce a su pesar—, y llega a esta conclusión a través de la lectura del *Journal* de los hermanos Goncourt, pero también a partir de la literatura francesa de su siglo, en la que la neurosis ocupa un lugar central en muchas obras, tanto poéticas como novelísticas. Si Gautier, Baudelaire y Huysmans se complacían en la expresión de la neurosis a través de un lenguaje refinado, Nietzsche, por el contrario, necesita calmar sus nervios, y este arte sólo lo induce a exacerbar la enfermedad, tal como lo indica aquí. Además, define el arte europeo moderno como una “dolencia integral [...] una sobreexcitación del mecanismo nervioso” (p. 192) que mezcla tres componentes atractivos: lo brutal, lo artificial y lo inocente. A su vez, tomando distancia de la oposición a la lógica burguesa, popular y utilitaria que marcaba Bourget de este estilo y arte decadentes, Nietzsche cree que este arte enfermo es un anzuelo para generar dinero precisamente por su

alto nivel estimulante. De esta manera reformula la relación entre el arte y el pueblo, este no sabe apreciar lo bello, tiene necesidad de lo sublime, lo grande, lo profundo o lo avasallador. Recordemos aquí que Bourget en realidad manifestaba que el arte producido por los decadentes era para unos pocos. El arte, según Nietzsche, deja de ser arte para convertirse en mentira y el artista deja de ser artista para convertirse en actor, y entiende este proceso de transformación como una “degeneración fisiológica del arte” (p. 198). Esta transformación que es llevada a cabo por el “estilo de decadencia”, noción que ya toma de Bourget, genera a su vez una crisis del gusto. Este último punto en el que el filósofo alemán cuestiona la aglutinación de diferentes artes bajo el teatro, o más bien, la transformación de la música en teatro, puede leerse paralelamente al texto de Baudelaire sobre Wagner, donde el francés aplaude el descubrimiento wagneriano de hacer corresponder las artes (2013, pp. 515- 516); así, los escritos contra Wagner se pueden leer también contra Baudelaire, y como ya es de saberse, contra la primera etapa estética del mismo Nietzsche. De hecho, esto declara en su “Ensayo de autocrítica” de *El nacimiento de la tragedia* cuando se autopercebe, en el momento de escritura de su tesis doctoral, como un jovencito influenciado por las ideas wagnerianas como por las del *Sturm und Drang* (1884, p. 28). Así, Nietzsche se apropia de la famosa frase de Bourget ya mencionada más arriba, genera su propia interpretación y, por lo tanto, una teorización: es un estilo que ocasiona anarquía de los átomos, libertad del individuo, y esto produce “parálisis, fatiga, entumecimiento [...] hostilidad, caos [...]. El todo ha dejado en absoluto de vivir. Es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto” (2003, p. 198). Este estilo es miniaturista, anima a las partes, las resalta, pero esta técnica hace que el todo pierda la vida, el sentido, es una “poetización del detalle” (p. 200). Así, se genera desorden, no hay coordinación entre los componentes. Esta desincronización, que es una “discapacidad”, se convierte en principio y tiene una finalidad que es persuadir a las masas. Se trata de un estilo de “mucho ruido y pocas nueces” o sublime, estruendoso y sin sentido, “mucho ruido para no decir nada” (p. 200). Wagner, como *décadent par excellence* deja de lado toda legalidad o todo estilo musical para convertir su obra en retórica teatral, en medio de expresión de “potenciación de los gestos” (p. 202).

La descripción del filósofo sobre la estética wagneriana y el estilo de decadencia no puede pasar desapercibida en cuanto que, si el objetivo

principal de la obra de arte total, de las correspondencias y de la Tebaida es promover la común unión entre las artes, hacia la década del 80 y bajo la influencia de Bourget, Nietzsche llega a la conclusión de que en realidad este arte alcanza todo lo contrario de lo que se proponía: una poética del miniaturismo que, en lugar de hacer perder la individualidad incitando al contemplador a formar parte de la obra, la exacerba —como ocurre en el proceso de soltería a soledad en des Esseintes—,⁶ y, por si fuera poco, se caracteriza también por la desincronización y la fragmentación de la obra, rasgos opuestos a los del diálogo y la hermandad entre las artes. Lo que augura, además, la desincronización y el miniaturismo o el trabajo sobre el detalle, es lo que Bourget entiende como “autonomización de la página, la frase y la palabra”, idea que Nietzsche, a su vez, adopta para plantear, de manera burlesca, la “poética del miniaturismo”.

De esta manera, el estilo de decadencia que se respira hacia fin de siglo —construido a través de la influencia de la obra de Wagner y de la de Baudelaire— se ve tensionado entre la búsqueda de la hermandad entre las artes y la fragmentación. Un breve ejemplo de esto es uno de los ensayos de crítica de arte del mismo Huysmans que publica en *Certains*. Allí presenta un texto sobre Gustave Moreau, el pintor que también marcó su carrera literaria, y dice lo siguiente:

En 1886, sin embargo, una serie de sus acuarelas [de Gustave Moreau] fue expuesta por Goupil en sus galerías de la calle Chaptal [...].

Sobre estos fondos de estrépito terrible, mujeres silenciosas pasaban desnudas o ataviadas con telas engastadas con cabujones como si fueran viejas encuadernaciones de evangeliarios, mujeres de cabello de seda floja, de ojos de un azul pálido, fijos y duros, de carnes de una blancura heladas de lechas; Salomé sujetando, inmóvil en una bandeja, la cabeza del precursor que irradiaba [...].

Lejos de esta sala, en la oscura calle, el recuerdo deslumbrado de estas obras persistía, pero las escenas no aparecían más en su conjunto, se diseminaban en la memoria, en sus infatigables detalles, en sus minucias de accesorios extraños, (Huysmans, 2016, pp. 151-152)

6 Para ampliar este tema, consultar Videla Martínez, 2024.

La crítica de arte que ejecuta Huysmans no es una mera crítica académica, se trata, en general, de écfrasis que se abren a la escritura creativa, constituyéndose así como obras literarias en sí mismas. Por un lado, su crítica de arte dialoga con la pintura de Moreau, pero a la vez la reconstruye caprichosamente según su percepción y revela la hermandad entre la literatura, la crítica y la pintura. Sin embargo, la totalidad de la pintura y, por consecuencia, la écfrasis que realiza, se ven asaltadas por la fragmentación y los detalles que se conservan en la memoria como consecuencia del trabajo del detalle y de los “colores muy agudos” (2016, p. 152). De este modo, sólo queda en la memoria y en la écfrasis una especie de collage entre joyas, plantas de cañas enmarañadas, cálices, algas y flores acuáticas.

Finalmente, entre los importantes críticos a la estética wagneriana que no podemos dejar de mencionar, se nos presenta Tolstoi. Se pronuncia fuertemente en 1897 con su ensayo *¿Qué es el arte?* donde define el arte de Wagner como falso. Sostiene que es imposible que “dos obras de diferentes dominios artísticos sean, de una parte, excepcionales, sin ninguna semejanza, y que, sin embargo, coincidan y puedan formar un todo” (1957, p. 116). No obstante, para Tolstoi, como lo era para Nietzsche en 1888, el resultado de Wagner y, por consecuencia, de todo el arte moderno francés y alemán inspirado en él, está muy lejos de alcanzar el objetivo que buscan, la unidad, que es, a su vez, el carácter esencial del arte verdadero. Además, Tolstoi considera que las obras de Wagner, quien para él carece de talento, tienen éxito debido a su “gusto grotesco”, a que “todo es en el más alto grado atractivo y efectista” y a que “todo es interesante” (p. 127), de modo que, con “mucho ruido y pocas nueces”, como diría Nietzsche, “hipnotizan al espectador” (p. 128). Es muy interesante observar que, aunque Nietzsche y Tolstoi se encuentren en las antípodas en cuanto a su definición del “arte verdadero”, la unidad y el sentido —ya que hablan de estas nociones pero el primero desde un lugar opuesto a la moral y el segundo desde la óptica de la moral cristiana— sin embargo, su crítica a la obra de Wagner y el arte finisecular coincide. Ambos sostienen que se trata de un arte de la mentira, de lo falso y de lo artificial que hipnotiza, que son obras “enfermizas” (1957, p. 109) o que llevan a “condiciones de espíritu anormal” (p. 129). Finalmente, lo que Baudelaire entiende por correspondencias y Wagner por obra de arte total, para Tolstoi es la perversión del arte:

Hay, además, otro efecto de esta categoría [la falsificación del arte] que hoy es común a todas las artes: consiste en hacer expresar por un arte lo que sería natural que expresara otro, y por ejemplo, se encarga a la música que nos describa acciones o paisajes (esto es propio de la “música de programa” de Wagner y de sus sucesores). O bien, como los decadentes, se pretende obligar a la pintura, al drama o a la poesía a sugerir ciertos pensamientos. (1957, p. 97)

Conclusiones: el estilo de decadencia, una estética contradictoria de larga trayectoria

En este capítulo hemos intentado reconstruir lo que se conoce como el estilo de decadencia, principalmente en Francia, partiendo de la etimología del término *décadence*. Observamos que sus usos se refieren a épocas caracterizadas por cierta declinación moral y social pero también a la relación que el arte y la literatura entablan con esas épocas. Sin embargo, el estilo de decadencia propiamente dicho se define a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX y, para ello, ha sido fundamental tanto el ingreso de la obra de Wagner en Francia como el apoyo de grandes figuras y materiales de la época: Champfleury, Baudelaire y la *Revue wagnérienne*. El punto de partida de dicho estilo es la coincidencia que Baudelaire reconoce entre sus correspondencias y la idea de obra de arte total wagneriana. Esta piedra angular desencadena toda una literatura que reflexiona sobre su propia lengua y sobre las posibilidades de forzarla para hacer ingresar en ella los materiales propios de otras artes como la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Sin embargo, el forzamiento de la lengua literaria o de otras artes para adoptar elementos que no les son propios como consecuencia de la ilusión de una obra de arte total es fuertemente criticada por figuras tan disímiles como Nietzsche y Tolstoi. Estos observan que el producto artístico es tan estimulante como invasivo y enfermizo, que lejos de sostener una unidad como rasgo esencial del arte verdadero, se fragmenta en collages de detalles, al punto tal de que partes de las obras como las de Huysmans o Proust pueden tomar autonomización del todo: esto se puede leer en las éfrasis que Huysmans hace de Moreau, en los capítulos de *À rebours*, cuyas relaciones entre sí son prácticamente nulas concentrando la narración de cada uno en las experiencias sensoriales de diversos objetos estéticos, o en “Un amour de Swann”, la segunda parte

de *Du côté de chez Swann*, relato del que críticos como Klossowski (2021) suelen reconocer su independencia pero a la vez la condensación del movimiento completo de la *Recherche*, con lo cual, podría considerársela también como una superación de esta tensión. Así, podemos dar cuenta de que uno de los rasgos principales del estilo de decadencia es la tensión entre el esfuerzo de hacer dialogar todas las artes e incluso la crítica de arte en el arte mismo —como si fuera una catedral sonora y poética que se refiere a sí misma— y el trabajo de orfebre, de engaste y de detalle que resalta la individualidad de cada modalidad artística cuya pretensión era comunicarse con la que tenía a su lado.

Referencias

- Bauer, Roger. (2012). *La belle décadence: Histoire d'un paradoxe littéraire*. Paris: Honoré Champion.
- Baudelaire, Charles. (2013). Richard Wagner y Tannhäuser en París de Charles Baudelaire. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6 (2), 509-536. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012655>
- Bénichou, Paul. (2017). *La escuela del desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourget, Paul. (2008) *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: El copista.
- Botero García, Mario. (2013). Richard Wagner y Tannhäuser en París de Charles Baudelaire. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6 (2), 509-536. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012655>
- Campioni, Giulio. (2004). *Nietzsche y el espíritu latino*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata.
- Ette, Ottmar (2024). Écfrasis, erotismo y fin de siglo: Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau. *Letras* “Ut pictura poesis”, n° 89. Pp 223-241. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/18825>

Gautier, Théophile. (1929). *Souvenirs romantiques*. Paris: Librairie Garnier Frères.

Gautier, Théophile. (2024). en Videla Martínez, J. «Prospecto» de L'Artiste, por Théophile Gautier. Nota preliminar y texto traducido. *El Hilo De La Fábula*, (27). <https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0049>

Guichard, Léon. (1963). *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*. Paris: Presses Universitaires de France.

Huysmans, Joris- Karl. (1993). L'Ouverture de Tannhäuser. *Revue wagnérienne*. Tomo I 1885-1886. Genève: Slatkine Reprints.

Huysmans, Joris- Karl. (2000). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.

Huysmans, Joris- Karl. (2016). *El arte moderno. Algunos*. Madrid: Tecnos.

Melmoux Montaubin, Marie- Françoise. (1999). *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX siècle*. Paris: Klincksieck.

Klossowski, Pierre. (2021). *Sobre Proust*. Buenos Aires: Cactus.

Nodier, Charles. (1998). *Oeuvres complètes. V- VI*. Genève: Slatkine Reprints.

Nietzsche, Friedrich. (1984). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Nietzsche, Friedrich. (2003). El caso Wagner. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Tolstoi, Leon. (1957). *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: Tor.

Videla Martínez, Julieta. (2024). Enfermedad y estilo en Huysmans: desintegración de la figura del soltero en À Rebours. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. vol. 15, n.33. Pp. 44-60.

[https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/
view/9425/9645](https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/view/9425/9645)

Wagner, Richard. (2007). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de València.

Segunda parte: Principios del siglo XX





Muñecos de yeso y madera: el tópico del simulacro en dos poemas de Sergio Corazzini y Aldo Palazzeschi

Luca Marzolla*

Introducción

Hacia finales del siglo XIX, el concepto de la decadencia del arte y de la figura del artista —que se venía gestando en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, y que encuentra representaciones emblemáticas en la poesía de Baudelaire y de los *maudits*— empieza a hacer su aparición en la literatura del recién constituido Reino de Italia, y ya en 1887 Carducci, en “Tedio invernale” [Tedio invernal] (poema incluido en la colección *Rime nuove* [Rimas nuevas]) nos habla justamente del ocaso de la poesía a través de la metáfora de las estaciones: ¿existieron alguna vez días de sol? —pregunta el poeta— quizás sí en la época de Homero y de Valmiki¹, pero esos tiempos ya se han ido y “questa ov’io mi avvolgo / nebbia di verno immondo” [esta en la que me envuelvo / niebla de invierno inmundo] —concluye— “è cenere di un mondo / che forse un giorno fu” [es la ceniza de un mundo / que quizás existió algún día] (Carducci, 1887). La decadencia del edificio simbólico de la poesía empieza a configurarse como un tema consolidado en la literatura italiana entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, e ingresa hasta a la obra de Gabriele D’Annunzio —por otro lado, reconocido representante del vitalismo pánico en poesía— en *Poema paradisiaco* [Poema paradisíaco] ([1893] 2013): el tópico del *hortus conclusus* —que tanto éxito tuvo en el simbolismo francófono de poetas como Maeterlinck, Rodenbach, Jammes y Samain, y que D’Annunzio importa justamente de dicha tradición— se concreta en este caso en un paseo por las ruinas del templo del arte, entre paredes cubiertas de musgo y estatuas semi destruidas. Será este el único D’Annunzio rescatado por los jóvenes poetas del grupo de los crepusculares, que tuvo dos de sus representantes fundamentales en Sergio Corazzini y en el primer Aldo Palazzeschi.

1 El autor al que se le adjudica la autoría del poema épico *Ramayana*.

* Universidad Nacional de Córdoba / luca.marzolla@mi.unc.edu.ar

La de-sublimación, en distintas declinaciones, es sin duda uno de los ejes centrales de la propuesta poética de este grupo —por cierto, compuesto por distintas voces y nunca reunido bajo un manifiesto programático— y si las generaciones anteriores reflexionaban sobre la decadencia de la poesía, lo que ahora se ve erosionado es directamente la figura del poeta: “Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta” [¿Por qué me llamas poeta? / Yo no soy un poeta], escribe Corazzini en el incipit de “Desolazione del povero poeta sentimentale” [Desolación del pobre poeta sentimental] (Corazzini, 2014), y pocos años después le hace eco el Palazzeschi de “Chi sono?” [¿Quién soy?], con los versos “Son forse un poeta? / No, certo” [¿Soy quizás un poeta? / No, por supuesto], otra vez en el incipit del poema (Palazzeschi, 2002). El poeta se retira, se desautoriza, se destrona. Quizás por primera vez en la historia de la poesía, el poeta se queda sin palabras, o siente que sus palabras no tienen justificación: “No soy más que un pequeño muchacho que llora / Ves: no tengo sino lágrimas para ofrecer al Silencio²” —escribe Corazzini, en el recién mencionado poema— y pensemos también en “Yo no tengo nada para decir³”, de Marino Moretti (cfr. Moretti, 2019), otro gran referente del crepuscularismo. Y quizás, en la sociedad de masas y consumo, ser poeta se ha convertido justamente en todo esto, y la perspectiva, entonces, resulta más trágica todavía (no podemos no pensar en Gozzano y en sus versos tan significativos en este sentido: “¡Yo me avergüenzo / sí, me avergüenzo de ser un poeta!⁴”; cfr. Gozzano, 2016).

La toma de conciencia de la transformación del rol del artista dentro de la sociedad moderna se entremezcla con otros grandes temas de la época: la fragmentación del yo, la crisis del sujeto, y la reflexión sobre la máscara y la risa, que en el caso de Italia encuentra en Pirandello un referente fundamental. En el humorismo pirandelliano (1908/1985) la risa no puede darse de forma plena, desatada, carnavalesca: interviene el “sentimiento de lo contrario”, la intervención reflexiva que permite ver, más allá de lo cómico, la esencia trágica de la condición humana. La comicidad se ve infiltrada por la empatía, y lo que se produce es una risa amarga que

2 Traducción mía, sigue el texto original: “Io non sono che un piccolo fanciullo che piange. / Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio” (Corazzini, 2014).

3 Traducción mía, el título original del poema es “Io non ho nulla da dire” (Moretti, 2019).

4 Traducción mía, sigue el texto original: “Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d’essere un poeta!” (Gozzano, 2016).

se va consolidando como uno de los registros más difundidos de lo irónico a comienzos del siglo XX. Otro elemento clave —que también encuentra en Pirandello uno de los puntos más altos en la tradición italiana— es justamente esa idea de vida como teatro, y más específicamente teatro de marionetas, en cuyo diminuto y frágil escenario se estrena la existencia de los hombres-fantoches. Citamos a continuación el famoso pasaje de *El difunto Matías Pascal* en el que Anselmo Paleari reflexiona con Adriano Meis sobre la brecha en cielo de papel arriba de la cabeza de Orestes:

—¡La tragedia de Orestes en un teatrillo de fantoches! —vino a anunciarme el señor Paleari—. Fantoches automáticos, de nueva invención. Esta noche, a las ocho y media, en la calle dei Prefetti, número cincuenta y cuatro. Sería cosa de ir allá. ¿No le parece, señor Meis?

—¿La tragedia de Orestes?

—¡La misma! [...] Y oiga usted la idea tan peregrina que se me ha ocurrido. Si en el momento culminante, es decir, cuando el fantoche que representa a Orestes está a punto de vengar en Egisto y en su madre la muerte del padre, se abriese una brecha en el cielo de papel del teatrillo, ¿qué pasaría? Diga usted.

—No atino —respondió, encogiéndome de hombros.

—Pues es muy fácil, señor Meis. Pasaría que Orestes se quedaría terriblemente desconcertado a la vista de aquel desgarrón del cielo.

—¿Y por qué?

—Déjeme hablar. Orestes seguiría animado de sus impulsos de venganza y con delirante afán querría ponerlos por obra; pero, a pesar suyo, se le irían los ojos tras de aquel agujero, por el cual bajarían ahora a la escena toda suerte de malos influjos, y al pobre concluirían por caérsele los brazos. Es decir, Orestes se convertiría en un Hamlet. Toda la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna consiste en eso; no le dé usted vueltas, señor Meis: en una brecha abierta en un cielo de papel”. (Pirandello, 1904/1985, p. 154)

El pasaje resulta sumamente representativo, y enmarca de manera emblemática ese concepto de mundo como pequeño escenario en el que se estrena una realidad que no es nada más que su propia representación, limitada e imperfecta, vaciada de todo sentido. El hado deja el lugar al azar; el cielo —residencia de lo divino— se convierte en una hoja de papel pintado, que puede quebrarse en cualquier momento; los héroes del mito, emblemas de virtudes y conflictos universales, se rebajan a simulacros de sí mismos: héroes ficticios, marionetas de cartapesta y madera que toman conciencia de su propio vacío existencial.

El tópico del simulacro —en sus distintas declinaciones (marionetas, estatuas, fantoches, muñecos)— tiene amplia circulación en la Italia de comienzo del siglo XX, entremezclándose con la incipiente reflexión sobre el posthumano, que también se deja entrever en el citado texto de Pirandello (esos “fantoches automáticos” que presagian los autómatas). Resultan sumamente significativas, en este sentido, las contribuciones literarias y teóricas de Marinetti: pensemos en el “hombre mecánico de partes cambiables” postulado en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1913/1978a) —una temprana prefiguración del cibernético— o en las muñecas eléctricas del homónimo drama publicado en 1909 en francés, y publicado nuevamente en italiano, con notables revisiones, en 1920 (Marinetti, 1909, 1920). Ya sean marionetas que reducen los héroes del mundo antiguo a muñecos de madera maniobrados por hilos, o fantoches metálicos animados por la corriente eléctrica, los simulacros de la figura humana empiezan a difundirse en cuanto símbolos de un antropocentrismo perdido (pensemos nuevamente en Matías Pascal y en su invectiva en contra de Copérnico; cfr. Pirandello, 1985), de una nueva desalentadora cosmovisión en la que el ser humano no es más que un punto periférico en un universo gobernado por el azar, y que transita una existencia de la que se le escapa el sentido. Estos motivos, como anticipamos, se entremezclan con otras vertientes de la decadencia, ya que resultan particularmente funcionales para expresar las cuestiones que estuvimos comentando en el principio, es decir, la desacralización y marginalización del arte y de la figura del artista.

Es justamente en este sentido que se declina el tópico del simulacro en “Dialogo di marionette” [Dialogo de marionetas] de Sergio Corazzini

([1906] 2014), y “Diana” [Diana] de Aldo Palazzeschi ([1909] 2002)⁵, los dos poemas sobre los que se enfoca este trabajo. Se trata, como veremos a continuación, de textos en los que ambos poetas desarrollan el *tòpos* del simulacro, haciéndolo converger en una despedida (“addio” [adiós]) que se concreta emblemáticamente después de la toma de conciencia, por parte de los personajes, de la degradación material implicada por la reducción del mundo a un teatro de muñecos. El motivo de la despedida —que se realiza en el texto de manera performática (en ambos poemas la palabra “addio” es dirigida por un personaje hacia el otro)— es entonces el segundo elemento de la pareja temática alrededor de la cual se estructuran estos poemas: se trata sin duda de dos textos que no ocupan un lugar central dentro de la producción de estos autores, y que nos permiten profundizar en cómo los dos amigos poetas encaran este mismo tópico, dejando vislumbrar —en un contexto representativo poco usual, comparado con sus repertorios poéticos más habituales— algunos rasgos de sus posicionamientos frente a la gran revolución del hacer poético supuesta por la Modernidad. Lo que nos proponemos, entonces, es profundizar en las maneras en las que se declina el tópico del simulacro —ya sea en forma de marionetas, como en el caso de Corazzini, o en la forma del juguete inanimado tirado de un hilo, como en el caso de Palazzeschi— en estos textos, en los que ambos autores parecen querer despedirse no tanto de la poesía en sí, sino más específicamente del conjunto de motivos y tópicos tradicionalmente relacionados con la poesía lírica occidental, percibidos como ya inertes e improductivos.

Un corazón de madera: el drama de las marionetas de Corazzini

En el marco de la breve carrera poética de Corazzini —truncada en 1907, a causa de la tuberculosis por la que el autor falleció a los veintiún años— *Libro per la sera della domenica* [Libro para la noche del domingo] constituye

5 Señalo que de este momento en adelante los títulos de estos dos poemas aparecerán en italiano —sin traducción entre corchetes— para no cargar demasiado el cuerpo del texto. Además, las indicaciones relativas a las fechas de publicación originales, en el caso de las obras de Corazzini y Palazzeschi, no se reproducirán en las referencias finales, en las que se citan las ediciones críticas de la poesía completa de ambos autores (en este caso también, el objetivo es evitar la sobreacumulación de entradas, ya que, a lo largo del trabajo, haremos referencia a numerosos poemas de ambos autores).

la culminación de un muy rápido proceso de transformación estética que, a partir de *Piccolo libro inutile* [Pequeño libro inútil] y en el arco de tan sólo un año, lleva el autor a sus logros poéticos más originales e interesantes (cfr. Landolfi, 2014; Jacomuzzi, 1963). “Dialogo di marionette” es el quinto de los diez poemas que conforman la última colección de Corazzini, y, como ha sido señalado, en el marco de la obra cobra el valor de “vero e proprio manifesto del simbolismo teatrale del libro” [verdadero manifiesto del simbolismo teatral del libro] (Landolfi, 2014: 23). A continuación, reproducimos el texto original del poema, acompañado por una traducción de nuestra autoría:

Dialogo di marionette

— Perché, mia piccola regina,
mi fate morire di freddo?
Il re dorme, potrei, quasi,
cantarvi una canzone,
ché non udrebbe! Oh, fatemi
salire sul balcone!
— Mio grazioso amico,
il balcone è di cartapesta,
non ci sopporterebbe!
Volete farmi morire
senza testa?
— Oh, piccola regina, sciogliete
i lunghi capelli d'oro!
— Poeta! non vedete
che i miei capelli sono
di stoppa?
— Oh, perdonate!
— Perdono.
— Così?
— Così...?
— Non mi dite una parola,
io morirò...
— Come? per questa sola
ragione?

Dialogo de marionetas

—¿Por qué, mi pequeña reina,
me hacéis morir de frío?
El rey duerme, podría, quizás,
cantaros una canción,
¿que él no oiría! Oh, ¡dejadme
subir al balcón!
—Mi cortés amigo,
el balcón es de cartapesta,
¿no nos sostendría!
¿Queréis hacerme morir
sin cabeza?
—Oh, pequeña reina, ¡soltad
los largos cabellos de oro!
—¡Poeta! ¿No veis
que mis cabellos son
de estopa?
—¡Oh, perdonadme!
—Os perdono.
—¿Y?
—¿Y...?
—No me concedéis ni una palabra,
yo moriré...
—¿Cómo? ¿Por esta única
razón?

- | | | |
|---|----|---|
| — Siete ironica... addio! | 25 | — Sois irónica... ¡adiós! |
| — Vi sembra? | | — ¿Os parece? |
| — Oh, non avete rimpianti
per l'ultimo nostro convegno
nella foresta di cartone? | | — Oh, ¿no tenéis nostalgia
de nuestro último encuentro
en la selva de cartón? |
| — Io non ricordo, mio
dolce amore... Ve ne andate...
Per sempre? Oh, come
vorrei piangere! Ma che posso farci
se il mio piccolo cuore
è di legno? (Corazzini, 2014, p. 159). | 30 | — Yo no recuerdo, mi
dulce amor... Os vais...
¿Para siempre? Oh, ¡cómo
querría llorar! ¿Pero qué puedo hacer
si mi pequeño corazón
es de madera? |

Lo que Corazzini nos muestra es justamente un teatro de marionetas, en el que se desarrolla una escena típica de la tradición poética occidental, es decir, el coloquio de amor entre una dama (en este caso una reina) y un caballero, amantes ilegítimos que conversan secretamente. La referencia primaria, en este sentido, son los poemas narrativos de la *Materia de Bretaña* (pensemos sobre todo en los personajes de Tristán e Isolda y Lancelot y Ginebra), y el uso de la palabra “amico” [amigo] (v. 7) —ampliamente empleada por Corazzini a lo largo de su producción para referirse a la mujer amada, un rasgo que, como ha sido observado, constituye un punto de contacto con la poesía de Francis Jammes (cfr. Landolfi, 2014)¹— en este caso funciona también como una recuperación del léxico típico de la *Materia de Bretaña* (ya que en dicha tradición, los amantes suelen llamarse *ami/e* entre sí). Además de la referencia a los amores prohibidos entre reinas y caballeros típicos de la leyenda arturiana, el texto remite al cliché de la doncella encerrada en la torre, y en particular a fábulas como las de Petrosinella y Rapunzel (“—Oh, pequeña reina, ¡soltad / los largos cabellos de oro”, vv. 12-13). Todas estas referencias contribuyen a construir un escenario fabulístico que se va derrumbando a través de un procedimiento de degradación material: el balcón es de cartapesta, y no podría sostener a los dos amantes; los cabellos no son “de oro”, sino de estopa, y se quebrarían si el caballero intentara aferrarse de ellos para reunirse con la amada; el bosque de los coloquios de amor no es nada más que un conjunto de si-

¹ Para profundizar en la relación entre la poesía de Corazzini y la obra de Francis Jammes, cfr., entre otros: Callegari, 1961; Perticucci Bernardini, 1940; Livi, 1966.

lueas de cartón. Cada elemento es un simulacro de sí mismo, una versión ficticia y materialmente degradada, y las referencias explícitas e insistidas a los materiales humildes y baratos típicos de las representaciones de los teatros de marionetas (la cartapesta, la estopa, el cartón) resultan totalmente funcionales a este proceso de trivialización. Es interesante notar que si por un lado sólo la reina pareciera ser consciente de la realidad material de cada elemento mencionado, por otro lado, al citar los coloquios en “la selva de cartón”, el propio caballero parecería estar enterado de la teatralización de su mundo, a pesar de no querer reconocerla. El esfuerzo de mantener viva la dinámica del encuentro amoroso se quiebra definitivamente cuando la reina minimiza el dolor del enamorado (“—No me concedéis ni una palabra, / yo moriré... / —¿Cómo? ¿Por esta única / razón?”, vv. 21-24), lo cual produce finalmente la despedida que estuvimos comentando en la introducción: “—Sois irónica... ¡adiós!” (v. 25). Es demasiado tarde para revertir la situación: el proceso de reificación ya ha avanzado hasta el núcleo más íntimo de los personajes, hasta el propio corazón de la reina, incapaz de conmoverse, al ser de madera (“Oh, ¡cómo / querría llorar! ¿Pero qué puedo hacer / si mi pequeño corazón / es de madera?”, vv. 32-35).

Lo que opera, entonces, en el caso de Corazzini, es ese mismo proceso de reducción, miniaturización y de-sublimación que caracteriza su propuesta poética en general: los protagonistas de esta escena de tradición centenaria se han convertido en marionetas de madera, atadas por hilos y maniobradas por manos ajenas, arriba de un pequeño escenario. Como en otros textos del mismo autor —pensemos por ejemplo en “Soliloquio delle cose” [Soliloquio de las cosas] o en “Per organo di barberia” [Para un organito], entre otros (Corazzini, 2014)— lo que se consume es el drama de los objetos, esos objetos humildes, abandonados y olvidados por los que Corazzini descubre una inusual empatía, cuyas tragedias —cotidianas y sencillas— se ven rebajadas por la imposibilidad de sublimar en algo más elevado, y justamente por eso resultan más dramáticas todavía. La escena de amor cortés que se desarrolla en “Dialogo di marionette”, a pesar de su presumido carácter áulico, se reduce a una humilde representación, a un entretenimiento callejero para ferias de pueblo y —así como ocurre en el caso de Orestes, en la novela de Pirandello— las víctimas de este proceso son los propios personajes, que descubren directamente en la escena su transformación en simulacros de sí mismos. Esta toma de conciencia

tiene dos efectos: uno es evidentemente trágico —el caballero/poeta que no puede aceptar el ocaso de la poesía anterior al traspaso a la Modernidad— el otro, es el de una afligida resignación —el realismo de la reina, que quisiera poder coincidir con su propio personaje, pero sabe que la “brecha abierta en el cielo de papel” ya es una vorágine imposible de colmar.

La “decrépita estrella” de Palazzeschi

Los últimos años de la primera década del siglo XX constituyen un período crucial para el desarrollo de la poética de Aldo Palazzeschi: la sensibilidad “crepuscular” que caracteriza las primeras colecciones (*I cavalli bianchi* [Los caballos blancos] y *Lanterna* [Linterna]), empieza, en *Poemi* [Poemas], a entremezclarse de forma cada vez más evidente con la nueva sensibilidad estética del autor, más incline al vanguardismo (Marinetti notará a Palazzeschi justamente a partir de esta colección, y hará que la sucesiva —*L'incendiario* [El incendiario]— se publique en 1910 en las Edizioni Futuriste di Poesia). En el marco de esta transformación, el poema “Diana” —aunque no sea en absoluto uno de los más conocidos y estudiados del autor— se presenta como un texto sumamente representativo. Sigue el texto original del poema acompañado, en este caso también, por una traducción de nuestra autoría:

Diana

Salisci, mia Diana, salisci
salisci codesto scalino,
scalisci, non vedi è bassino,
bassino bassino, salisci.
Non puoi?
Ma vieni a passeggio un pochino,
pochino pochino, due passi.
Lo zuccherò vuoi?
No, vero, piuttosto lo sale.
Neanche?
Male male male,
finisci
mia povera Diana,

Diana

Subite, mi Diana, subite
subite por este escalón,
subite, no ves, es bajito,
bajito bajito, subite.
5 ¿No podés?
Pero vení a pasear un poquito,
poquito poquito, unas vueltas nomás.
¿Azúcar querés?
No, es cierto, un poquito de sal.
10 ¿Tampoco?
Mal mal mal,
ya está
mi pobre Diana,

finisci.	15	ya está.
E allora rimani,		Y entonces quedate,
rimani decrepita stella,		quedate decrepita estrella,
rimani.		quedate.
Appena un lamento ti resta,		Tan sólo un lamento te queda,
un debil lamento...		un débil lamento...
e chinare la testa.	20	y bajar la cabeza.
Tua vita...		Tu vida...
è proprio finita.		de verdad se ha acabado.
Ricordi quand'eri un'agnella?		¿Te acordás cuando eras una cordera?
Oh! Com'eri bella:		¡Oh! Eras tan bella:
agile e snella.	25	ágil y esbelta.
Allora era il candido vello		Entonces era cándido el vello
di fine velluto:		de fino terciopelo:
morbido e bello.		suave y hermoso.
Adesso...		Ahora...
adesso mi sembri	30	ahora me parecés hecha
di sudicio gesso.		de yeso mugriento.
Addio. (Palazzeschi, 2002, p. 161)		Adiós.

La declinación del tópico del simulacro que nos muestra Palazzeschi se realiza a través de una escena que, de entrada, no resulta tan sencilla de identificar. Lo que nos presenta este breve poema es una suerte de diálogo imposible entre un personaje que ya desde el primer verso —con ese error de conjugación (“salisci”, vv. 1-4), que no se pudo mantener en la traducción— hace pensar en un sujeto infantil, y Diana, a la que se le piden varias operaciones (subir un escalón, comer) y que sin embargo no puede reaccionar a ninguno de estos pedidos. La escena —realmente poco usual, no sólo en el marco de la poesía de Palazzeschi— se va aclarando verso tras verso: Diana es una oveja de juguete, posiblemente con rueditas de madera, o con una base lisa, y el sujeto de esta enunciación poética es un niño, o niña, que la va arrastrando a través de un hilo. Vuelve entonces la idea del simulacro, del objeto inerte realizado con materiales humildes, y también del hilo como herramienta de maniobra del muñeco. El niño le pide a Diana que suba un escalón, pero ella no puede; podemos imaginar que le acerque azúcar al hocico, y luego sal, pensando en que sería más lógico, tratándose de una oveja (es uno de los elementos que Palazzeschi

dispone adrede para permitir la decodificación de esta escena por parte del lector), pero por supuesto Diana no puede cumplir con ninguna de estas funciones vitales: ella también es un fantoche, un simulacro, una mera representación. ¿Pero qué representa Diana? Por supuesto, la elección del nombre no es casual, y el propio autor —al referirse a ella como “decrépita estrella” (v. 16)— nos aclara que la lectura de esta escena ha de ser metafórica: Diana es la estrella de la mañana, que coincide astronómicamente con Venus, y forma parte del repertorio tradicional de la lírica amorosa (pensemos por ejemplo en el celeberrimo soneto de Guido Guinizzelli: “Io voglio del ver la mia donna laudare / ed assembrarli la rosa e lo giglio: / più che stella diana splende e pare, / e ciò ch’è lassù bello a lei somiglio”, así traducido por Oreste Frattoni: “Quiero alabar a mi mujer como es en verdad / y compararla con la rosa y el lirio; / esplende y aparece como la estrella de la mañana / y todo lo que es bello en el cielo lo comparo con ella”; Guinizzelli, 1978). La referencia a Diana en cuanto planeta Venus/estrella de la mañana es un *tòpos* que está radicado en la tradición lírica italiana a partir de sus orígenes, en el siglo XIII, y la despedida a Diana en cuanto “decrépita estrella” simboliza de forma emblemática el posicionamiento de Palazzeschi hacia el hacer poético en esta fase de transición a la etapa vanguardista. Aunque la de estrella de la mañana sea claramente la acepción principal en la que aparece la referencia a Diana, cabe señalar que también la acepción de Diana/Artemisa —divinidad de la caza, de las selvas y de la luna— resulta operativa y funcional, sobre todo pensando en que la luna como motivo poético —y con ella sus más célebres cantores, en primer lugar Leopardi— fue objeto de vehementes ataques estéticos por parte de los futuristas (pensemos por ejemplo en el manifiesto de Marinetti titulado ¡Matemos el claro de luna!; Marinetti, 1909/1978b, pp. 136-155), así que el acto simbólico de distanciamiento de Palazzeschi hacia este personaje funciona de ambas maneras. Dicho distanciamiento se realiza, en el cierre del poema, a través de la escena de la despedida (“Addio”, v. 32), otro punto de contacto fundamental con Corazzini. Pero si en el caso de Corazzini ese “adiós” es el resultado inevitable —aunque dolorosísimo— de un proceso de transformación del hacer poético que ha llevado a la muerte de una tradición centenaria, en el caso de Palazzeschi la perspectiva es radicalmente diferente: en el final del poema, aparece por primera vez un pronombre que remite a la primera persona (“adesso mi sembri”), marcando con fuerza la presencia de un yo, de un sujeto que

se encarga de realizar esta despedida. Por supuesto, la escena sigue siendo la del monólogo de un niño frente a su juguete, pero, teniendo en cuenta la transformación de la estética palazzeschiana hacia finales de la primera década del siglo XX (que se va gestando justamente a partir de esta colección), resulta evidente que desde ese cierre se trasluce el posicionamiento estético de Palazzeschi: el que se despidе de Diana es nuestro autor, ese autor saltimbanqui que hace de la risa un principio fundante de su poesía, que cultiva justamente esa ironía que para el caballero/marioneta/poeta del poema de Corazzini constituye una herida fatal. Diana, juguete tirado por un hilo, metáfora de los grandes temas líricos, ya resulta obsoleta, cansada, inservible: ese antiguo brillo ya está perdido, y sólo aflora la textura del “yeso mugriento” (v. 31). En estos dos poemas encontramos entonces la misma madera, los mismos hilos, el mismo adiós: lo que cambia es la perspectiva, una es la de quien registra el drama del fin de un mundo y comparte la melancólica crisis causada por esta pérdida, la otra es la del que contribuye activamente a esta transformación.

Conclusiones

Como vimos, el tópico del simulacro, en sus distintas declinaciones, tuvo una amplia circulación en la literatura italiana de comienzos del siglo XX, y había sido frecuentado también dentro del círculo crepuscular romano de Corazzini (Landolfi señala un poema de Tito Marrone —“Giorno di magro” [Día de carestía]— publicado en 1905, en el que se representa justamente un diálogo entre marionetas; Marrone, 1905): si por un lado la metáfora teatral tenía una notable difusión en ese entonces, por el otro, la escena del monólogo de un niño frente a su juguete resulta bastante más novedosa y original, y parece haber dejado rastros en algunas experiencias poéticas sucesivas (pienso en “Seppi cos’è il cavallo” [Supe qué es el caballo] de Corrado Govoni, amigo de Palazzeschi, detrás de cuyos versos parece emerger la escena narrada en “Diana”: “Seppi cos’è il cavallo / sol quando vidi la bambina in rosa / tirare in riva al prato il suo balocco / di cartapesta sulle ruote lucide, / lasciar cadere il filo, alzare il dito / e dirgli: ‘Adesso, mangia!’” [Supe qué es el caballo / sólo cuando vi a la niña vestida de rosa / arrastrar por el pasto su juguete / de cartapesta y con ruedas

lúcidas, / dejar caer el hilo, levantar el dedo / y decirle: “¡Ahora come!”]; cfr. Govoni, 1943).

Cabe agregar algunas notas con respecto al término “decrépita”: este adjetivo, que recurre significativamente en el poemario *L’incendiario*, (“decrépito” será el castillo en el que el poeta saltimbanco se muda en la sección “Il mio bel castello” [Mi bonito castillo] —una estructura arquitectónica en ruina que funciona como metáfora de la poesía¹— y aparece también en otras ocasiones en el mismo poemario, como en el caso de los “decrépitos palacios” de “Le beghine” [Las santurronas], o de la “decrépita princesa real” de “Le mie passeggiate” [Mis paseos]²) hace su primera aparición en la obra de Palazzeschi justamente en el poema “Diana”, ya en el sentido en el que aparecerá en la colección sucesiva. A la vez, cabe destacar el hecho de que Palazzeschi, a lo largo de su producción, asume una posición ambivalente hacia la “decrepitud” de la poesía y de la figura del poeta: si por un lado el autor asume un rol activo en el rechazo de la “decrépita estrella” en “Diana”, por el otro reivindicará como propio el “decrépito castillo” de la poesía en “Quando cambiai di castello”, y resulta particularmente significativa, en este sentido, la carta a Paolo Buzzi del 14 de octubre de 1909 (seis meses después de la publicación de *Poemi*), en la que Palazzeschi afirma: “Yo soy futurista en cierto sentido, en otro, quizás hay todavía algo decrépito en mí, y no sé si esto podrá satisfacerlo completamente a Marinetti” (Palazzeschi en Buzzi, 1983, pp. 310-311, citado en Giacomazzi, 2006, p. 141)³. El Palazzeschi incendiario e iconoclasta convive con el poeta decadente, que busca refugio en las ruinas de la poesía, marcando una ambivalencia que, con pocas excepciones⁴, no ha sido quizás estudiada tan ampliamente como ameritaría.

1 Pensemos en el “decrepito castello” [decrépito castillo] de “Il mio castello e il mio cervello” [Mi castillo y mi cerebro], o en el “decrepito castello / mezzo rovinato” [decrépito castillo / medio derrumbado] del poema “Quando cambiai di castello” [Cuando cambié de castillo]; Palazzeschi, 2002.

2 Las traducciones son más, las expresiones originales son respectivamente “decrepite reggie” [sic.] y “decrepita principessa reale”.

3 Traducción mía, sigue el texto original: “Io sono futurista in un certo censo, in altro forse c’è ancora in me qualcosa di decrepito che non so se a Marinetti possa soddisfare completamente”; Palazzeschi en Buzzi, 1983, pp. 310-311, citado en Giacomazzi, 2006, p. 141.

4 Entre ellas, señalo Cortellessa, 2006.

Concluyendo, un detalle que nos parece de gran interés: entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el tema de la niñez adquiere mucha relevancia en la poesía italiana, y en el caso de “Diana” dicho tema se matiza de forma inusual e inesperada. Giovanni Pascoli —una de las referencias más importantes para el grupo de los crepusculares— plasma, en el ensayo *El chiquillo*, la idea de un niño interior relacionado con la esfera de la emotividad, de la imaginación y de la fantasía: según Pascoli, el poeta es el que se deja guiar por este eterno niño, mirando el mundo con la maravilla de la infancia para poder volver a descubrir la realidad (cfr. Pascoli, 1902/2002). La figura del niño-poeta tendrá cierta fortuna entre los crepusculares y, entre ellos, en Corazzini. Sin embargo, el niño de Corazzini perdió toda posibilidad de descubrimiento del mundo —en el sentido simbolista— y toda capacidad de sublimación de la realidad: el niño corazziniano es una figura de la insuficiencia, un sujeto que no llega a poder decirse poeta, y que se reduce a un cuerpo indefenso que llora. En el caso de la poesía de Palazzeschi, se ha hablado frecuentemente de infantilización del estilo (repeticiones, rimas infantiles, onomatopeyas, etc.), pero, en el marco de su producción, dicha coincidencia entre niño y poeta no suele realizarse. Sin embargo, en el caso de “Diana”, no sólo el sujeto poético coincide con la figura infantil, sino que este binomio parece plasmarse de forma inusitada. Palazzeschi descubre, en la figura del niño, una faceta inexplorada: la de la falta de empatía, la de la frialdad despiadada de quien no tiene conciencia de la pérdida y del dolor ajeno. Se trata, de hecho, de una formulación de la figura infantil totalmente acorde a la imagen del saltimbanqui, o del apologista de la risa de “Il contro dolore” [El contradolor] (Palazzeschi, 1914). Resulta particularmente significativo, en este sentido, el proyecto de reforma educativa —con tintes distópicos e incomodadores— presentado en dicho ensayo, una suerte de “*modest proposal*” en la que se sugiere enseñar a los niños a reírse de los males de la vida, para que puedan superarlos y alcanzar una condición existencial más elevada⁵:

5 En particular, Palazzeschi habla de profundidad: “NULLA È TRISTE PROFONDAMENTE, TUTTO È GIOIOSO” [NADA ES PROFUNDAMENTE TRISTE, TODO ES ALEGRÍA]; “MAGGIOR QUANTITÀ DI RISO UN UOMO RIUSCIRÀ A SCOPRIRE DENTRO IL DOLORE, PIÙ EGLI SARÀ UN UOMO PROFONDO” [CUANTA MÁS RISA PUEDA DESCUBRIR UN HOMBRE DENTRO DEL DOLOR, TANTO MÁS SERÁ UN HOMBRE PROFUNDO]; “BISOGNA ABITUARSI A RIDERE DI TUTTO QUELLO DI CUI ABITUALMENTE SI

DEBEMOS EDUCAR A NUESTROS HIJOS A LA RISA⁶, a la risa más inmoderada, a la risa más insolente, al valor de reír a carcajadas en cuanto sientan la necesidad de hacerlo, al hábito de profundizar en todos los fantasmas, en todas las apariencias fúnebres y dolorosas de su infancia, a la capacidad de hacer uso de ellas para su goce. Para ejercer este espíritu de exploración del dolor humano, desde los primeros años de vida los someteremos a pruebas fáciles. Les proporcionaremos juguetes educativos, muñecos jorobados, ciegos, gangrenados, lisiados, tísicos, sifilíticos, que lloren y griten mecánicamente, que se quejen, que sufran ataques epilépticos y brotes de peste, cólera, hemorroides, exudaciones, locura, que se desmayen, agonicen y mueran. (Palazzeschi, 1914, pp. 174-175)⁷

Detrás de estos muñecos decaídos —que, por lo menos según la perspectiva propuesta en el ensayo, deberían servir como herramientas educativas para que los niños puedan conocer y aceptar el dolor desde la más temprana edad, con el fin de alcanzar una mayor “profundidad” y una felicidad más plena— se entrevé la oveja de juguete de “Diana”. El niño que nos muestra Palazzeschi en este peculiar poema es el que se cansa de su juguete y lo abandona sin piedad, y, a la vez, el que está dispuesto a soltar el hilo: en el niño de “Diana”, se entrevé al incendiario que no tiene miedo a quemarse, al reformador de “Il controdolore”, al poeta saltimbanqui que le sonríe a la multitud mientras camina por el aire, arriba de la nada.

PIANGE, sviluppando la nostra profondità. L'UOMO NON PUÒ ESSERE CONSIDERATO SERIAMENTE CHE QUANDO RIDE” [TENEMOS QUE HABITUARNOS A REÍRNOS DE TODAS LAS COSAS POR LAS QUE HABITUALMENTE LLORAMOS, desarrollando nuestra profundidad. EL HOMBRE SÓLO PUEDE SER TOMADO EN SERIO CUANDO SE RÍE]; Palazzeschi, 1914, pp. 173-174.

6 En esta y en las demás citas de “Il controdolore”, pongo en mayúsculas las partes del texto que así aparecen en el original.

7 Traducción mía, sigue el texto original: “BISOGNA EDUCARE AL RISO I NOSTRI FIGLI, al riso più smodato, più insolente, al coraggio di ridere rumorosamente non appena ne sentano la necessità, all'abitudine di approfondire tutti i fantasmi, tutto le apparenze funebri e dolorose della loro infanzia, alla capacità di servirsene per la loro gioia. Per esercitare questo spirito di esplorazione nel dolore umano, fino dai primi anni li sottoporremo a prove facili. Gli forniremo giocattoli educativi, fantocci gobbi, ciechi, cancrenosì, sciancati, etici, sifilitici, che meccanicamente piangano, gridino, si lamentino, vengano assaliti da epilessia, peste, colera, emorragie, emorroidi, scoli, follia, svengano, rantolino, muoiano”, Palazzeschi, 1914, pp. 174-175.

Referencias

- Callegari, Lidia (1961). Corazzini e i poeti decadenti francesi [Corazzini y los poetas decadentes franceses]. *Rivista di lingue e letterature straniere*, julio-agosto 1961.
- Carducci, Giosué (1887). Tedio invernale [Tedio invernale]. En *Rime nuove*. Bologna: Zanichelli, 1887.
- Corazzini, Sergio (2014). *Poesie* [Poemas]. Curad., intr. y notas Landolfi, Idolina. Milán: BUR.
- Cortellessa, Andrea (2006). I piedi di Leopardi [Los pies de Leopardi]. En Dillon Wanke, Matilde y Tellini, Gino (ed.), *Palazzeschi e i territori del comico. Atti del convegno di studi. Bergamo 9-11 dicembre 2004* [Palazzeschi y los territorios de lo cómico. Actas del congreso de estudios. Bergamo 9-11 de diciembre de 2004] (pp. 69-105). Florencia: Società Editrice Fiorentina.
- D'Annunzio, Gabriele ([1893] 2013). *Poema paradisiaco. Odi navali* [Poema paradisiaco. Odas navales]. Milán: Mondadori.
- Dei, Adele (2002). Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta [Jugar con el fuego. Historia de Palazzeschi poeta]. En Palazzeschi, Aldo, *Tutte le poesie* [Todos los poemas] (pp. XI-XLIX). Milán: Mondadori.
- Giacomazzi, Giuseppina (2006). “La regola del sole” di Aldo Palazzeschi, scanzonata sovversione dei topoi decadenti, nell'ultimo fascicolo di “Poesia” (agosto-ottobre 1909) [“La regola del sole”, de Aldo Palazzeschi, una subversión desenfadada de los tópicos decadentes, en el último número de “Poesia” (agosto-octubre de 1909)]. *Rivista di letteratura italiana*, N. 2, pp. 139-144.
- Govoni, Corrado (1943). *Govonigiotto*. Milán: Steli.

- Guinizzelli, Guido (1978). Quiero alabar a mi mujer como es en verdad. En Frattoni, Oreste (selección, traducción, y notas) *Poesia medievale italiana: antología bilingüe*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Jacomuzzi, Stefano (1963). *Sergio Corazzini*. Milán: Mursia.
- Landolfi, Idolina (2014). Introduzione. Sergio Corazzini e la 'rinuncia' [Introducción. Sergio Corazzini y la 'renuncia']. En Corazzini, Sergio, *Poesie* [Poemas], (pp. 6-30). Milán: BUR.
- Livi, François (1966). Corazzini e Francis Jammes [Corazzini y Francis Jammes]. *Rassegna lucchese*, n. 41.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909). *Pupée électriques. Drame en trois actes avec une préface sur le futurisme* [Muñecas eléctricas. Drama en tres actos con un prefacio sobre el futurismo]. Paría: Sansot & Cie.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1920), *Elettricità sessuale* [Electricidad sexual]. Milán: Facchi.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978a). Manifiesto técnico de la literatura futurista. En *Manifiestos y textos futuristas* (Trad. Gómez de la Matra, Germán y Hernández Luquero, Nicasio). Barcelona: Ediciones del Cotal, pp. 156-176. (Obra original publicada en 1912).
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978b). ¡Matemos el claro de luna! En *Manifiestos y textos futuristas* (Trad. Gómez de la Matra, Germán y Hernández Luquero, Nicasio). Barcelona: Ediciones del Cotal, pp. 136-155. (Obra original publicada en 1914).
- Marrone, Tito (1905). Giorno di magro [Día de carestía]. *Rivista di Roma*, 25 de diciembre de 1905.

Palazzeschi, Aldo (1914). Il controdolore [El contradolor]. En Marinetti, Filippo Tommaso (ed.), *I Manifesti del futurismo* [Los Manifiestos del futurismo] (pp. 170-180). Florencia: Edizioni di “Lacerba”.

Palazzeschi, Aldo (2002). *Tutte le poesie* [Todos los poemas]. Curad., intr. y notas Dei, Adele. Milán: Mondadori.

Pascoli, Giovanni (2002). *El chiquillo* (Trad. Morillas, Esther). Valencia: Pre-Textos. (Obra original publicada en 1902).

Perticucci Bernardini, Ada (1940). *Jammes e la poesia crepuscolare* [Jammes y la poesía crepuscular]. Roma: Palombi.

Pirandello, Luigi (1985). *El difunto Mañas Pascal* (Trad. Cansinos Assens, Rafael). Barcelona/México: Seix Barral/Artemisa. (Obra original publicada en 1904).

Pirandello, Luigi (2022). *El humorismo* (Trad. Aloisi, Enzo). Madrid: Sequitur. (Obra original publicada en 1908).



Estilo fragmentario y emoción de lo Divino en los Aforismos de Franz Kafka

Juan Valentín Brito*

¿Sabes que las ondas de lo que has puesto en
movimiento se seguirán extendiendo sin cesar?

Carta a Max Brod, 1918

Sin riesgo de caer en el rigor histórico, es importante atender a cierta génesis, lo que implica determinado contexto en relación a la producción de Kafka. Luego de declararse la tuberculosis como una enfermedad concreta, el escritor checo se aísla en la región de Žürau, hoy conocida como Sřem, a casi ochenta kilómetros de Praga, lo que implicó un distanciamiento de Felice, del trabajo y de su familia. Residió allí desde mediados de agosto de 1917 hasta el verano de 1918, de este tiempo datan los aforismos. Estos pequeños textos fueron escritos en la tranquilidad de los campos provincianos, en la intranquilidad de las renovadas dudas en torno a lo Divino que, ante la posibilidad de ver acabada su vida, asaltaron al escritor checo una vez más. El impulso escritural y la ansiada soledad servirían para adentrarse en cuestiones que solo acabarían en un punto decisivo, abstruso, intenso. De modo que la forma de estos textos, desarticulada, inacabada, abierta, nos sirve como huella de una búsqueda que excede sus medios, el uso del lenguaje más allá de este. Empresa ardua, rigurosa, que solo podía darse en aquella “casa de campo”, en ese aislamiento que nada tiene de santo, sino que es más bien la suma de una serie de posibilidades y del esfuerzo, siempre renovado, de un escritor por cometer su único cumplido: escribir, pero, ante todo, *escribir bien*. ¿Qué significaba esto para Kafka, en este caso particular, en este momento concreto de su vida? Las entradas del diario, a partir de mediados de agosto de 1917, momento en el que empieza la redacción de los “aforismos”, acarrearán el temor, la duda. Kafka teme que su espíritu no consiga concluir ese trabajo, *el mayor de todos*. De modo que no podía ni debía, bajo ninguna circunstancia, dejar de escribir. Escribir significó en este punto la búsqueda de ciertos ecos.

* Universidad Nacional de Córdoba - CIN / valentin.brito@mi.unc.edu.ar

Como anota el 07 de diciembre de 1917: “El cielo es mudo solo a los ecos mudos” (Kafka, 1953, p. 91)¹.

Es interesante atender al método empleado al momento de escribir estos fragmentos. Cuando se revisa los “Cuadernos en octavo” (*Die achte Oktavhefte*), se advierte que Kafka escribe, con el transcurrir de los días, cosas como: “cama”, “sueño”, “lumbago” y, a continuación, uno de los fragmentos (levemente modificado o no) que compondrá la versión final² de los “aforismos”. Luego, vuelve sobre lo escrito y comienza a derivar, de la cantidad de por sí ya atomizada de textos que componen sus *Diarios* hacia finales de 1917, las piezas que formarán parte de los 109 fragmentos. En ese sentido, es interesante notar que el escritor checo trabaja a la inversa de uno de sus maestros, Blaise Pascal. Mientras Pascal escribe pequeños fragmentos, oraciones a veces, que luego pensaba expandir y concatenar con otros fragmentos, para alcanzar así la unidad de su *Apología de la religión cristiana*, Kafka escribe de corrido pequeños fragmentos, pequeños relatos, anotaciones diarias y luego “separa la paja del trigo”. Kafka fragmenta lo fragmentario. Luego anota estos derivados en 103 hojas sueltas de 14,5 cm por 11,5 cm cada una. Esto no resultaría extraño si no fuese porque acostumbraba a escribir en cuadernos escolares y esta es la primera vez que se preocupa *materialmente* por dar una impresión diferente a un texto, por dar cierta performatividad a su escritura, que recuerda al Artaud de *El pesanervios* o a ciertos momentos de Gombrowicz.

No obstante, un problema formal subyace: llamar a estas piezas “aforismos”, si se entiende por ello “máxima” o “sentencia”, implica una idea de

1 Cuando no se cuenta con traducciones, como en este caso, colocaremos una traducción propia en el cuerpo del texto y en una nota al pie el texto original: *Der Himmel ist stumm, nur dem Stummen Widerhall*.

2 Hablar de una determinada “versión final” de estos textos supone cierto riesgo. Esto ocurre debido a que, en realidad, estos textos nunca fueron acabados. Kafka los abandonó. A eso debe sumarse todavía la duda subyacente respecto de la mano del editor. Así como Brod decidió el título para estos fragmentos, obviando cualquier decisión o punto de vista del propio Kafka, no se sabe hasta qué punto Brod intervino o no estos fragmentos, si eliminó o modificó levemente alguno de ellos en pos de su publicación. Sí nos consta que eliminó el fragmento 8/9, pero nada sabemos respecto del resto. Cfr. Calasso, R. (2005, pp. 327-328).

acabamiento, de cerrazón, que obviaría, en primer lugar, la deformación estructural de estos fragmentos³. En segundo lugar, si pensamos que la forma aforística resulta del poder de congregación y “hechizo”, a partir de una sintaxis estable, digamos, aglutinante de imágenes y de impresiones simultáneas⁴, el fragmento es más bien una deformación que invita a la fuga, que concentra y luego deja escapar aquello que retuvo. Si luego de leer un aforismo se supone que el lector atiende a una generalidad, idea o práctica, tras la lectura de estos fragmentos el lector repara en cierta falta, una ausencia, como si todo le hubiera sido ocultado y, a la vez, revelado. La sentencia fija, el fragmento desarticula. De todas las piezas recopiladas por Max Brod en la edición final, veintidós están tachadas. Eso habilita a pensar que tenemos un trabajo que permanece en proceso. Por ende, la noción de “texto” como algo cerrado y unívoco en su carácter, por ahora estructural, es aquí operativa. Por otro lado, es menester notar que hay por lo menos tres fragmentos que son combinaciones (11/12, 70/71, 64/65), lo que lleva a pensar que en la versión publicada por Max Brod estos fragmentos podría haber sido dos cosas completamente separadas en un comienzo y que luego fueron amalgamadas debido a su parentesco o afinidad. Sin superar estas complicaciones que, repetimos, hasta ahora, fijamos en el campo de lo estructural, hay que señalar el problema de la fragmentariedad semántica, íntimamente ligado. Muchos de estos fragmentos rayan en la parábola, otros más bien proponen imágenes nítidas y, sin embargo, ya sea en su aislamiento o en su conexión con otras piezas, más que iluminarse mutuamente parecen funcionar como una serie de *ecos* entre pieza y pieza. Si bien hay fragmentos que están claramente conectados por el mismo tema (1, 2 tratan sobre el pecado; 64/65, 74, 82, 83 tratan sobre la pérdida del paraíso), otros (57, 93) parecen completamente aislados de los demás. Es cierto que el tema o problema general de estas piezas es de índole “teológico”, pero no conviene ver, cómo la crítica judaizante⁵ lo ha hecho, una renovada defensa de la ortodoxia. Kafka, pensador

3 Roberto Calasso, quien dedica a estos fragmentos el estudio más exhaustivo hasta el momento, duda por completo de que la noción de “aforismo” sea válida para este caso: “pero tampoco la definición de «aforismo» es del todo acertada, si se entiende la palabra en el sentido corriente de «sentencia»” (2005, p. 326).

4 Blanchot, M. *La part du Feu* (1949, pp. 111-112).

5 Es claro el lugar que tienen las interpretaciones de Max Brod en este punto, en esa misma línea se inserta también a Werner Hoffmann, quien realiza el estudio crítico de los aforismos en clave de mística hebrea. Cfr. Hoffmann, W. 1988, pp. 33-160.

sui generis, encontraba no soluciones, sino *modos* de encarar interrogantes en torno a lo humano y lo extra-humano. Así como su pensamiento no debería encerrarse dentro de una lógica estrictamente cristiana o judía, subsumir todas estas piezas bajo una sola línea interpretativa implicaría no advertir la potencia, tanto estructural como semántica, de estos textos. Potencia que nace de la ausencia de orden. Esa falta es un problema visto desde una lógica totalizante. Sin embargo, es allí, en la prescindencia del sistema, donde yace la fuerza de estos textos.

Ahora bien, el efecto que produce leer estos fragmentos se asemeja a una leve desolación, a una sensación de que no se ha comprendido o de que, si se lo ha hecho, ha sido de manera parcial. Se le niega al lector la posibilidad de creer que solo sea eso, que *todo* esté dado ahí, en esas pocas líneas. Y es que Kafka, quien dedicaba a la corrección una devoción casi obsesiva, poseedor de ese “ojo que simplifica a tal punto, hasta el punto de la vacuidad”⁶, no podía más que producir una condensación intensa. La crítica llama a esta capacidad kafkiana de reducir todo texto a la esencia mínima de lenguaje “estructura sintáctica sobria”. En estos aforismos Kafka lleva esa decisión al extremo, pero la estructura sobria es un rasgo que acarrea otro problema aún más complejo —de lo contrario, Kafka no sería más que un minimalista o un poeta objetivista—. El problema reside en que las palabras empleadas aparecen como esenciales, tan libres de cualquier aditamento o contexto que se tornan terriblemente ambiguas. La lectura de estos fragmentos da la sensación de que algo se escapara; de que se ha dicho algo, pero con otras palabras; de que todo está ahí, pero a la vez no. Un buen ejemplo podría ser el fragmento 16: “Una jaula fue a buscar un pájaro” (Kafka, 1988, p. 11).

¿Qué se supone que significa esto? ¿Qué la jaula no puede dejar de ser una jaula? ¿Qué el destino está predeterminado? ¿Qué la costumbre es siempre más fuerte? ¿Qué nacemos, de algún modo, encasillados en un destino concreto? En Kafka hay una tendencia —que acarrea toda su literatura, pero aquí es donde se la puede notar amplificada como bajo una

6 Carta a Max Brod, Zürau, a fines de marzo de 1918.

lente— a decir las cosas sin decirlas. O, más bien, a casi decirlas, como si nos condujera por un camino, pero antes de llegar a destino nos colocaran el pie para hacernos tropezar. Acaso porque “el verdadero camino va por una cuerda que no ha sido tendida en lo alto, sino apenas sobre el suelo. Parece destinada más a hacer tropezar que a que se camine por ella” (1988, p. 9). Kafka trabaja un tópico que, si bien no es exclusivamente judío, es algo que este pueblo de exégetas y filólogos ha practicado con ahínco⁷. Aquí cabría referirse a un determinado *movimiento*, otro rasgo estilístico kafkiano, a partir del cual nunca se termina de decir lo que se quiere decir. Pareciera que, detrás de la narración o de las imágenes propuestas, hay algo que todavía no fue alcanzado, ya sea por la razón o por el pensamiento abstracto. Ese movimiento es típico de los textos rabínicos medievales. En ellos, el maestro enseña al iniciado los secretos talmúdicos y Divinos no a partir de la mayéutica socrática, sino de parábolas y paradojas, ya que el conocimiento de Dios no puede ser directo. Quien ve a Dios (como Moisés) debe morir. Esta idea de un texto que tiende a su significado, pero sin alcanzarlo, se entiende a partir de la figura de la *asíntota*. En el movimiento asíntótico, la línea trazada sobre el eje Y tiende al eje X, pero jamás llegan a tocarse. Permanecen obscenamente paralelas.

Por otro lado, si bien Brod deforma y recorta los textos de su amigo para un análisis en clave estrictamente judía, no obstante, acierta en un punto. Como señala en la biografía *Kafka*: “reconózcase, por de pronto, la peculiaridad del pensamiento kafkiano, que se desarrolla en imágenes y no de manera discursiva” (1959, p. 213). Los fragmentos aquí trabajados están poblados de imágenes nítidas, pero que a la vez obstruyen su propia interpretación. El fragmento 15 resulta esclarecedor: “Como un camino en otoño: no bien se lo ha limpiado, se lo vuelve a cubrir de hojas secas” (Kafka, 1988, p. 11), traducido de *Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er rein gekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern*. La imagen es clara y típica, en el otoño todos los caminos se llenan de hojas secas. Lo interesante de este fragmento es un matiz que la traducción extravía. Donde en la traducción leemos “no bien se lo ha limpiado”, en el original dice *Kaum ist er rein gekehrt*, que literalmente sería “casi es barrido de manera pura”. La cuestión reside, entonces, en la palabra *rein*, que significa “puro”, “verdadero” o “limpio”. Esta pieza es la única entre todos los fragmentos donde dicha palabra se emplea. Según un crítico alemán, Walter Sokel (1964),

7 Cfr. Scholem, G. *La cábala y su simbolismo*, 1988, pp. 105-106.

esta palabra tiene un carácter entre irónico y terrible en la literatura kafkiana. La mayoría de las veces que este vocablo aparece, es en boca de personajes como el teniente de *En la colonia penitenciaria* o en el discurso del padre de Georg Bendemann en *La condena*. Para Sokel, los personajes que hablan en torno a leyes o formas “puras” terminan faltando a su palabra, se muerden la lengua, por así decirlo, ya que lo puro es una quimera en el mundo que habitan. Como el ideal del padre o del teniente venido a menos, las intenciones o regímenes puros no existen, no es posible obtener concepciones “verdaderas” o “completamente verdaderas”, entendidas como límpidas, pero a su vez también como acabadas, autosuficientes. Las máquinas, en el mundo kafkiano, como los caminos o los ideales, se ensucian una y otra vez, fallan. Cuando se cree que se ha encontrado algún concepto libre de dudas, un punto desatendido desbarata el sistema de manera inesperada. El camino permanece sucio. La condición moderna es no ver o ver siempre borroso; carecer de certezas; caminar por un camino que, sin importar cuánto se lo limpie, cuánto se lo despeje de dudas, se ensuciará de nuevo. Y la ambigüedad del pasaje reside solo en esa palabra, que conlleva tres significados emparentados, pero que pueden remitir a campos semánticos diversos. La apertura semántica es un tema sobre el que volveremos.

Junto a la aparente “vehemencia” de estos fragmentos, debemos atender al humor. Este no puede ser calificado solo como gracioso, sino más bien como *irónico*⁸. Ejemplo de ello puede ser el fragmento 25: “¿Cómo es posible alegrarse del mundo más que cuando se huye de él?” (1988, p. 12). En Kafka el humor es siempre más complejo, no remite a la risa inmediata, sino que suscita una leve sonrisa entendida una vez la ironía... y eso incomoda. No resulta una gracia que promueva la risa, sino que nos enfrenta a lo extraño⁹. A partir del dejo irónico, se atiende a la amargura que emerge detrás de estas imágenes, cierta “melancolía” que convive

8 Como señala Brod: “tal humorismo se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras. Por ejemplo, nosotros los amigos estallamos en risas cuando nos hizo conocer el primer capítulo de *El proceso*. Y él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo. Bastante asombroso, si se piensa en la terrible seriedad de ese capítulo. Pero sucedía así” (1959, p. 197).

9 El humor de Kafka puede quedar mejor representado en la palabra alemana *komisch*, que significa “raro” o “extraño”, pero en un sentido “cómico”. Cuando alguien dice, por ejemplo, *das ist komisch*, está queriendo suponer que algo es tan raro o extraño que se vuelve gracioso, pero en un punto casi perturbador. Cfr.

con la risa, así como al inicio de *El proceso* o en reiterados capítulos de *El castillo*. Ese humorismo, más tendiente al juego sutil, ajeno a la carcajada o a la imprecación, es otro rasgo estilístico que Kafka estalla en estos fragmentos. El humor, cuando aparece, lo hace de una manera casi imperceptible, suscita más bien la ambigüedad o la confusión que la risa?. Ese es el punto. Porque Kafka escribía los libros que él buscaba, libros que “deben ser como el hacha para el mar helado que llevamos dentro” (Kafka, 1977), como dice en una famosa carta de 1904 a Oskar Pollak¹⁰. El humor en Kafka tiene la intención de sacudir, de incomodar no solo de manera momentánea, sino como ecos que resuenan hasta en los fundamentos de nuestras costumbres y creencias.

Lo que ocurre en estos fragmentos es que las palabras han sido tan rigurosamente seleccionadas que uno piensa que no están de más, sino de menos. Como si los fragmentos manejaran una suerte de claroscuro, en un sentido pascaliano: los fragmentos echan luz sobre una parte que nos advierte que el significado está oculto¹¹. Del mismo modo, varios fragmentos dejan traslucir una situación de impotencia o de desesperación que se experimenta de tal modo que sobrevive a la lectura y puede contradecirse o acoplarse a otro fragmento colindante o lejano en la sucesión de las 109 piezas. Como ocurre con la poesía¹², estos fragmentos hacen un uso del lenguaje ajeno a la transmisión de ideas o de conceptos. Más bien a su modo, de manera inconexa, transmiten *estados*; ya sea de iluminación, como en la pieza 5: “A partir de determinado punto ya no hay regreso. Es preciso alcanzar este punto”, o de completa humillación, como en la 44: “Te has enjaezado ridículamente para este mundo”. En Kafka, tanto la des-

Foster Wallace, D. “Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka, de los cuales probablemente no he quitado bastante” (2023, pp. 79-84).

10 El fragmento completo de la carta propone lo siguiente: “But we need the books that affect us like a disaster, that grieve us deeply, like the death of someone we loved more than ourselves, like being banished into forests far from everyone, like a suicide. A book must be the axe for the frozen sea inside us. That is my belief” (Kafka, 1977).

11 Pascal, en *Pensamientos*: “265-677 El símbolo incluye ausencia y presencia, placer y dolor. La cifra tiene doble sentido. Uno claro en el que se dice que el sentido está oculto” (2012, p. 107).

12 Seguimos a Valéry, en lo expuesto en su conferencia “Cuestiones de Poesía” (1957), el francés distingue el lenguaje de la poesía como ajeno a la transmisión de ideas, como un “universo de lenguaje que no es el sistema común de los intercambios de signos por actos o ideas” (p. 40).

esperación como la esperanza nunca acarrearán ese pulso neurótico de su época (o de la nuestra). El desasosiego, la desesperanza, la incertidumbre son enfrentadas con lucidez. Ese es, quizá, el mayor acierto y, a su vez, la mayor tortura del autor checo: la imposibilidad de llegar a conclusiones absolutas; de dar por cerrados ciertos sistemas; de llevar la duda filosófica o teológica hasta el agotamiento, hasta el cansancio. Vale la pena recordar la carta a Max Brod del 07 de marzo de 1918. Los amigos parecían discutir sobre el libre albedrío; Brod parece llegar a conclusiones certeras, pero Kafka, entre irónico y condescendiente con su amigo, no está tan seguro de sus propuestas:

Nunca he sido capaz de fijar el concepto de libertad de la voluntad en un punto específico en el horizonte tan fácilmente como tú lo haces. De todos modos, también puedes aferrarte a la libertad de la voluntad, o al menos no tienes que darla por perdida, ya sea negándote temporalmente a aceptarla como una gracia, o aceptándola como una gracia, pero considerándola sin consecuencias. Este tipo de libertad de la voluntad permanece con nosotros; es inalienable. ¿Y sabes realmente lo que has logrado con el tipo de trabajo más honesto, a lo largo de largos años? ¿Sabes que las ondas de lo que has puesto en movimiento se seguirán extendiendo sin cesar? Lo digo por ti, no por mí. (Kafka, 1977)

Si bien Brod parece ignorar la impugnación¹³, Kafka no vacila en su respuesta. Es probable que, al tiempo que redactaba esta carta, hubiese tenido en mente el fragmento 89. En esta pieza se propone que el hombre solo puede tener tres tipos de voluntades libres que son, al final, solo una y acaso ninguna: ni libre ni esclava. Tal es el camino del hombre. Un sendero oscuro donde, al final, todas las especulaciones convergen. Esa es, también, la otra marca de estos textos. Es la primera y única vez que Kafka afronta temas en torno a lo Divino de manera directa. Discute sobre el libre albedrío, sobre la predestinación, sobre el camino verdadero, sobre las fuerzas del mal. Pero estos *intentos* parecen colocados para estremecernos, para transmitirnos ya no cierta *idea*, sino una *emoción* que acerca,

13 Brod toma un pasaje que sigue a continuación de esta misma carta para basarse en la defensa del fondo “netamente judío” de la literatura kafkiana. Es interesante como Brod, hasta cierto punto, solo ve lo que desea ver.

más que expone, cierta noción de divinidad, que nada tiene que ver con lo teológico entendido como ciencia o sistema.

En este punto, cabe aclarar que Kafka, ajeno a cualquier sistema filosófico o dialéctico, pero imbuido de un rigor escritural antes que moral, hace literatura. Recordar ese faro nos ahorrará el extravío en la inconexión y desmembramiento de estos fragmentos que, en su potencia semántica, amenazan con aplastarnos con su “estructura” engañosa. Repasemos, antes de continuar, el fragmento 17: “Nunca estuve en este lugar: otro ritmo tiene la respiración, y junto al sol, más resplandeciente que él, brilla una estrella” (Kafka, 1988, p. 11). No se trata de mirar al sol (como quien ve la zarza, no hemos de morir todavía), sino la estrella que brilla “más resplandeciente que él” a su lado. La sobriedad, la potencia asintótica, las imágenes, la ambigüedad, la ironía y la transmisión de estados son características que cifran lo que podríamos llamar “estilo kafkiano”. Sin embargo, proponer para estos fragmentos, de un orden aparente o poco fiable¹⁴, un camino donde todas las piezas concreten un todo preciso y delimitado no es funcional. Es ahí donde caemos en la trampa. Katzimier Bartoszynski, en su libro *Teoría del fragmento*, propone al menos seis “tipos” de fragmentos. Estas clasificaciones no son excluyentes, sino potencialmente simultáneas. A nosotros nos interesa la clasificación número seis, que propone al fragmento no como un hallazgo feliz o una mera idea germinal, sino como una marca, producto de “un proceso creador [que] consistiría aquí entre el juego incesantemente reemprendido entre el sentido y el signo, juego no regulado por la orientación directa a un determinado objetivo cognoscitivo, sino que se reduce a movimientos en diferentes direcciones [...] llamados ‘rumbos’” (Bartoszynski, 1998, p. 22). En otras palabras, los fragmentos serían como piedras sobre la circunferencia de un círculo¹⁵.

14 Si bien la numeración final es de, según las anotaciones dejadas por el propio Kafka, 109 aforismos; si restamos el 104 que solo consta de tres puntos suspensivos y sumamos los fragmentos tachados, contamos un total de 113 fragmentos. Las numeraciones, como todo en estas piezas, son engañosas.

15 Bartoszynski toma esta imagen de Barthes, como él mismo aclara en su texto. Pero ya Kafka lo enuncia, a su manera, con anterioridad a las teorías francesas: “el

Eso nos incita a la pregunta, más retórica que interrogativa, ¿qué hay en el centro? Es allí donde corremos el riesgo. Importa ahora retomar la noción de “apertura semántica”. En los fragmentos hasta aquí esbozados parece no haber *un* eje común que pueda encadenarlos a un único derrotero. Muchos de ellos hablan de lo Divino o del lugar del hombre frente a lo Divino. Esto parece completamente ajeno a los fragmentos 57 o 77, por ejemplo, que hablan del lenguaje y del autoconocimiento. Estas piezas, como ningún otro texto previo del autor checo, están tan cerca del centro de donde emergen, que dan la sensación de haber sido escritas hace un instante. Es en la apertura estructural y a la vez semántica de estos fragmentos donde reside su fuerza. Si el pensamiento kafkiano se produce a través de imágenes, en estas imágenes condensadas se intenta ir más allá de todo conocimiento (de toda imagen) y equilibrar la nitidez y la ambigüedad para potenciarlas. ¿Por qué ese doble movimiento? Porque a diferencia de la sentencia, estos textos no proponen ideas, sino que dan cuenta de un sentir específico. Es por eso que “más allá de dicho conocimiento comienzan las verdaderas diferencias” (Kafka, 1988, p. 21), como reza el fragmento 86, porque hasta ahora solo se ha actuado conforme al conocimiento del bien y del mal. Pero lejos de la aparente omnipotencia de la razón, “nadie se puede conformar con el conocimiento solo, sino que tiene que esforzarse por actuar de acuerdo con él [...] No le queda otra cosa que este último intento”. En alemán la palabra que refiere a “intento” es *Versuch*. Quizá eso sea la literatura para Kafka, un intento, una tentativa, un renovado esbozo por dar cuenta de lo “indestructible” que está en cada uno, que hace a la “unión inseparable que hay entre los hombres”, como propone el fragmento 70/71 (Kafka, 1988, p. 19).

Para Valéry¹⁶, otro pensador asistemático, la poesía está íntimamente ligada con el ser; en Kafka encontramos esa relación, pero un tanto diferente. Dar cuenta de lo trascendente es una de las mayores dificultades, porque se debe nombrar algo que parece solo *experimentarse*. Kafka, en su pensamiento hipertrofiado, en su necesidad imperante de pensar y es-

arte vuela alrededor de su verdad, pero con la intención decidida de no quemarse en ella. Su capacidad consiste en encontrar en el vacío un lugar en que el rayo de luz se pueda captar potentemente, sin que la Luz haya sido perceptible con anterioridad”, (Blanchot, 2018, p. 107).

16 “La Poesía se forma o se comunica en el abandono más puro o en la espera más profunda: si se toma por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar: en el ser, y muy poco a sus alrededores” (Valéry, 1957, p. 19).

cribir —de pensar escribiendo— emprende otra forma de aprehender el mundo circundante y su contraparte. La presencia de lo Divino es una emoción, un sentimiento móvil —rayano a la desesperación y la esperanza—, que salta de un lado a otro, que difícilmente podamos encontrar en una exposición teológica sistemática y acabada. Porque Kafka no nombra, sino que llama. Para él ese es el poder de la magia, como señala en la siguiente entrada del 18 de octubre de 1921 en los *Diarios*:

Es perfectamente imaginable que la magnificencia de la vida esté dispuesta, siempre en toda su plenitud, alrededor de cada uno, pero cubierta con un velo, en las profundidades, invisible, muy lejos. Sin embargo, está ahí, no hostil, no a disgusto, no sorda, viene si uno la llama con la palabra correcta, por su nombre correcto. Es la esencia de la magia, que no crea, sino llama. (Kafka, 2015, p. 531)

No se trata de ser taxativos, de descubrir en Kafka una devoción judía o politeísta de lo Divino. Ni los juicios ni las definiciones en estos fragmentos son el fin: “un intento de falsificar el hecho del conocimiento, de transformar el conocimiento tan solo en una meta”, como propone el final del fragmento 86. Los fragmentos discurren por otro sendero. No se trata de algo que solo podamos decir, sino inferir. Porque el mismo Kafka había llegado a ese punto de no retorno, donde se duda tanto de lo Divino, que no se puede dejar de dudar también de su existencia. De modo que los fragmentos no pueden operar como una mera sumatoria de textos, como un “palimpsesto”¹⁷, lo implicaría un determinado “original”, que en este caso no existe. Hay un juego perpetuo de resonancias, de espejos, que de manera paulatina guían nuestras intuiciones a cierto punto. Brod no llegó a comprenderlo, pero no es relevante, ya que Kafka, como solía hacer en su correspondencia, habla para sí mismo o a veces para nadie.

17 Como propone Blanchot en la *Conversación infinita*: “un libro sobrecarga a otro libro, una vida a otra vida, palimpsesto donde lo qué está por debajo, por encima, cambia según las medidas y constituye alternativamente el original no obstante único” (2008, p. 368).

Una de las lecturas que Kafka realizó durante su aislamiento en Zürau es Kierkegaard. Para Brod, Kafka parte de las nociones de la “teología de la crisis”, lo que hermana al autor checo con las propuestas kierkegaardianas, para luego adentrarse en un fondo netamente judío. No debe verse en esa genealogía solo un punto de partida en cuanto a lo teológico, sino también cierta visión en el actuar, cierto método de pensamiento, sí, pero también de escritura.

En *El concepto de la angustia* (1984), el filósofo danés desarrolla el origen de la angustia en el hombre y su relación con el destino, que resulta una marca anticipatoria de lo Divino. Este permanece oculto a la mayoría de los hombres, de allí que todas las especulaciones históricas o teológicas tiendan al fallo, ya que el destino es siempre ineluctable. Ahora bien, si hay un tipo de hombre que puede advertir el texto invisible donde se lee la mano del destino, es el genio. Como un sabueso, olfatea y encuentra las marcas del destino en la realidad inmediata, intuye y espera. Sabe oír y ver eso que todos desatienden. Por eso, el genio parece concentrarse en una *bagatela* (Kierkegaard, 1984, p. 130), en una serie de cosas inconexas o absurdas para la mayoría, pero que tienen un valor primordial en el accionar del genio. Solo eso distingue a esta figura del montón: saber cuándo esperar y cuándo actuar. La paciencia, la espera y el momento preciso son cuestiones que requieren cierta agudeza, de lo contrario se perderá la oportunidad. “Todos los errores son impaciencia, una prematura irrupción de lo metódico, un aparente implantar de la cosa aparente” (Kafka, 1988, p. 9), como propone el fragmento 2. Actuar en consonancia con determinado plan implica desatender otras propuestas, aparentar locura o digresión, extravío o desidia. Kafka pudo intuir que la divinidad es escurridiza y que los intentos dialécticos son inútiles al momento de reconstruir una relación con ese *estado* particular. Estas bagatelas, estos pequeños fragmentos —cada uno con su potencia— listos para chocar unos con otros, para contradecirse o acoplarse, parecen demasiado oscuros a primera vista, solo si se entiende el inacabamiento como oscuridad. He allí la clave. El método kafkiano de derivar y separar cada fragmento, para otorgar a dichas piezas una “atmósfera” particular: una potencia tal para que aquellas ondas, que Kafka supo poner en movimiento en Zürau entre la desesperación y la lucidez, siguieran expandiéndose sin cesar.

“Yo, no obstante, no fui guiado a la vida por la mano del cristianismo [...] como Kierkegaard y no atrapé la última punta del manto de plegaria

judía que volaba como los Sionistas. Soy el final o el comienzo” (1953, p. 121)¹⁸, escribe Kafka en su diario en febrero de 1918. Está claro, él no pretende llevar lo Divino por carriles ya conocidos, no es Kierkegaard —a su pesar—, no es sionista, con el perdón de Brod. Quizá, siguiendo el fragmento 22, podríamos pensar que Kafka se lanza a su propia tarea: descubrir en sí mismo, primero que en nadie, la intuición de lo transcendental. ¿Cómo hablar, de lo contrario, sobre lo que aún inquieto recorre nuestro interior? Kafka reconoce que es el *momento*, por eso, después de un par de días de haber llegado a Zürau agradece, en sus *Diarios*, encontrarse a la “diosa de la Fortuna” (2015, p. 501). Pero su ingenua alegría cede ante la lucha que descubre como inminente. El 25 de septiembre de 1917, casi una semana después de agradecer a la diosa, admite: “¿qué fuerzas le quedan todavía a tu vagabundo espíritu para hacer ese trabajo, el mayor de todos? (2015, p. 505). Él será comienzo o fin, debe elegir. Quizá la intuición de crear una nueva “Cábala”, como anota años después en 1922, refiere a ese trabajo. Cábala significa *tradición*. Kafka no quiere *crear*, quiere llamar, continuar lo ya iniciado. Busca y descubre en todos lados, con temor, con pasión, que lo Divino está ahí, aunque oculto. Duerme en cada uno de nosotros, nos hace algo más que humanos. Y es Kafka, imbuido de la espiritualidad trágica, que intenta despertar el fragmento Divino que yace en él:

*El hombre no puede vivir sin una confianza duradera en que hay algo indestructible en él; tanto lo indestructible como también la confianza en ello pueden permanecer constantemente ocultos. Una de las posibilidades de que se exprese este permanecer oculto es la fe en un Dios personal. (p. 15)

A ese Dios personal se encomienda el autor checo con estos fragmentos. Se trata de lo indestructible en él, de la ligazón al mundo y a los demás

18 „Ich bin nicht von der allerding's schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetsmantel noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Ende oder Anfang”. Por otro lado, la cita recuerda al libro del Apocalipsis 1:8: “Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso”. La diferencia, no obstante, es clara. Mientras el texto bíblico propone una reconciliación de los contrarios (ser comienzo y fin), Kafka entiende la disyuntiva: o es el comienzo o el fin, con su trabajo algo puede renovarse o, de lo contrario, perderse.

hombres y de que, llegado el momento oportuno, acudirá a su encuentro. Hace falta saber cuándo dejar de pensar y cuándo actuar.

Pero Kafka conoce solo un medio para actuar. Como señala Blanchot (2018, p. 107), la creencia del autor checo en la literatura es sorprendente, sobre todo en un contexto como el de Europa Central en las primeras décadas del siglo pasado. Kafka no toma el camino de Hofmannstahl, que abandona la poesía convencido de su esterilidad, sino que tras una crisis no solo intelectual, sino también corporal, reafirma su creencia en la palabra. “Para todo lo que se encuentra fuera del mundo sensorial, el lenguaje solo se puede utilizar alusivamente, pero nunca comparativamente [...] pues de acuerdo con el mundo sensorial, solo trata de la posesión y de sus relaciones” (1988, p. 57 [énfasis agregado]). El lenguaje es débil si se lo toma solo como discurso. De ese modo, estos fragmentos serían *palabra muerta*. Pero Kafka toma el lenguaje y ve a través de él. Ninguna palabra es casual en estos fragmentos. La “sobriedad de estilo” no es una mera decisión estilística aquí; acompaña, un impulso antiguo, el de nombrar lo descubierto, lo que no se termina de descubrir. Una vez afirmado en esta creencia, Kafka comentará a Gustav Janouch, alrededor de 1920, respecto de un libro sobre poesía expresionista alemana:

En él [el libro expresionista] el lenguaje ya no actúa como aglutinante. Los autores ya sólo hablan para sí mismos. Hacen como si el lenguaje sólo les perteneciera a ellos, cuando en realidad sólo nos ha sido prestado a quienes estamos vivos por un tiempo indeterminado. Sólo se nos permite emplearlo. En realidad, les pertenece a los muertos y a quienes aún no han nacido. Tenemos que tratar esta posesión con mucho cuidado. Los autores de este libro lo han olvidado. Son aniquiladores del lenguaje, y ése es un crimen muy grave. Una herida en el lenguaje es una herida en los sentimientos y en el cerebro, es un oscurecimiento del mundo, una congelación. (Janouch, 2017)

Kafka tiene la visión clara. La literatura a la que aspira no se sustenta en monólogos infinitos o en *piruetas alrededor del abismo*, solo puede excederse a sí misma, aglutinar emociones particulares, disgregar los razonamientos fríos. Todo a partir de una forma *aparentemente* incompleta. He allí que, en estos fragmentos, en su inacabamiento, en su abandono, Kafka alcance un punto que, suponemos, él consideraba insuficiente, pero que

goza de una intensidad que difícilmente encontremos en pasajes de otros textos de su producción.

Estos fragmentos no fueron publicados hasta mucho después de la muerte de Kafka. Está claro que quedaron como trabajos sin terminar, como meros intentos, ya sea por cansancio o insatisfacción. Quizá porque con estos fragmentos se propuso algo nuevo, algo que hasta el momento no había intentado. Es por eso que en estas piezas podemos reconocer que las estructuras mínimas, el humor, lo asintótico y las imágenes están ligados a una proyección de determinada emoción o, si se prefiere, al intento por proyectar una determinada emoción, la de lo Divino, para que, llegado el caso, lo Divino pueda experimentarse. De modo que estos fragmentos, esta “lengua prestada” que pertenece a los muertos y al futuro, que se debe cuidar como un tesoro, no intentan ser exposición sistemática, sino que resultan un trabajo performático con la escritura, con el fin de producir ciertos efectos sobre el lector. Efecto de lo ambiguo, de lo contradictorio, de la desesperación y de la esperanza. Si algo aprende Kafka de Kierkegaard es que lo Divino no es racional, sino que se experimenta, a veces, con temor y temblor. De allí que el lenguaje en su aparente desgajamiento, pero aislado y reducido al mínimo, funcione con la potencia no de sugerir ideas, sino de atraparnos y llevarnos a ciertos estados.

A su vez, nunca está de más recordarlo, es solo *en y por* la escritura que Kafka logra eso, solo a través de un trabajo estrictamente literario. En ese sentido, el autor checo nos remite a literaturas más antiguas: los textos védicos, el *Tao Te King* o la *Bhagavad-gītā*. De allí que el lenguaje derive en algo “poderoso” si se lo emplea de manera correcta. He allí la magia. Al fin de cuentas, hay misterio en Kafka. Hay una renovada fuerza por señalar lo oscuro del mundo emparentado con lo oscuro dentro del hombre mismo, cierta mística. De allí que estos textos busquen “ser el hacha” para nuestras mentes modernas, esos “mares congelados”. Los intentos aquí se hacen en contra de toda teología, la exposición fragmentaria busca desesperar y esperar. Solo a partir de un caos aparente esas sensaciones pueden darse. Porque no hay defensa tan solo de lo Divino (como con el conocimiento,

hacer de él una meta sería también falsear). Se trata de poner al hombre y a lo Divino de nuevo en conjunto, más allá de cualquier racionalización. Entonces, continuando con las paradojas, no perdimos el paraíso, el paraíso está siempre allí, solo que no podemos verlo; ciertos velos, *Maya*, nos lo impiden. Resta la paciencia, la entrega a la experiencia que con demasiada claridad se expone en el fragmento final que, además, resultó estar tachado. El por qué Kafka condenó a ese fragmento al doble olvido (olvido del texto, tachón del texto) seguirá siendo un misterio. Quizá, temía ser demasiado claro... o quizá el efecto se había cometido de tal manera que no creía que fuera en verdad suficiente. Quizá por eso, además, dejó dicho fragmento para el final:

No es necesario que salgas de casa. Quédate junto a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera. Pero ni siquiera esperes, quédate completamente quieto y solo. Se te ofrecerá el mundo para el desenmascaramiento, no puede hacer otra cosa, extasiado se retorcerá ante ti. (Kafka, 1988, p. 27)

Una última ambigüedad debe ser señalada. En el original, la oración final es *Anbieten wird sich dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor dir widmen*. El verbo *widmen* significa “retorcerse o mostrarse de cierta forma”, pero también “dedicar”, como una dedicación a alguien o una entrega. Entonces, otra traducción posible podría ser: “se te ofrecerá el mundo para el desenmascaramiento, no puede hacer otra cosa, extasiado se entregará a ti”. En la paradoja de no hacer nada por alcanzar lo Divino, sino más bien permanecer en el recogimiento de la soledad, en la calma de la lectura, quizá encontremos otra forma de conectar con el mundo que yace ahí, a nuestro alcance. Solo hacen falta las palabras correctas para llamarlo. De lo contrario, veremos tan solo la paradoja o veremos en la paradoja un nuevo problema en lugar de un intento más por encarar el problema.

Referencias

Bartoszynski, Kazimier (1998). *Teoría del fragmento*. Madrid: Episteme, S.L.



Blanchot, Maurice (1949). *La part du Feu*. París: Gallimard.

Blanchot, Maurice (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.

Blanchot, Maurice (2018). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

Brod, Maurice (1959). *Kafka*. Emecé.

Calasso, Roberto (2005). *K*. Barcelona: Anagrama.

Foster Wallace, David (2023). *Hablemos de langostas*. Buenos Aires: Debolsillo.

Hoffmann, Werner (1988). *Los aforismos de Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

Janouch, Gustav (2017). *Conversaciones con Kafka*. Titivillus, ePub.

Kafka, Franz (1953). *Hochzeitsvorberitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. En Brod. M. (Dir.), *Gesammelte Werke*. Berlín: Fischer Verlag.

Kafka, Franz (1977). *Letters to Friends, Family and Editors*. Berlín: Shoken Books.

Kafka, Franz (1988). *Aforismos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kafka, Franz (2015). *Diarios*. Buenos Aires: Debolsillo.

Kierkegaard, Søren (1984). *El concepto de la angustia*. Madrid: Ediciones Orbis S.A.

Pascal, Blaise (2012). *Pensamientos*. Madrid: Gredos.

Scholem, Gerschom (1988). *La cábala y su simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Socketel, Walter H. (1964). *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Múnich: Albert Langen-Georg Müller Verlag.

Válery, Paul (1957). *Teoría poética y estética*. Madrid: Taurus.



El estilo y las derechas: la “construcción orgánica” de Jünger y Céline

Francisco Salaris*

El 07 de diciembre de 1941, en París, Jünger registra en sus diarios su encuentro con un tal Merline, personaje “alto, huesudo, recio, un poco pesado, pero vivaz en la discusión, o mejor dicho en el monólogo”. Tras este nombre se encuentra Louis-Ferdinand Céline, quien se hallaba en pleno auge de su actividad como colaboracionista. Jünger era por ese tiempo oficial de inteligencia y censor del correo en París, y registra sus impresiones de Céline, como suele hacerlo con los fenómenos de la naturaleza, con una mirada fascinada y cercana pero a la vez distanciada, contemplativa. Céline se extraña de que los soldados alemanes no avancen por París exterminando judíos, y dice que si él tuviera una bayoneta no podría dejar de usarla. Jünger nota tras estas palabras la “fuerza monstruosa del nihilismo” y apunta: “Estos hombres oyen solamente *una* melodía, pero ésta es enormemente penetrante”. A continuación agrega: “Notable es el modo como estos espíritus hablan de la ciencia, de la biología por ejemplo. La aplican como si fueran hombres de la edad de piedra; para ellos se convierte en un puro medio de matar a otros” (Jünger, 1989, p. 259).

Más notable parece ser el modo en que esta figuración de Céline se aleja del espíritu pacifista que embebe *Viaje al fin de la noche*, publicado tan solo nueve años antes. Lo que seguramente se halla tras las palabras de Merline/Céline no es un deseo de él mismo de matar judíos, sino más bien la constatación de la pulsión aniquiladora que Céline detecta en cualquier humano, y que lo hace sospechar especialmente de los cirujanos y de las personas que manejan temerariamente un automóvil. Esta tensión entre el *Viaje* y las obras posteriores ha suscitado infinidad de comentarios críticos, que son los que intentan, en última instancia, explicar el antisemitismo de Céline. Aunque no es el objetivo central de este trabajo, en todos los estudios sobre Céline se hace una costumbre alertar sobre sus

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

ideas y tratar de ofrecer un abanico de posibles abordajes, al menos en una nota al pie¹.

La entrada del diario de Jünger concluye con una observación interesante, porque parece establecer una dialéctica con las posiciones que defiende Céline en sus ensayos, en sus panfletos y en sus textos de los años 50:

La dicha de estos hombres no está en tener una idea. Ya han tenido muchas – su afán los empuja hacia bastiones desde donde poder abrir fuego contra grandes masas humanas y difundir el terror. Una vez que han conseguido eso, detienen el trabajo espiritual, cualesquiera que hayan sido las tesis con que han trepado a aquellos bastiones. Entonces se entregan al goce de matar [...] (259)

Comenzar este capítulo con el encuentro entre ambos escritores no pretende justificar la comparación de un aspecto de sus obras, sino más bien diseñar una atmósfera política y cultural: la de la intelectualidad de derecha entre los años 20 y 40. Los sentidos en que podría considerarse “de derecha” a Céline difieren bastante de aquellos que caracterizan el pensamiento de Jünger, pero sin dudas ambos participan (de manera un poco

1 Un libro fundamental y muy completo para este problema es *Les idées de Céline*, de Philippe Almérás (1992). En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva dice que es la situación de indefensión del hombre céliniano lo que lo hace propenso a ser conquistado por las ideologías extremas. En ese contexto, la adhesión al nazismo es el efecto necesario de una falta de identidad y de proyecto: “La adhesión en sí misma ambivalente, despreciable, al nazismo, no se explica. Se integra como necesidad interna, como contrapeso inherente, como necesidad masiva de identidad, de grupo, de proyecto, de sentido, cristalizando así la reconciliación objetiva e ilusoria entre, por un lado, un yo (*moi*) que se ahoga en el vértigo de sus objetos y de su lengua, y, por el otro, la interdicción identificadora – insostenible, indefensible, ruinosa, que lo hace ser” (Kristeva, 1989, p. 181). Kristeva, entonces, lo piensa como un “salvaguardia”, que en francés resulta mucho más elocuente: *garde-fou*. Meffre (2012) sostiene que el antisemitismo es en realidad una deriva equivocada de la insaciable búsqueda de Céline de lo vivo, de lo verdadero, de aquello que escapara a lo artificioso e hipócrita de la retórica francesa. Steiner indica que para Céline “judío” puede ser una representación de “hombre” en términos generales, y que es necesario recordar la sátira negra que recorre toda la obra. Bernstein (1992), en el otro extremo, insiste en que estetizar toda decisión de Céline implica no considerar los verdaderos movimientos políticos e históricos de su época.

más orgánica Jünger², de manera un tanto más solitaria Céline³) de debates que se nutren de visiones reaccionarias de la vida democrática, de un fuerte espíritu nacionalista y de una filosofía vitalista que tiene larga tradición en el pensamiento europeo. Lo que nos interesa considerar en este capítulo son las discusiones en torno al concepto de *estilo*, que se vuelven especialmente productivas a la hora de pensar los cimientos de la sociedad contemporánea al finalizar la Primera Guerra Mundial. La hipótesis, quizás un tanto exagerada, a la que este capítulo pretende aproximarse, es que la construcción del concepto de *estilo* en las intervenciones de Jünger y de Céline cristalizan en el uso cotidiano —y profundamente ambiguo— que hoy damos al término.

El libro central de Jünger para considerar sus reflexiones sobre el estilo es *El trabajador*, de 1932; se trata, junto con el fundacional *La batalla como experiencia interior* [1922], del primero de sus ensayos extensos sobre la sociedad que acababa de salir de la Primera Guerra Mundial. Sus textos anteriores van señalando el camino: en *Tempestades de acero* [1920] tal vez su novela más exitosa, un joven soldado exalta la potencia poética y vitalista de la guerra, desde un nacionalismo indudable pero también considerando que en la destrucción se encuentra el impulso originario y primitivo de muerte que la sociedad burguesa, con su hipocresía y su pulsión lacrimógena, no habría hecho más que acallar. En “La movilización total” [1930], Jünger describe cómo la Primera Guerra Mundial, a diferencia de las guerras anteriores, supone una democratización tal que todas las fuerzas productivas de la sociedad se conjugan en pos del mismo objetivo bélico. En “El instante peligroso”, exalta la ruptura de la seguridad burguesa

2 Keith Bullivant sistematiza las tendencias de la “revolución conservadora” de la época de Weimar en cinco categorías: los pensadores “völkisch”, los jóvenes conservadores (Spengler y el joven Mann), los revolucionarios nacionalistas (los hermanos Jünger), la Juventud Federal (“die Bündische Jugend”) y el movimiento Landvolk (1985, p. 51).

3 La adscripción de Céline a corrientes ideológicas o políticas resulta muy problemática. En su clásico libro sobre la élite intelectual francesa entre 1935 y 1950, Herbert Lottman escribe: “No existe categoría en la que pueda clasificarse a Louis-Ferdinand Céline, que ni siquiera pertenece a la orilla izquierda. Si es un personaje de esta historia es a causa del papel que desempeñó en los ambientes político-literarios de la orilla izquierda. Céline nunca perteneció a movimiento alguno; un biógrafo lo ha definido como «escritor descomprometido», y él no ocultaba que, aunque fuera médico, la humanidad apenas le preocupaba” (Lottman, 1994, p. 121).

por el peligro —vinculado en gran medida con la guerra— que nos vuelve a descubrir nuestra cercanía con lo elemental⁴.

El trabajador recoge estas reflexiones y agrega otras, pero su tesis principal es que el mundo contemporáneo ha delineado una nueva figura-tipo: la del trabajador, que no debe verse como un estamento social más en la sociedad burguesa, sino como una manera nueva de confrontar lo real y de movilizar el mundo.

El trabajador está estrechamente asociado con la técnica, un concepto que despierta infinidad de reflexiones entre Bismarck y Weimar, es decir, entre fines del siglo XIX y la década del 30⁵. La técnica, aclara Jünger, no debe entenderse como un instrumento, sino como el “modo y manera en que la figura del trabajador moviliza el mundo” (2003, p. 148). No se trata, entonces, de que el hombre utilice la técnica, sino de que el trabajador representa lo que él llama una construcción orgánica, es decir, la fusión entre el mundo técnico y el mundo orgánico. La técnica, apunta Jünger en diversas oportunidades, es un lenguaje nuevo que hay que dominar, y el trabajador se vuelve inseparable de ella, es una construcción en la que los aspectos vitales no pueden escindirse de los aspectos mecánicos.

Estas figuraciones, que sobrepasan en complejidad los sueños vanguardistas del hombre-máquina⁶, no aparecen con la misma nitidez en el imaginario de Céline, quien de hecho mantiene una actitud ambivalente con respecto a la técnica. A pesar de su profundo rechazo al espíritu burgués, los textos polémicos de Céline están impregnados del vocabulario burgués, y su escritura —el estilo que propone y defiende— se compara con elementos típicos de la modernidad burguesa y del progreso técnico: el crawl, el cuello postizo, el metro. Se estructura, así, una tensión paradójica entre lo burgués y lo anti-burgués, entre lo moderno y lo anti-mo-

4 Estos son tan solo algunos de los artículos de índole política pero también estética que Jünger publica durante los años 20 y 30. Se los suele publicar en alemán bajo el título de *Publizistik*, es decir, de trabajos periodísticos

5 Para tener un panorama de las discusiones sobre el problema de la técnica [*Technik*] en relación con la cultura [*Kultur*], véanse los ensayos compilados por Tomás Maldonado en *Técnica y cultura* (2002). Allí pueden encontrarse intervenciones de Simmel, Weber, Rathenau, Sombart, Behrens, entre otros.

6 El “hombre multiplicado” del que habla Marinetti es aquel capaz de “exteriorizar su voluntad, de modo que se prolongue fuera de él como un inmenso brazo invisible, el Ensueño y el Deseo” (Marinetti, 1978, p. 77); tal exteriorización constituye el triunfo de la técnica.

dermo, entre lo democrático y lo anti-democrático, que desgarra la voz céliniana hasta desfigurar el sentido.

Su teoría sobre la emoción como finalidad única de la literatura, que da forma a su noción de estilo, acompaña a Céline desde los años 30 hasta su muerte y se amplía y reconfigura en los múltiples textos que la rescatan. El rol central lo juega allí el trabajo, que es exaltado como la única potencia de cambio real de los escritores; los pintores impresionistas son el ejemplo de artista trabajador al que más recurre Céline:

Je dis que ce que l'on fait, ce sont des romans inutiles, parce que ce qui compte, c'est le style, et le style, personne ne veut s'y plier. Ça demande énormément de travail, et les gens ne sont pas travailleurs, ils ne vivent pas pour travailler, ils vivent pour jouir de la vie, alors ça ne permet pas beaucoup de travail. Les impressionnistes étaient de très gros travailleurs. Sans travail, il n'y a pas grand-chose à faire. Il y a l'éloquence naturelle... [Digo que lo que suele hacerse son novelas inútiles, porque lo que cuenta es el estilo, y nadie quiere entregarse al estilo. Requiere un trabajo enorme, y la gente no es trabajadora, no vive para trabajar, vive para disfrutar de la vida, y esto no permite mucho trabajo. Los impresionistas eran grandes trabajadores. Sin trabajo, no hay mucho que hacer. Hay sólo elocuencia natural...] (Céline, 1987b, p. 65)⁷

En el imaginario de Céline, el escritor verdadero se convierte en un obrero, mientras que los guardianes del status quo, los escritores de la Academia Francesa y del “bello estilo”, son aristócratas rentistas que han renunciado a mancharse las manos. Lo típicamente burgués de Céline, entonces, radica en incorporar al escritor/obrero en el escalafón social, y esta es una diferencia fundamental con respecto a la figura del trabajador de Jünger⁸.

⁷ Todas las traducciones son mías cuando no se indica una edición en español en las referencias. El pasaje corresponde a un artículo aparecido en 1957 y titulado “Ma grande attaque contre le Verbe”.

⁸ En efecto, Jünger rechaza la estructuración de la sociedad mediante el principio económico, típico de la democracia liberal pero también de las teorías marxistas. El proletario, en este sentido, pertenece a la antigua estructura social: “El proletariado [...] es masa de viejo estilo, de igual modo que su fisonomía es la misma fisonomía del burgués sin cuello duro. El proletariado es el representante de un concepto económico-humanitario muy elástico, pero no el representante de una construcción orgánica” (2003, p. 121).

Los pintores impresionistas son, tanto para Céline como para Jünger, los verdaderos trabajadores del mundo moderno, y el suyo es un trabajo de disolución de los contornos establecidos y de puesta en jaque de los principios burgueses. Para Jünger, por ejemplo, el impresionismo consolida un proceso de desintegración que lleva al nihilismo, de manera tal que quizás acabemos descubriendo que tras la máscara del trabajador el individuo ha desaparecido por completo. El impresionismo, además, con sus juegos de perspectivas y con la pérdida de nitidez de las líneas, propone una entidad social diferente a la del individuo y la masa, que el siglo XIX ha entronizado como únicas formas de sociabilidad. Este punto bien podría pensarse como una puerta de acceso al tratamiento que hacen ambos autores del concepto de estilo, ya que en su uso corriente también existe una ambigüedad y una tensión entre lo individual y lo colectivo —entre la originalidad y la repetición— que sería necesario revisar. Desde este aspecto, el planteo de Jünger es mucho más complejo que el de Céline: si este último se considera el responsable de un estilo disruptivo, que recupera la emoción del lenguaje hablado y que, por lo tanto, opone un proyecto único contra una escuela ya agotada, Jünger piensa el estilo a partir de dos términos centrales, la *figura* y el *dominio*. La figura [*Gestalt*] se vincula estrechamente con la totalidad, una totalidad que es “más que la suma de sus partes” (2003, p. 38) y cuyo mayor símbolo es la figura del trabajador. “A partir del instante en que tenemos nuestras vivencias en figuras, todas las cosas devienen figura, se figuralizan”, dice Jünger, y pronto contrapone esta experiencia con el siglo XIX romántico, que relegaba las representaciones totales al ámbito de los espíritus y del sueño (p. 39). El cambio social, entonces, se lleva a cabo de manera encadenada, como un dominó, y con cada avance se progresa en la instauración de una nueva sociedad. La figura del trabajador es el puntapié para la transformación de las cosas, y por lo tanto del *manejo* de las cosas, que para Jünger va a constituir el estilo. Con sus aspiraciones a la totalidad, el concepto de estilo de Jünger parece restaurar el proyecto wagneriano, pero despojándolo de su carácter espiritual y también del impulso miniaturista que tanto le achaca Nietzsche. La figura, entonces, es la marca de acuñación cuya posibilidad de repetición va a constituir el estilo, y Jünger hace hincapié muchas veces en el carácter puramente formal de este cuño [*Stempel*], un carácter que

deja de lado la idea y el concepto abstracto⁹. En su artículo sobre la perspectiva estética de *El trabajador*, Hasselbach (1994) indica que la figura es “one indication of the aestheticism of the design”, y que su comprensión “relies to a large extent on its manifest meaning” (p. 275), por lo que se hace evidente la comparación entre la figura y el arte esteticista, despojado de utilidad, que pregonaba Jünger. El *dominio* [*Herrschaft*], por su parte, remite a “una situación tal que en ella el espacio ilimitado de poder está referido a un punto desde el cual ese espacio de poder aparece como espacio de derecho” (Jünger, 2003, p. 72). Las resonancias nietzscheanas son evidentes en la definición de dominio, y, aunque Jünger habla expresamente de *voluntad* (acuña la fórmula “Wille zur Gestaltung”, “voluntad de figuración), lo cierto es que ambos conceptos anuncian el pasaje del individuo a la tipología: precisamente por la pureza de su dimensión material, la tipología establece un vínculo con lo que Jünger llama *lo elemental* [*das Elementare*], que es una de las tantas fórmulas que el pensamiento de derecha del período de entreguerra utiliza para atacar el liberalismo burgués. Lo elemental es la *Fronterlebnis*, aquello que los soldados (la figura del soldado anónimo es aquí el paso previo y complementario de la figura del trabajador), en la cosmovisión vitalista de Jünger, experimentaron durante la Primera Guerra Mundial. Se trata de la vida verdadera, de las vivencias primitivas del dolor, de la destrucción y de la anarquía: todos aspectos exaltados por el joven Jünger en *Tempestades de acero* y que, aún en sus diarios de los años 40, continúan causando una fascinación un tanto más distanciada.

La constatación de lo elemental en la poética de Céline se lleva a cabo mediante la oposición vivo/muerto, que podría adoptar también otras fórmulas (lo orgánico/lo fosilizado, por ejemplo). Posiblemente los lectores hispanoparlantes de Céline piensen que su ataque a la lengua académica francesa y su defensa del estilo emotivo es un artilugio retórico que el autor utilizó para defenderse del ostracismo social al que fue condenado tras su regreso a Francia, pero lo cierto es que el planteo es mucho más temprano y está en el centro de sus panfletos antisemitas, fundamental-

9 La discusión que entabla Heidegger con Jünger a propósito de la *Gestalt* es conocida pero excede los objetivos de este trabajo. Heidegger comenta que la figura del trabajador de Jünger restituye una dimensión platónica, “de allí que la «figura» sea para Jünger el verdadero y único «ser»” (Heidegger, 2013, p. 87).

mente en *Bagatelas para una masacre*, publicado por Éditions Denoël en 1937¹⁰.

Ya en una carta a André Rousseaux del 24 de mayo de 1936¹¹, Céline escribe:

Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au «jargon», à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'ins-tant? Parce que vous l'avez dit, elle meurt vite cette langue. Donc elle a vécu, elle VIT tant que je l'emploie. Capitale supériorité sur la langue dite pure, bien française, raffinée, elle TOUJOURS MORTE, morte dès le début, morte depuis Voltaire, cadavre, dead as a door nail. Tout le monde le sent, personne ne le dit, n'ose le dire. Une langue c'est comme le reste, ÇA MEURT TOUT LE TEMPS, ÇA DOIT MOURIR. Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute mais ils auront eu la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour, VÉCU. [¿Que por qué pido tantos préstamos a la lengua, a la jerga, a la sintaxis del argot? ¿que por qué yo mismo le doy forma, si tal es mi necesidad del instante? Porque usted ya lo dijo, esta lengua muere rápido. Por lo tanto ha vivido, VIVE cuando la uso. Capital superioridad por sobre la lengua supuestamente pura, bien francesa, refinada, pero SIEMPRE MUERTA, muerta desde el comienzo, muerta desde Voltaire, cadáver, dead as a door nail. Todo el mundo lo nota, pero nadie lo dice, nadie se atreve a decirlo. Una lengua es como cualquier cosa, MUERE TODO EL TIEMPO, DEBE MORIR. Hay que resignarse, la lengua de las novelas habituales está muerta, sintaxis muerta, todo muerto. Las mías también morirán, muy pronto sin duda, pero habrán tenido una pequeña superioridad

10 El caso de Éditions Denoël es paradigmático para entender las relaciones entre casas editoriales y literatura durante la Ocupación nazi en Francia. Además de *Bagatelas*, Robert Denoël publicó manuales antisemitas (*Comment reconnaître un juif?*) y también una antología de discursos de Hitler, a la vez que editaba novelas de Louis Aragon y de otros escritores judíos que en ese preciso momento estaban siendo perseguidos por los nazis.

11 André Rousseaux había publicado un artículo en *Le Figaro* en el que le reprochaba a Céline el uso del argot en *Muerte a crédito*, preguntándose si no otorgaba un carácter demasiado efímero a la novela. La respuesta de Céline es esta carta.

por sobre tantas otras: durante un año, un mes, un día, habrán VIVIDO.]
(Céline, 1987a, pp. 54-55)

La idea de la lengua como un organismo vivo que está destinado a morir recuerda a los postulados del decadentismo, pero en un sentido bien distinto: Céline se detiene allí donde la lengua aún es vital y puede provocar resonancias emotivas en el lector, mientras que los decadentes se interesaban más por el punto de la putrefacción, de manera tal que la lengua evocara la proximidad de la muerte. Lo interesante es que en el pasaje citado se esboza una distinción (aunque ambigua y relativa) entre “las lenguas” (que Céline emplea, hacia el final de la cita, en plural) y el estilo: este último parece no ser una forma, sino más bien una máquina de formas. La maestría del escritor, según Céline, consiste en saber captar el estado de lengua actual y en manipular el estilo para lograr la transposición¹² de la oralidad a la escritura.

Al igual que en Jünger, la propuesta de Céline parte de un diagnóstico demoledor del carácter ficticio y museístico de la modernidad burguesa, cuyo producto más acabado es el cine¹³. La comparación del arte moderno (y también de la configuración social, del paisajismo urbano y un largo etcétera) con un museo es una constante en ambos autores, y de allí que la solución sea el retorno al caos de lo elemental, que en realidad revela un orden oculto. Al menos en sus panfletos antisemitas, lo judío es para Céline no solo la máxima representación del cementerio de la vida moderna, sino también (y este es un lugar común de la derecha de los años 30) una organización económica que se propone la conquista del mundo entero. Pero los puntos más interesantes de *Bagatelas para una masacre* son aquellos en los que Céline se detiene en el francés, una lengua judía que ha sufrido la misma fosilización que los otros órdenes de la vida social:

Le «français» de lycée, le «français» décanté, français filtré, dépouillé, français figé, français frotté (modernisé naturaliste), le français de mufle, le français montaigne, racine, français juif à bachots français d'Anatole

12 La palabra, central en los postulados estéticos de Céline, tendrá una importancia fundamental en *Conversaciones con el profesor Y*.

13 Se abre aquí un contrapunto entre ambos autores, ya que, si Céline veía en el cine un mero mecanismo de producción que corría al arte del medio, Jünger lo considera un “espacio típico” por su capacidad de restituir la totalidad que el teatro clásico había hecho imposible.

l'enjuivé, le français goncourt, le français dégueulasse d'élégance, moulé, oriental, onctueux, glissant comme la merde, c'est l'építaphe même de la race française. [El “francés” del liceo, el “francés” decantado, francés filtrado, despojado, francés congelado, francés frotado (modernizado, naturalista), el francés canalla, el francés montaigne, racine, francés judío de los bachilleres, francés de Anatole el judaizado, el francés goncourt, el francés repugnante de elegancia, moldeado, oriental, untuoso, resbaladizo como la mierda, es el epitafio mismo de la raza francesa]¹⁴

Invirtiendo las fantasías futuristas —con las que, en otros momentos, tiene bastante que ver—, Céline profetiza que este “bello” francés acabará conduciendo al reinado del hombre robot, “L'aboutissement de tant d'efforts civilisateurs «rationnels»” [“culminación de tantos esfuerzos civilizatorios «racionales»”]. El robot no constituye tampoco, como se ha dicho al principio de este capítulo, la meta a la que aspira Jünger: su proclamada “construcción orgánica” es el producto de una fusión indiscernible entre la técnica y lo elemental, dos conceptos cuya relación debe ser tan profunda que tiendan a confundirse.

Este vitalismo de los intelectuales de derecha, que revisó y discutió los esquemas racionalistas heredados de la Ilustración, y que además pretendía fundar una nueva dialéctica social a partir de las fuerzas primigenias —y de una retórica que Adorno (2007) llamó la “jerga —o el pathos— de la autenticidad”—, adquiere así una representación cúlrica o ritual (cfr. Jesi, 1989). Esto cobra múltiples figuraciones en las obras de Jünger y de Céline, desde el espejo de Nigromontano en *Sobre los acantilados de mármol*, cuyo reflejo de las cosas era como “la destilación pura” (Jünger, 2008, p. 125), hasta la “Ley absoluta” que pretende rescatar Céline de las garras de la política¹⁵. La revisión del romanticismo desde un modernismo más o menos vanguardista es una constante en la literatura de la derecha de

14 Dado que los panfletos antisemitas no han vuelto a ser publicados en Francia, cito de una editorial no oficial (Omnia Veritas, SF: 138).

15 “Hay una idea conductora de los pueblos. Hay una ley. Parte de una idea que se eleva hacia el misticismo absoluto, que incluso se eleva sin miedo ni programa. Si se inclina hacia la política, se acabó. Cae más bajo aun que el lodo, y nosotros con ella [...] hace falta una idea, una doctrina dura, una doctrina de diamante, más terrible aun que las demás para Francia”. La cita, recuperada por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1989, pp. 237-238), proviene de unas palabras recogidas por Ivan-M. Sicard en *L'Emancipation nationale* (1941).

esta época, aunque sin dudas resulta mucho más explícita en el caso de Jünger. En el romanticismo se veía la gestación de la debilidad sentimental y de la corrupción típicamente burguesa, pero a la vez un punto de fuga, certero y a la vez reprimido por los devenires del siglo XIX, hacia lo irracional. Precisamente es bajo la forma de la *huida* como piensa Jünger la protesta romántica: ante un mundo en decadencia, los reductos de la imaginación romántica articulan una vía de escape. Sin embargo, como sostiene Jünger, la apuesta radica allí donde la huida puede transformarse en un ataque:

La transformación del espacio romántico en espacio elemental está en correspondencia con el paso de la protesta romántica a una acción que no tiene ya como característica propia la huida, sino el ataque. El modo como se efectúa ese proceso consiste en que lo peligroso, que estaba confinado en las fronteras más lejanas, parece refluir a gran velocidad hacia los centros. (p. 59)

El romanticismo, entonces, es tanto un obstáculo como una plataforma; esta línea de pensamiento puede entenderse mejor, por ejemplo, a partir de los estudios de Karl Heinz Bohrer, quien, en *La crítica al romanticismo* (2017), localiza al irracionalismo como una impugnación fundamental que el espíritu burgués hizo al romanticismo —especialmente al romanticismo más “irracional”, el de Heidelberg—. Bohrer, asimismo, dedica libros al surrealismo —el movimiento que reaviva al romanticismo— y al propio Ernst Jünger.

El hecho de que ambas propuestas de retorno a lo elemental partan de postulados cercanos al arte por el arte podría ser visto como una paradoja: es mediante el reconocimiento gozoso del artificio que Jünger y Céline logran establecer puentes con aquello que el mundo burgués, en un juego de ficciones fosilizadas, ha podido acallar. Y además, ¿cómo se consigue la “destilación pura” del espejo de Nigromontano mediante la recurrencia a una técnica, a un espesor artístico que podría más bien alejarse del objeto de la representación? Es una pregunta en la que no sólo participan Jünger y Céline, sino una gran cantidad de escritores desde finales del siglo XIX. El estilo, en los textos de ambos autores, aparece como la forma que adquiere lo orgánico mediante el arte, o, mejor dicho, como la forma en que lo orgánico puede ser recuperado en el arte. Gracias al estilo lo orgánico

se presenta no como una transitividad lograda (es decir, el estilo no delega sus funciones en lo orgánico, no sigue la estructura de una metáfora), sino como un espectro, como un fantasma cuya respiración es cada vez más intensa. Los dos autores dan soluciones diferentes, pero la tensión entre lo esencial y lo artificial sigue siendo operativa.

La respuesta de Céline, como ya se dijo, tiene que ver con recuperar la potencia emotiva de la lengua hablada, cotidiana, en la escritura. En este sentido, Céline se revela como continuador de una genealogía de autores franceses que él mismo reconoce como propia, y que incluye, entre otros, a Rabelais y a Zola. No se trata de reproducir con exactitud la forma de hablar de las personas, sino de crear un constructo artístico que recree su aura, y esto —lo aclara Céline repetidas veces— requiere de mucho trabajo. De hecho, en *Conversaciones con el profesor Y*, Céline rechaza de plano la posibilidad de hacer funcionar un grabador para captar los sonidos: el grabador, precisamente por su condición de aparato reproductor, ofrecerá apenas una copia corrompida de la esencialidad del evento original. Sólo el arte es capaz de devolver esa esencialidad. Así aparece explicado el procedimiento en la carta a André Rousseaux citada anteriormente:

Mais non! J'écris comme je parle, sans procédé, je vous prie de le croire. Je me donne du mal pour rendre le « parlé » en « écrit », parce que le papier retient mal la parole, mais c'est tout. [...] Je trouve quant à moi en ceci le seul mode d'expression possible pour l'émotion. Je ne veux pas narrer, je veux faire RESSENTIR. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel-le beau style. [¡Pero no! Escribo como hablo, sin ningún procedimiento, créame. Me tomo muchas molestias para convertir lo “hablado” en “escrito”, porque el papel retiene mal el habla, pero eso es todo. [...] En lo que a mí respecta, es el único modo de expresión posible para la emoción. No quiero narrar, quiero hacer SENTIR. Es imposible hacerlo con el lenguaje académico, usual, con el bello estilo.] (Céline, 1987a: 54)

Si el verbo “ressentir” remite a la filosofía vitalista que es común a esta generación de intelectuales de derecha, el trabajo del escritor se juega en el verbo “rendre”, que implica una traslación no mecanicista (a pesar del irónico “sin ningún procedimiento”), mediada por las capas del arte. En los textos posteriores de Céline, como ya se adelantó, este procedimiento está ejemplificado por la palabra *transposición*, que implica tanto un arduo

trabajo como un *trance* (la palabra aparece en varios textos ensayísticos de Céline), es decir, la subsunción del escritor en una escritura que parece autonomizarse y fluir por su propio curso. Si en Céline prima la expresión es porque la lengua hablada establece con las cosas y con la experiencia una relación que precede a cualquier teorización; en el plano metaliterario de la técnica, por supuesto, el proceso es retrospectivo, y la tarea del escritor consiste en mostrar la costura del pensamiento. Godard lo expresó así en su canónico libro *Poétique de Céline*: “Il [Céline] s’applique à défaire la mise en ordre des éléments de la pensée qui a précédé à l’écriture, pour retrouver l’allure première du jaillissement des idées ou des souvenirs” “[Céline] se esfuerza por deshacer el ordenamiento de los elementos del pensamiento que precedió a la escritura, para encontrar el aspecto primigenio del surgimiento de las ideas o de los recuerdos”] (Godard, 1985, p. 42)¹⁶. Como bien lo expresan sus panfletos y sus textos de “defensa” de los años 50, para Céline, un pensamiento acabado es una idea, y las ideas deben permanecer por fuera del terreno estético.

Este trabajo a partir de una idea para anular la funcionalidad de las ideas en el arte aparece también en los textos ensayísticos del primer Jünger, aunque de manera mucho más matizada. El *realismo mágico*, tal como lo llama Jünger, es la forma que adopta el estilo para dar cuenta de lo elemental. Una de las aproximaciones más acabadas al concepto de realismo mágico aparece en un artículo de 1927 titulado “Nacionalismo y vida moderna”¹⁷, y se basa en una dialéctica entre el proceso y el resultado (el devenir y lo devenido) que debe ser perceptible en el estilo literario:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis - aber allein in dieser Eigenschaft ist es der Verehrung wert. Daher kommt es für uns wieder darauf an, uns vom modernen Leben als einem rein mechanischen Vorgang innerlich abzuschließen, wie es manche gute Kraft tut, noch ganz in seiner Oberfläche aufzugehen. Denn dieses Leben ist in jedem Augenblick Tiefe und Oberfläche, Werden und Gewordenes zugleich. Nur von der gewor-

16 Godard se ocupa inmediatamente de establecer un contrapunto con Proust: “Là où Proust exploite jusqu’à ses limites la tendance de l’écrit à la liaison, Céline lutte contre elle” [“Allí donde Proust explota hasta sus límites la tendencia de lo escrito a la unión [*liaison*], Céline lucha contra ella”] (Godard, 1985, p. 43).

17 Los párrafos de *El trabajador* dedicados al realismo heroico son más crípticos: se trata de “la actitud propia de una generación nueva”, cuya trascendencia abarca “tanto el trabajo de la ofensiva como el trabajo de la posición perdida” (p. 83).

denen Erscheinung aus erfahren wir die Gestalt der bewegenden Macht, und nur vom Werdenden aus, von dem, was die Scholastiker die natura natu-rans nannten, erfüllt sich uns das Gewordene mit seelischem Gehalt. Wir haben nach Erlebnis des großen Krieges einen Zustand erreicht, in dem dieser doppelte Blick wieder möglich geworden ist. Es ist der Blick, der sich in unserer Zeit in jenen Bildern des magischen Realismus offenbart, in deren Rahmen jede Linie der äußeren Welt mit der Bestimmtheit einer mathematischen Formel gebannt ist, und deren Kälte doch auf unerklärliche Weise, gleichsam durchscheinend, ein zauberhafter Hintergrund erleuchtet und erwärmt [Todo lo transitorio es sólo una parábola, pero únicamente en esta cualidad es digno de veneración. Por ello, es importante que nos cerremos interiormente de nuevo a la vida moderna como un proceso puramente mecánico, como hacen muchas fuerzas buenas, aún diluidas por completo en su superficie. Pues esta vida es en todo momento profundidad y superficie al mismo tiempo, algo que deviene [Werdendes] y algo que ya devino [Gewordenes]. Sólo desde la apariencia concluida experimentamos la figura [Gestalt] de la fuerza en movimiento, y sólo desde el devenir, desde lo que los escolásticos llamaban la natura naturans, lo ya devenido nos colma de contenido espiritual. Luego de la experiencia de la gran guerra, alcanzamos un estado en el que esta doble visión vuelve a ser posible. Es la visión que en nuestra época se hace manifiesta en esas imágenes del realismo mágico, en cuyo marco cada línea del mundo exterior es captada con la certeza de una fórmula matemática, y cuya frialdad, sin embargo, de manera inexplicable, es iluminada y calentada por un trasfondo mágico igualmente translúcido.] (Jünger, 1980, p. 300)

La “doble visión”, entonces, contribuye a aclarar aún más el concepto de figura, ya que en su materialidad formal se percibe una “fuerza en movimiento” de lo originario subyacente. El estilo, entonces, en tanto forma, concentra una vibración que es apenas perceptible, como los objetos de algunas novelas de Jünger o como las minúsculas partes de plantas en las que se detienen sus *Radiaciones*¹⁸. Fórmula matemática y trasfondo mágico

18 Una visión similar aparece en la poética que Peter Handke desarrolló hacia fines de los años 70, en la que la forma se concibe como un balbuceo, pero sin que esto erosione su densidad material, su carácter figural (cfr. Salaris, 2022).

conforman un eje complementario, y tal es la actitud contemplativa que suele adoptar el narrador o el diarista en las obras de Jünger.

En ambos autores, entonces, el estilo debe pensarse como una restitución del movimiento vibratorio (la exaltación emotiva en Céline, el tesoro primigenio en Jünger), pero es importante destacar que en Jünger el esquema simbólico no sólo permanece sino que se exalta, mientras que en Céline es el blanco de constantes ataques velados. Este es uno de los puntos con los que trabaja Julia Kristeva en su estudio sobre Céline, y allí —en su rabia contra lo simbólico— ubica uno de los principios del antisemitismo: “Si se siguen sus asociaciones de ideas, su antisemitismo —virulento, estereotipado, pero apasionado— aparece como la simple conclusión de una rabia completamente laica”, opuesta al monoteísmo judío. El ataque, que comenzaría en lo religioso, se extiende hacia “todos sus representantes laterales, la abstracción, la razón, el poder alterado, considerado desviabilizador” (Kristeva, 1989, p. 237).

Los procedimientos de Céline y Jünger apuntados aquí (la transposición de la lengua hablada en la lengua escrita y el realismo mágico) constituyen los núcleos del arsenal estilístico encargado de rescatar lo elemental. La tensión, ya señalada, entre artificio y esencialidad es constitutiva del concepto de estilo que circula por los textos ensayísticos de ambos escritores, y parece cristalizar en usos más o menos cotidianos que hasta el día de hoy hacemos de este término: el estilo es una construcción técnica pero a la vez nos permite vislumbrar algo oculto, cuya entidad convierte a la mera superficie en un juego de sombras. Tal tensión se encuentra ya en los grandes teóricos del estilo —como Goethe, Flaubert y Proust—, pero en el contexto del modernismo literario adquiere un entusiasmo por la técnica que en otros momentos no parecía tan claro. En este sentido, la expresión jüngeriana de “construcción orgánica” se revela especialmente esclarecedora, incluso para un autor como Céline que hubiera desdenado cualquier componente mecánico en la producción de sus obras. Pero es que “mecánico” no debe pensarse aquí como automático o exento de trabajo, sino todo lo contrario: es la declamación absoluta del poder del trabajo incesante, tal como la expresa Jünger en *El trabajador*.

En su ya clásico libro *El modernismo reaccionario* [1984], el historiador americano Jeffrey Herf se ocupa de una paradoja que es común a muchos intelectuales de derecha del período de entreguerras:

Mi tesis básica es la siguiente. Antes y después de la toma del poder por parte de los nazis, una corriente importante dentro de la ideología conservadora y luego dentro de la ideología nazi fue una conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir, la tecnología moderna. (Herf, 1990, p. 18)

Tal tensión se materializa en el concepto de estilo que Jünger —de manera más clara— y Céline —de manera más matizada— construyen. Y tal tensión parece ser una de las claves del resbaladizo concepto, vigente hasta el día de hoy.

Las visiones jüngerianas de la ciudad como un gran taller pronostican una etapa final en la que el trabajador, mediante su fusión con la técnica, dominará el mundo. El estilo, en unas páginas de tinte profético, aparece como una clausura que combina aspectos esencialistas, orgánicos, y aspectos vinculados con el progreso tecnológico:

El estilo, es decir, aquello por lo cual se tornan visibles las líneas nuevas, cabe concebirlo como la clausura, como la acuñación última que se da a unas modificaciones precedentes; pero el estilo instauro a la vez el comienzo de la lucha por el dominio del mundo de los objetos. En su esencia, ciertamente, ya se ha efectuado ese dominio; mas para salir de su carácter anónimo precisa, por así decirlo, de un lenguaje en el cual negociar, en el cual formular las órdenes y hacerlas comprensibles a la obediencia. Precisa de la escenografía que permita ver cuáles son las cosas apetecibles y cuáles son los medios con que ha de confrontarse. (p. 94)

Convendría destacar tres puntos en este pasaje:

- a) Mediante el estilo se tornan visibles las líneas nuevas; es decir, el estilo surge de una configuración distinta de lo real —de la relación entre el individuo y lo real— y constituye una visibilidad, una consecuencia más o menos inevitable del cambio.
- b) El estilo instauro el comienzo de la lucha por el dominio de los objetos. Jünger nos aclara que en realidad dicho dominio ya se ha producido, pero que es necesario sacarlo de su anonimato mediante “un

lenguaje en el cual negociar”. Nuevamente hay una relación entre lo real —los objetos— y lo humano —el lenguaje— que se visibiliza en el estilo. Ejercer dominio implica, como ya hemos visto, convertir el espacio de poder en espacio de derecho, es decir, subsumir los objetos en cuestión en una esfera estética de la que ahora dependen.

c) El estilo se vincula con las órdenes y con la obediencia, es decir, está cargado de un impulso imperativo que subordinan lo real a su necesidad.

Estos desprendimientos podrían conducir a pensar que, así entendido, el concepto de estilo encarna la paradoja enunciada por Herf y parece incluso darle solución, o al menos ofrecer un constructo en que los aspectos contradictorios puedan convivir. La insistencia de Jünger y de Céline en el valor del trabajo tiene como consecuencia final la conversión del mundo en estilo, ya que tal trabajo no debe regularse por los principios de oferta y de demanda o de regulación de la producción de acuerdo a las conveniencias del mercado, sino que debe tomar de la técnica un impulso fáustico que lo despoje de toda arista funcional, pragmática. En este sentido es que el trabajo se parece al arte: se trata del momento en que la técnica deja de ser un medio y pasa convertirse en un fin en sí misma. Quizás, cuando esto ocurra, la parte orgánica de la construcción orgánica sea el deseo o el placer de una técnica sin la necesidad de una función, de un trabajo sin la necesidad de un fin. Los ecos de Nietzsche resuenan cuando Jünger imagina este nuevo reinado del estilo: “Lo que importa no es que nosotros vivamos, lo que importa es que vuelva a hacerse posible en el mundo un modo de vivir en gran estilo y según criterios grandes” (p. 185).

Referencias

Adorno, Theodor (2007). *Dialéctica negativa-La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.

Alméras, Philippe (1992). *Les idées de Céline*. París: Berg International.

Bernstein, M. A. (1992). *Bitter Carnival. Res-sentiment and the Abject Hero*. New Jersey: Princeton University Press.

- Bohrer, Karl-Heinz. (2017). *La crítica al romanticismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bullivant, Keith (1985). “The Conservative Revolution”, en A. Phelan, *The Weimar Dilemma. Intellectuals in the Weimar Republic*. Manchester University Press, pp. 47-71.
- Céline, Louis-Ferdinand (S/D). *Pamphlets*. Omnia Veritas.
- Céline, Louis-Ferdinand (1987a). “Maintenant aux querelles !”, en *Le style contre les idées*. París: Gallimard, pp. 53-55.
- Céline, Louis-Ferdinand (1987b). “Ma grande attaque contre le Verbe”, en *Le style contre les idées*. París: Gallimard, pp. 61-73.
- Godard, Henri (1985). *Poétique de Céline*. París: Gallimard.
- Hasselbach, Karlheinz. (1994). “Politics from the Spirit of Poetics: The Aesthetic Perspective of Ernst Jünger’s *Der Arbeiter*”. *Orbis Litterarum* 49, pp. 272-292.
- Heidegger, Martin. (2013). *Acerca de Ernst Jünger*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- Herf, Jeffrey (1990). *El modernismo reaccionario. Tecnología, política y cultura en Weimar y el Tercer Reich*. México: FCE.
- Jesi, Furio (1989). *Cultura de derechas*. Madrid: Muchnik.
- Jünger, Ernst (2001). “Nationalismus und modernes Leben”, en *Politische Publizistik, 1919 bis 1933*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jünger, Ernst (2003). *El trabajador Dominio y figura*. Trad. A. Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets.
- Jünger, Ernst (2008). *Sobre los acantilados de mármol*. Barcelona: Tusquets.

- Jünger, Ernst (1989). *Radiaciones. Diarios de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Tusquets.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Lottman, Herbert (1994). *La Rive Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets.
- Maldonado, Tomás (2002). *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Infinito.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Meffre, G. (2012). “El inverosímil fascismo de Céline”. En Kristeva, Julia (Ed.). *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*. Madrid: Fundamentos.
- Salaris, Francisco (2022). “De Handke a Goethe. Para una lectura herética del clasicismo”. *Pandaemonium Germanicum*, 25(47), pp. 282-305.



El estilo en Azorín narrador y dramaturgo. Comentarios a un prólogo escénico

Francisco Bernardo Martínez*

Introducción: un arte de la depuración y descontaminación

José Martínez Ruiz (Monóvar, Alicante, 1873 - Madrid, 1967) es considerado uno de los escritores españoles más representativos de la llamada Generación del '98, del *fin de siècle* español; autor de una vasta obra, concentrada en varios volúmenes recopilatorios de artículos periodísticos-ensayos literarios y, en menor medida, novelas y obras dramáticas. Su alter ego, *Azorín*, fue adoptado en 1904 al asimilar el apellido del protagonista de su *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Un rasgo señalado unánimemente por la crítica pasa por la originalidad de su propuesta, radicada en el ejercicio constante por conseguir un estilo personal reconocible; un aspecto ya ratificado en su momento por su coetáneo Pío Baroja, con quien participó en el llamado *Grupo de los tres* junto a Ramiro de Maeztu, al entender que “tienen estilo propio Azorín y Ortega y Gasset” (1948, Décima parte, párr. 83).

El logro de un estilo tan particular, obtenido por medio de la manipulación del lenguaje y el empleo de artificios retóricos, nace de un intenso ejercicio de reflexión del autor sobre su actividad estética. Cabe traer a colación en este punto el ensayo de José Ortega y Gasset “Azorín: primores de lo vulgar” (1963), título al que algunos críticos atribuyeron la condensación de la esencia azoriniana en lo característico de su escritura: la capacidad de transformar en tema central cuestiones menores, con la meticulosa mención y descripción de situaciones y objetos prosaicos; contemplados ahora desde una nueva perspectiva, éstos devienen a partir de su modestia inicial en objetos artísticos a los ojos del escritor (Urrutia, 2008; Vargas Llosa, 1996; Ortega y Gasset, 1963). Un estilo signado por el artificio, pero sometido al rigor de limar su escritura de manera sostenida; por ello la crítica coincide en señalar la *limpidez*, la *sencillez* y la *exactitud* como sus rasgos fundamentales. Mario Vargas Llosa, quien dedicó a Martínez Ruiz su discurso de ingreso a la Real Academia Española, lo consi-

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.martinez.881@mi.unc.edu.ar

dera un orfebre, “uno de los más elegantes artesanos de nuestra lengua” (1996, p. 12). Nos proponemos a continuación revisar las reflexiones del propio Azorín en torno al estilo, puestas en acto en su propia escritura creativa; indagaremos luego brevemente en los rasgos de estilo azorinianos reconocibles en sus primeras producciones dramáticas, las que da a conocer en torno a los años 30. Se trata por nuestra parte de una primera indagación en torno a este tema, en el que nos proponemos profundizar en trabajos posteriores.

Marco epocal y estético general

A los fines de comprender mejor la persona, la obra y el estilo de Azorín creemos necesario referirnos brevemente al marco artístico y estético en el que se encuadra, ligado a las transformaciones culturales del cambio de siglo. En este orden, el autor introduce una particular ruptura estética en la literatura española a comienzos del siglo XX, en abierta disidencia con cierto sector de la intelectualidad peninsular de finales del XIX.

Los escritores del grupo conocido como Generación del '98 desarrollan sus obras condicionados por una preocupación general acerca de los destinos de la patria. Su formación se desenvuelve bajo la influencia del naturalismo y el krausismo importado por Sanz del Río, en una España decadente que acaba de restaurar la monarquía después de presenciar el fracaso político de la primera república con figuras como Emilio Castelar y Giner de los Ríos. Bajo el letargo en las letras de un romanticismo caduco nace el deseo de esta joven generación por rebelarse contra las normas estéticas imperantes en la literatura y desmontar conceptos tradicionales para corroborar su autenticidad o falsedad. Como suceso que da origen y enmarca todos estos cambios debemos mencionar la guerra hispano-norteamericana, que significó la pérdida de las últimas colonias en América y en el Pacífico. El acontecimiento agudizó la conciencia de decadencia nacional y produjo consternación en los hombres de pensamiento; de allí la concentración de sus afanes en la reflexión sobre las causas del desastre. En este marco nace la denominada “Generación del 98”, categoría no exenta de conflictos historiográficos. Uno de sus integrantes, Martínez Ruiz, se inicia como anarquista intelectual y literario en coyunturas puntuales, en las cuales el anarquismo configura una posición de protesta y rebeldía contra las injusticias sociales y la opresión política. Bajo esta pos-

tura redacta junto a Baroja y Maeztu en 1901 un manifiesto en el cual se aboga por un cambio radical en el campo económico como base para la regeneración del país; también por una revisión de todos los valores artísticos tradicionales, en pos de alcanzar una renovación del arte literario. Aun así, el anarquismo de Azorín es más bien ideológico que militante y deviene con los años en posturas más conservadoras.

El autor de *Monóvar* —escritor de notable rebeldía social y política— destaca, junto a Miguel de Unamuno, por la clara capacidad expositiva para concebir y expresar la estructura espiritual de la generación. Los principales elementos de meditación de los hombres del 98 en torno a los problemas de España hallan fructífera plasmación en su obra: el paisaje de la tierra española, en cuyos pueblos se guarda la esencia de España —el mito de Castilla como constructo y síntesis de la España soñada en un repensar hacia dentro—, sus habitantes, el pasado y el futuro, el problema del tiempo, son zonas de frecuente meditación por parte de estos escritores; así también, entre otras cuestiones, la búsqueda por la esencia de las cosas, la conciencia y reflexión de la crisis nacional, el amor por España y el dolor por sus problemas, el interés por las cualidades del hombre español y el conocimiento y descubrimiento de su realidad inmediata.¹

Como parte de todos estos cambios, en la expresión literaria hay un proceso general de renovación y experimentación con las posibilidades de los géneros, cosa de la que participa activamente el escritor de *Monóvar*. En efecto, Azorín elabora una estética personal signada por el empleo de un lenguaje literario despojado de artificios y caducos retoricismos, que

1 A propósito de la cuestión, las principales individualidades de la generación expusieron agudas reflexiones sobre el tiempo en relación a la historia. Entre ellos destaca Unamuno, quien sostiene la trascendencia religiosa que interpela al tiempo en su atemporalidad; en un texto inédito, “Nuestros yos ex-futuros”, señala que “la Historia es el pensamiento de Dios en la tierra de los hombres” (1958, p. 531). Antonio Machado, por su parte, incluye en su obra los postulados del filósofo alemán Martin Heidegger, y, se aproxima al rector de Salamanca en sus apreciaciones sobre la austeridad en la expresión; en diálogo con Gerardo Diego sostiene que “(...) la poesía es la palabra esencial en el tiempo” (1962, p. 149). Azorín, mayor provocador de atracción por el entusiasmo por Castilla, recupera el *ewige Wiederkunft* de eco nietzscheano para plantear en términos similares el “vivir es ver volver” del Calisto en “Las nubes” de Castilla (1983, p. 117). Por último, Baroja, próximo a Martínez Ruiz en su búsqueda por una retórica en tono menor exenta de artificios, busca en sus novelas el contacto con la esencia del tiempo en una recreación histórica desde la psicología de sus personajes.

focaliza en sus escritos en los pequeños detalles de la realidad circundante. El amor a España como valor general de su generación se percibe en su búsqueda por lo esencial y permanente de su cultura: de allí sus lecturas y recreaciones de los clásicos de la tradición peninsular, así como la visita a viejos y callados pueblos como fuente de los orígenes del país. Así, desde una tensión entre tradicionalismo y tendencia progresista, va a afirmar la necesidad de integración de valores en la literatura española; esto es, no hay cultura sin tradición viva, ni literatura si no guarda sus cimientos en los clásicos. Por ello, desde su perspectiva el objetivo máximo se encuentra en promover un progreso dentro de la tradición.

Azorín forma parte de una generación de intelectuales con un fuerte espíritu crítico, para quienes la naturaleza del arte es digna de largas indagaciones y la creación literaria es a la vez misión estética —creación de belleza y experimentación literaria— y canal de expresión de inquietudes patrióticas, sociales y políticas. Doble vertiente que anula la separación y enfrentamiento creado por la crítica entre modernistas y noventayochistas.

En *Clásicos y modernos* (1913), colección de textos periodísticos que incluye la serie de cuatro artículos claves sobre la generación del '98 publicados durante febrero de 1913, el autor alicantino da cuenta de una profunda conciencia de sí mismo y de su contexto, y se posiciona en franca oposición a la desmesura, exageración y artificiosidad que atribuye a la oratoria finisecular de muchos intelectuales contemporáneos². Ésta se encuadra en el marco histórico, político y artístico de la Restauración, en tiempos de la firma del *Pacto del Pardo* entre Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta; una época en la que la vida cultural española se repliega sobre sí misma en absoluta marginalidad, signada por una retórica de frases ampulosas y elocuencia recargada, concretada entre otras en las figuras de Emilio Castelar, José Echegaray³ y Gaspar Núñez de Arce.

2 Azorín fue el mayor defensor de la existencia de esta generación literaria, que él mismo proclamara y de la cual se sentía protagonista esencial. Gesto que, según Inman Fox (1973), obedece a un afán de insertar la generación de 1898 en el curso general de la historia del espíritu español y de enraizarla en la tradición. Aun así, la denominación encuentra sus antecedentes, en parte, en la polémica sostenida entre José Ortega y Gasset y Gabriel Maura y Gamazo en 1908.

3 Mencionemos que Azorín mantiene una opinión ambivalente sobre José Echegaray —el polifacético dramaturgo, político y matemático, premio Nobel de Literatura de 1904—, al situarlo en su segundo artículo sobre la generación del '98

Frente a este panorama destaca la dirección tomada por Azorín, quien se decanta por la búsqueda de un estilo depurado, centrado en la accesible comunicabilidad del enunciado; con lo que relega a un lugar menor el supuesto *estilo sublime* de la elocuencia seudoclásica-postromántica, desplegada en el arte de la oratoria dominante por entonces en los círculos cultos españoles.

En nuestra lectura observamos ciertos aspectos en la prosa temprana del autor que pueden ligarse con su búsqueda de la concentración y precisión verbal; los que dan cuenta de una intencionada elaboración en pos de reconocerse y ser reconocido por un estilo único muy personal.

Para analizar algunos lineamientos decisivos en la configuración de su estilo moderno, ya presentes en ciernes en este momento de su producción, tomamos en cuenta una propuesta crítica de Manuel Granell (1949), quien propone tres etapas en el devenir estético azoriniano, y analiza la evolución de las sistematizaciones del autor sobre el estilo, las intenciones y resultados logrados. En este trabajo nos centraremos en la instancia de transición de la primera a la segunda etapa, de 1902 a 1925, desde la aparición de la trilogía protagonizada por Antonio Azorín hasta la publicación de *Doña Inés*. Una segunda etapa en la evolución azoriniana llega hasta los prolegómenos de la guerra civil española, momento en el que ingresa en un profundo silencio creativo, sostenido hasta la publicación de la colección de cuentos *Españoles en París*, de 1939.

Este recorte temporal atiende a nuestro interés por su primera incursión profesional en el género dramático, ocurrida por estos años. Estamos en el momento vital de un escritor que ha reafirmado por entonces el carácter de su obra narrativa, cuya producción se va consolidando; a la par que se acentúa su perfil como fecundo renovador del ensayo en el siglo XX, aquel género inaugurado en su momento por Michel de Montaigne. En esta primera etapa es posible reconocer algunos factores intrínsecos y decisivos en la configuración de su estilo moderno que, según creemos, traslada de alguna manera a su incipiente obra dramática.

dentro de “la gran corriente ideológica de 1870 a 1898” (1913, p. 181), junto a Campoamor y Galdós.

Algunas consideraciones en torno al estilo en Azorín

La escritura azoriniana se caracterizó desde sus comienzos, tal como venimos afirmando, por la búsqueda de un estilo genuino fácilmente reconocible. En este orden, la crítica coincide en afirmar una evolución en su estilo, que tiende a alcanzar en sus postrimerías una incisiva austeridad en la eliminación de todo rasgo superfluo.

El investigador Juan José Lanz, especialista en literatura española contemporánea, escribió recientemente que Azorín es:

El maestro de la prosa impresionista, de la frase breve, de la acumulación de imágenes, de las estructuras paralelísticas, del detalle y la descripción minuciosa y sensual, que denotan una mirada que se deleita amorosamente en los objetos cotidianos, en el vocablo antiguo, en la palabra olvidada, para hacerla retornar al presente, para actualizarla extrayéndola de su fluir temporal, para mostrar esa pervivencia del pasado en el presente, ese anclaje del presente en el pasado. (Lanz, 2023, párr. 10)

1905 a 1925: Primeros tiempos. Reflexiones azorinianas en torno al estilo

Digamos en principio que la reflexión del autor a propósito de la urdimbre de la escritura es un tema recurrente en sus ensayos, en los que incluye frecuentes anotaciones sobre la creación de un nuevo estilo y las propias opiniones sobre su labor. En sus notas tempranas encontramos también referencias a algunos temas clave de su ideario, con la cuestión del tiempo como asunto central entremezclada con otros deslindes: la inquietud sobre la fugacidad de la vida, en unión a su intención de difuminar las barreras de los siglos en vívidas evocaciones históricas y vitales del pasado español; así como la necesidad de revisitar la realidad cultural histórica peninsular, a través de nuevas lecturas de los clásicos. Todo ello en el marco de la preocupación generacional propia de los hombres del 98.

El ensayista se propone así conectar la realidad pasada representada en las obras áureas, con especial énfasis en las del desengaño barroco, contempladas ahora como reflejo de la realidad y sensibilidad del presente moderno. Este gesto culmina, dentro del periodo analizado, en su discurso de ingreso a la RAE de 1924. El autor titula su trabajo *Una hora de Espa-*

ña (*Entre 1560 y 1590*), y condensa allí una serie de estampas e impresiones, impregnadas de la meditación sobre el tiempo; en su lectura, el autor se traslada a los tiempos de Felipe II, en una ensoñación de la España pretérita, para evocar ciertos momentos que suceden simultáneamente durante una hora del siglo XVI, entre 1560 y 1590:

El telón del escenario —el escenario de la Historia— se ha levantado pausadamente. ¿Estamos en 1560, o en 1570, o en 1590? Es una hora de España lo que estamos viviendo. Es una hora de la vida de España lo que vivimos —con la imaginación en este atardecer—, frente a la inmensidad del mar. (Azorín, 1948, p. 16)

Es preciso tomar en cuenta que, durante este periodo de su trayectoria, el autor consideraba que la obra de arte se hallaba en una intensa ligazón con la vida misma, por lo que identificaba dos aspectos a atender especialmente en ella: su valor estético y su alcance social. En este sentido, consideraba la literatura como el más fiel reflejo de la sensibilidad y sus distintas modalidades en el tiempo.

En relación con el binomio clásico asociado al estilo, en sus artículos a propósito del escritor Leopoldo Alas, *Clarín*, sostiene que el sistema binario de fondo y forma confluyen, y ambas partes son dependientes una de la otra: “una sola, única, solidaria manifestación del arte” (Azorín, 1939, p. 57).

El autor alicantino ya había aludido previamente a estas cuestiones en otros textos; así, en *La ruta de Don Quijote* (1905) afirma “yo creo que le debo contar al lector, punto por punto, sin omisiones, sin defectos, sin lirismos, todo cuanto hago y veo” (1956, p. 42). Esta idea de representar metódicamente y con la mayor fidelidad las particularidades de la realidad histórica, aunque sea a través de la ficción que implica la escritura, se amplía en un trabajo posterior, *Los valores literarios* (1914); una recopilación en la que desarrolla su personal relectura de los clásicos españoles, muchas veces en disidencia con juicios críticos anteriores. En este volumen alude también a un supuesto impulso por una necesidad de realismo e impulso lírico en la sensibilidad de su presente de escritura, siguiendo los preceptos del realismo francés advenido al final del romanticismo.

En una nota posterior sobre la autoría de la composición de los romances, consignada en *Al margen de los clásicos* (1915), Azorín reafirma

su concepción personal sobre la elaboración de la obra artística: “el arte supremo es la sobriedad, la simplicidad y la claridad” (Azorín, 1942, p. 23). En otro artículo de este mismo volumen, en el que reflexiona sobre la creación de *Persiles y Segismunda*, el autor contrasta brevemente los estilos literarios de Cervantes, Tirso de Molina y Lope de Vega; declara finalmente su admiración por el estilo cervantino, signado por la “sencillez, limpieza, diafanidad”, notas todas perfectamente atribuibles a su propio estilo de madurez (Azorín, 1942, p. 85).

Retomemos ahora sus consideraciones en el discurso de ingreso a la Academia. Azorín entiende que el problema del estilo es una cuestión compleja, pero sostiene que cada escritor tiene su estilo y toda defensa de estilo es una confesión personal: “el estilo ... no es sino la reacción del escritor ante las cosas. El estilo es la emotividad” (1948, p. 45).

El destacado rasgo de la palabra sencilla, transmisora de sensaciones de una natural nitidez y claridad, es un efecto resultante de un demandado esfuerzo sostenido, deliberado, por detrás de la ubicación de la palabra, aunque las apariencias engañen. De allí la referencia de León Livingstone a un supuesto “estilo sin estilo” en Azorín, una “ausencia de estilo que es en sí una forma de estilo que demanda un esfuerzo voluntario” (1970, p. 170).

Continuador de las razones críticas regeneracionistas, expuestas en su momento por Mariano José de Larra, Azorín entiende que la decadencia nacional de España se sustenta, entre otras cuestiones, en su retraso en relación con el devenir intelectual europeo, del que apenas llegan a España algunos pálidos ecos.

Dada la coherencia de los postulados dentro de la producción azoriniana, cabe recuperar por su claridad el artículo “El primer cervantista”, publicado el 6 de noviembre de 1935 en el diario madrileño *Ahora*. El narrador traslada su palabra mediante la creación de un novedoso personaje ficcional, Francisco Márquez Torres, presentado como el primer cervantista, contemporáneo de Cervantes. Para sustentar la pretendida verdad de esta afirmación, el narrador alude a los tomos editados por don Francisco Rodríguez Marín sobre *El Quijote*, una relevante colección de volúmenes del conjunto “Clásicos Castellanos” en los años de la revista editorial “La Lectura”, en donde aparentemente se incluye el elogio de Márquez Torres a la segunda parte de la obra cervantina. El narrador le

atribuye luego las siguientes reflexiones en torno al estilo, muy propias por lo demás del estilo azoriniano:

Como no puede cometer excesos, Márquez Torres será partidario de la sobriedad en todo. Federico Nietzsche vivía en el más bajo estiaje de vitalidad. En ese bajo estiaje vive Márquez Torres. Era partidario Nietzsche de un estilo sobrio, estricto. Y ese estilo es el que encarece Márquez Torres. La vida está en Márquez Torres de acuerdo con el estilo. El estilo es en Márquez Torres, como en Nietzsche, una consecuencia ineludible de la vida. Ningún escritor ha expresado en cuatro palabras mejor que Márquez Torres lo que debe ser el estilo. En su aprobación, Márquez Torres nos habla de «la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación, vicio con razón aborrecido de los hombres cuerdos». La lisura del lenguaje es la que emplea Cervantes. El problema del estilo era planteado en esas palabras. (Azorín, 2005, párr. 3)

En este punto se recupera una clásica cuestión azoriniana: la sensibilidad. Trabajada en profundidad por el autor alicantino años atrás —tanto en *Clásicos y modernos* (1913) como en *Los valores literarios* (1914)—, se la había caracterizado como una cualidad, asociada al vaivén de las posibilidades históricas, por la cual señeras y delicadas figuras humanas cuentan con una “inteligencia viva” (1913, p. 120), son capaces de una originalidad que permite enseñar a pensar y sentir a sus receptores; es decir, es apreciada como un factor que evidencia el grado de desarrollo y progreso humano de los pueblos. Operación que permite al ensayista azoriniano seleccionar, a su parecer, aquellas cualidades del espíritu español en la literatura que permiten encauzar por buen camino el desarrollo de la civilización española.

Dentro del artículo aparece el vínculo entre vida y arte, estilo y existencia, dada la temprana inteligencia sensitiva del cervantista que a sus cuarenta y un años escribe su lúcido comentario sobre la lisura del lenguaje castellano. Así como en *Un pueblecito Riofrío de Ávila* (1916), el estilo se afirma como “una resultante fisiológica” del cerebro, el estilo es una proyección de plasmación material de la coherente estructura del pensamiento del escritor (Azorín, 1968, p. 48).

Azorín, inquieto renovador del teatro en España. Notas a un prólogo olvidado

Tal como anticipamos, haremos ahora una breve referencia a los primeros trabajos dramáticos publicados por el autor.

Como bien sabemos Azorín decide incursionar en el teatro, a pocos años después de ingresar a la RAE en 1924; manifestación artística que considera una de las más potentes para expresar la mentalidad espiritual del pueblo español.

La producción teatral del alicantino se compone de once obras recogidas entre la década de 1926 (*Old Spain!*) a 1936 (*La guerrilla*), con excepción de su primera obra dramática, *La fuerza del amor*, de 1901, que pasó más o menos desapercibida.

Si bien el autor no concibió una teoría dramática sistematizada, resulta posible extraer de sus numerosos artículos un panorama de su apreciación acerca del teatro por aquellos años; como es usual, se trata de un corpus no exento de algunas contradicciones, ligadas con las mudables posturas del pensamiento del escritor. En su afán por promover la reinserción de la cultura española en la europea, Azorín promovió que el teatro recibiera los fructíferos avances de la técnica, especialmente cautivadora en la dinámica del cine.

Ya en su juventud Azorín detecta un estancamiento en las formas y temáticas en el teatro nacional, y clama en su madurez por una revolución teatral inspirada en la integración de lo que ya estaba en funcionamiento en el teatro europeo del momento. Si el estilo literario va a fungir como una de las maneras de ajustar, en función de las condiciones históricas situadas, la búsqueda de lo esencialmente español; ahora se le suma su “teoría de la multiplicidad de los códigos teatrales”, como la define Lucio Basalisco (2000, p. 91).

En este sentido resultan elocuentes las afirmaciones de Azorín en el artículo “Siguiendo a Tamayo: lógica”, publicado en el periódico *ABC* un 31 de octubre de 1929. Allí suscribe a las ideas atribuidas al dramaturgo romántico Manuel Tamayo y Baus (1829 - 1898):

Los partidarios de la renovación decimos y no nos cansamos de repetir:
«El cinematógrafo, la radiodifusión, las exploraciones de lo subconsciente, la inquietud que ha producido la guerra han cambiado las condiciones

de la vida. Y si la sensibilidad es otra, el teatro debe ser también otro».
(Azorín, 1947, pp. 56-57)

Palpable intención sensible del autor por querer acercarse a lo novedoso y sostenerse en una permanente renovación en su obra, en atenta observación a los cambios habidos en la sensibilidad por las circunstancias históricas.

Consignemos aquí que en un texto poco difundido de la producción azoriniana, el “Prólogo sintomático” aparecido en una edición temprana de sus *Obras Completas*, en 1929, se preanuncian las ideas básicas del teatro según él las concibe.⁴ El autor aplica estas ideas a sus primeras incursiones dramáticas: *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927) y *Comedia del arte* (1927). Observamos que, si bien este prólogo se sitúa en torno a las publicaciones de sus artículos “El superrealismo es un hecho evidente” (*ABC*, 7 de abril de 1927) y “Una obra superrealista” (14 de abril del mismo año), en sus reflexiones en torno al género dramático no aparecen sus postulados superrealistas.

En este prólogo, a la vez que se da paso a la obra, el autor inserta algunas de las claves de su proceso creativo y del mismo desarrollo del drama; introduce aquí unos personajes imaginarios, que en principio dialogan con un autor que permanece en escucha silenciosa. El prólogo se constituye así como una auténtica escena de teatro, que le permite exponer además algunos aspectos clave de su teoría teatral.

Comienza con las palabras de la primera actriz, quien reconoce y exalta el acierto en los diálogos de la obra; ésta califica el diálogo como “limpio, rápido, preciso [...]” y le atribuye que “hay en él muchas ideas [...] mucha emoción (1929, p. 9). Más adelante, el primer actor valora de la obra que “los caracteres son verdaderos, auténticos... El diálogo, vivo, pintoresco, rápido” (1929, p. 11). Por último, también un empresario teatral toma la palabra —en una ligera inversión de las cualidades señaladas por el ac-

4 El “Prólogo Sintomático” se publicó por primera vez en Azorín. *Obras Completas. Teatro*, una publicación en 2 volúmenes editada por CIAP/Renacimiento, en Buenos Aires y Madrid. El primer tomo, de 1929, recoge el prólogo y las tres obras ya mencionadas, en tanto que el segundo tomo aparece en 1931. El prólogo reaparece en una edición posterior, las *Obras Completas* en 9 volúmenes de la editorial Aguilar, publicadas en Madrid entre 1947 y 1954. El prólogo está contenido en el tomo IV, de 1948.

tor—, para reconocer que “el diálogo, sobre todo, es una maravilla... Rápido, vivo, pintoresco [...]” (1929, p. 12)

A partir de lo expuesto, observamos el traslado de las preocupaciones del novelista-articulista sobre la brevedad y concisión de los enunciados, en relación ahora con el lenguaje dramático. Para el autor, la palabra debe ocupar un lugar central en el teatro; los diálogos deben ser reales y condensadores de todos los componentes que hacen a la esencia teatral; por lo mismo, el autor se manifiesta en contra de la utilización de acotaciones en la escritura dramática. En este punto, creemos que Azorín tiene presente aquella voluntad por la “lisura del lenguaje castellano” (Azorín, 2005, párr. 3) a la que había hecho referencia en uno de los artículos mencionados; es decir que también aquí se manifiesta su voluntad por alcanzar una depuración de la lengua castellana en la escena teatral; por ello enfatiza en el cuidado sintáctico y léxico, al privilegiar en su estilo la cuidada sencillez comunicacional, pues entiende que los diálogos dramáticos deben ser espontáneos y naturales.

Por último, incluye en su prólogo un pronunciamiento final colectivo del público, como una muestra de su oposición al teatro leído, que desde su perspectiva no cumple uno de los roles fundamentales del género dramático. De hecho, quiere impulsar en su lugar el ejercicio de la representación de la obra frente a una concurrencia, receptora de sensaciones y estimadora de lo moderno: “EL PÚBLICO. —¡Bravo! ¡Bravo...! ¡El autor...! ¡El autor! ¡Originalísimo desenlace...! ¡Pirandélico! ¡Cubístico! ¡Es una maravillosa alteración de planos...! ¡El autor, el autor...! ¡Tendencias nuevas...! ¡Completamente nuevas...! ¡Así se renueva el teatro! ¡Ya hacía falta un golpe de audacia!” (Azorín, 1929, p. 14).

Conclusión

Según hemos expuesto, la incertidumbre política a fines del siglo XIX, generada por los cambios de Monarquía a Primera República y restauración monárquica posterior, impulsaron una profunda autoindagación de parte de los intelectuales españoles. Se plantearon por entonces, como una cuestión central, la pregunta de qué es España y dónde se hallan los fundamentos del ser español; tema cardinal de los hombres de la llamada Generación del '98, de la cual José Martínez Ruiz, Azorín, fue uno de sus representantes más destacados. Martínez Ruiz, en una extensa trayecto-

ria de producción artística, narrativa, ensayística y teatral procuró, desde distintas perspectivas, dar su respuesta personal a la cuestión en torno al ser español, y se propuso la restauración por la vía estética de la realidad española.

La expresión literaria azoriniana se manifiesta en disidencia con el estilo oratorio redundante y enrevesado del siglo XIX, ya que el autor procura distanciarse de aquel discurso heredado al poner el acento en ideas personales de emotividad y estilo. Con una arquitectura de la frase que apunta a la exactitud, fiel a los postulados reformistas del '98 y desde un abandono de los adornos recargados, decide abordar con su propio aparato expresivo la preocupación por el tema patriótico de repensar España.

En sus artículos, de marcada estética impresionista, encontramos diversas líneas propias del ideario noventayochista —el de una generación de grandes caminadores de la geografía española—; en estos artículos aparece con frecuencia la figura de un narrador que organiza e interpreta desde su personal punto de mira la realidad.

En relación con el género dramático, por su parte, el autor expone con claridad ciertas reglas, las propias de un género diferente al de la prosa narrativa; Azorín las explicita en el prólogo mencionado. Entendemos, sin embargo, que el autor recrea de alguna forma en las obras teatrales ciertos postulados esenciales de su obra narrativa, relacionados con la concisión y la precisión en el uso del lenguaje, ajustadamente aplicados a la creación de diálogos en su teatro. Este es un aspecto en el que profundizaremos en una próxima etapa de investigación, vinculada al estudio específico del estilo dramático en Azorín, del que ofrecimos en este trabajo algunos apuntes de avance.

Referencias

Azorín (1913). *Los valores literarios*. Buenos Aires: Renacimiento.

Azorín (1929). *Teatro*. Buenos Aires: Renacimiento.

Azorín (1939). *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada.

Azorín (1942). *Al margen de los clásicos*. Buenos Aires: Losada.

- Azorín (1947). *Ante las candilejas*. Madrid: Librería General.
- Azorín (1948). *Una hora de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Azorín (1956). *Visión de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Azorín (1968). *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Azorín (1983). *Castilla*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Azorín (2005). El primer cervantista. En *Artículos de Azorín publicados en "Ahora". Selección*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf-b5c9>
- Baroja, Pio (1948). *La intuición y el estilo*. Editor digital Titivillus. ePub base r2.0.
- Basalisco, Lucio (2000). Azorín, teórico del teatro. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Madrid: Castalia.
- Diego, Gerardo (1962). *Poesía Española Contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Taurus.
- Fox, E. Inman (1973). Azorín y la coherencia. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 5 (9), 75-86.
- Granell, Manuel (1949). *Estética de Azorín*. Madrid: Bolaños y Aguilar.
- Lanz Juan José (3 de junio de 2023). Azorín, maestro de la prosa moderna en castellano. <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/azorin-maestro-prosa-moderna-castellano-20230603000236-nt.html>
- Livingstone, León (1970). *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos.

Ortega y Gasset, José (1963). Azorín: primores de lo vulgar. En Autor, *Obras completas*, Tomo 2 (pp. 157-191). Madrid: Revista de Occidente.

Unamuno, Miguel de (1958). *Obras completas. Tomo X. Autobiografía y recuerdos personales*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Urrutia, Jorge (2008). Introducción. En Azorín. *París bombardeado*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Vargas Llosa, Mario (1996). *Las discretas ficciones de Azorín*. Madrid: Real Academia Española.

Tercera parte: Segunda mitad del siglo XX





Roces entre género y estilo: la tercera escritura de Manuel Puig

María Emilia García Pepellin

Corren ríos de tinta en torno a la cuestión del roce entre el género y el estilo. En este capítulo partimos de las propuestas de Virginia Woolf (1928), Hélène Cixous (1995), Angélica Gorodischer (1992) y Nelly Richard (1993), con la intención de encontrar puntos de contacto y diferencias entre y con ellas y de plantear algunas consideraciones novedosas al respecto.

En principio, concidimos con las autoras en que el lenguaje reproduce las formas del poder y en la existencia de una escritura otra que busca escapar del orden simbólico dominante, no obstante, consideramos que eso no depende exclusivamente del sexo-género de quien escribe, sino del lugar desde donde lo hace. En este sentido, proponemos la noción de *tercera escritura* —en vez de la de escritura femenina o de mujeres—, que busca deslizarse del esencialismo y abarcar un espectro de alteridades más amplio, en tanto intenta desbordar la dicotomía masculino/femenino y romper las reglas del lenguaje falogocéntrico y las barreras que separan las clases, las retóricas y los códigos. A su vez, pretendemos delinear la *tercera escritura* en torno al estilo de Manuel Puig, quien pone el foco en la forma, excediendo el tema y, en tanto artista precario, busca destacar su voz autoral por sobre la de sus personajes con la intención de construir un *show*.

Como ya adelantamos, en este capítulo trataremos de rastrear los cruces existentes entre género y estilo. Teniendo en cuenta que este libro se ocupa de definir al estilo en sus primeras páginas, en este apartado puntual nos ocuparemos de delinear una noción de género, para luego trabajar los vínculos y roces que existen entre ambas categorías.

En consonancia con la afirmación de Simone de Beauvoir (1999): “no se nace mujer: se llega a serlo” (p. 87), el género es una construcción sociocultural que habilita ciertos dispositivos o tecnologías a partir de un marco de inteligibilidad (Butler, 2006). Dicho marco permite leer a los

* Universidad Nacional de Córdoba / emilia.garciapepelin@mi.unc.edu.ar

individuos como sujetos generalizados; es decir, posibilita incardinar¹ las marcas del género, lo que produce efectos de sentido que se derraman sobre su cuerpo, su identidad, su agencia y sus deseos. Asimismo, existe una correlación entre la materialidad de los cuerpos y las expresiones del género, que se ajusta a la dicotomía masculino y femenino. Incardinar alguna de estas dos expresiones asigna a los individuos una subjetividad y una agencia: la subjetividad habilita una posición dentro del entramado de relaciones de saber/poder y la agencia posibilita un accionar como miembro legítimo de la sociedad (Luque *et al.*, 2024). En síntesis, asumir e incardinar alguna de estas manifestaciones permite a los individuos adquirir estatuto de verdad.

Siguiendo esta línea, el género es un dispositivo mediante el cual se produce lo femenino y lo masculino con el fin de regular el aparato de poder que naturaliza la hegemonía y de establecer un campo simbólico de inteligibilidad que condiciona los parámetros de verdad (Butler 2006, 2007). Es decir, en tanto conjunto de efectos semióticos que impacta sobre los cuerpos, las prácticas y las identidades, el género constituye una categoría mediante la cual se opera la división del cuerpo social en distintos grupos jerárquicos. En este sentido, la dominación masculina es el asunto mejor compartido por todo el mundo y a través de la historia humana. Según Bourdieu (2000), existe una imposición de la visión androcéntrica, que toma —e impone— al varón como referente de la especie humana y como variante neutra. Esto se justifica en la distancia biológica y anatómica que existe entre ambos sexos, basada en la naturaleza, que constituye la base de las diferencias sociales sexuales/genéricas. De este modo, la división binaria masculino/femenino se encuentra dentro del orden “natural” de las cosas, en tanto, el orden social funciona como una gran máquina simbólica en la que se reafirma la dominación masculina.

Desde la perspectiva de Cixous (1995), el pensamiento siempre ha funcionado por oposiciones duales jerarquizadas. En efecto, la subyugación del pensamiento por parte del falocentrismo da como resultado una jerarquización que somete toda la estructura conceptual del hombre,

1 Tomamos el término “incardinar” de la traducción que hace María Luisa Femenías (1999) del término de Braidotti: “*embodiment*”, en el sentido de “dar forma, ordenar u organizar un cuerpo” (p. 8); es decir, el acto mediante el cual un sujeto deviene en cuerpo, y vincula de manera inseparable su identidad con su materialidad somática (Meri Torras, 2007).

distinguiendo de la oposición varón/mujer —análoga a activo/pasivo—, al sujeto pasivo, la mujer: “o la mujer es pasiva; o no existe [...] evidentemente [...] la mujer no está pensada [...] no entra en las oposiciones” (Cixous, 1995, p. 15). Cixous, en diálogo con Kant, sostiene que hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico/literario y lo falocéntrico, que se construye a partir de la subordinación de lo femenino al orden masculino, condición elemental para el funcionamiento de la máquina.

Justicia poética

Ahora bien, partiendo de estas ideas brevemente delineadas, ¿es posible hablar de una estética propiamente femenina? Existe una larga discusión al respecto y no todos son consensos. Como ya adelantamos, en lo que la mayoría de las críticas de todo el mundo y a lo largo del tiempo sí coinciden es en que el lenguaje —tanto escrito como oral— reproduce las formas del poder. En consecuencia, la existencia de una escritura *otra*, que busca escapar del orden simbólico dominante para narrar determinadas realidades inalcanzables desde esta perspectiva, es indiscutible.

Las teóricas feministas francesas de la diferencia contribuyeron de forma novedosa al debate de los 80 respecto del roce entre género y estilo. De hecho, fueron sus reflexiones en torno a la importancia que tienen las estructuras teóricas y lingüísticas que median la desigualdad entre los distintos sistemas sexo-género, las que pusieron la atención en la cuestión de la artificialidad del lenguaje, el cual, a partir de dicho debate teórico, no puede seguir considerándose como algo natural. Para ellas, pensar en la posibilidad de que exista una escritura propiamente femenina, basada en un lenguaje no-patriarcal —si esto fuera posible—, abre una puerta de salida —o al menos una ventana— de las estructuras del orden simbólico dominante (García López, 2012).

Desde este posicionamiento teórico, en la construcción de la mujer como otredad subyacen relaciones de poder asimétricas. Luce Irigaray (1974) define a esta posición dominante como falogocentrismo, acudiendo al término acuñado por Derrida, con quien discute desde una postura en la que propone que pensar y ser coinciden a tal punto que la consciencia se extiende a la subjetividad. En efecto, tanto la subjetividad cuanto los atributos clave del sujeto son pensados y están propuestos desde una matriz masculina (Braidotti, 1998). Para las feministas francesas de la di-

ferencia, el lenguaje funciona como una institución simbólica donde se construye la subjetividad, por lo que no importa quién enuncie, no existe aún una sintaxis para las otredades que no esté contaminada, ya que la estructura profunda del falogocentrismo es “intrínsecamente masculina, universalmente blanca y compulsivamente heterosexual” (Braidotti, 1998, p. 11).

En concordancia con estas ideas, Hélène Cixous (1995) nos propone pensar en la existencia de una *escritura femenina*. Desde su perspectiva, tanto la experiencia como el deseo femeninos fueron históricamente dominados y reprimidos por el falogocentrismo, por lo que la mujer quedó excluida de las representaciones, salvo como lo *otro*: lo que nunca es teorizable ni pensable, aquello que escapa del entendimiento, que está en otra parte, afuera. En palabras de Cixous (1995): “eso que llamamos otro es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye [a] «su» otro” (p. 25) y continúa, “es necesario que exista el «otro», no hay amo sin esclavo [...] El otro está así, sólo para ser reapropiado, retomado, destruido en cuanto otro” (p. 25). Se trata de una concepción de otredad que se desprende de una realidad construida vertical y jerárquicamente, donde el sujeto instrumentaliza dicha noción con el fin de auto-legitimarse como lo *no-otro*. Es decir, no hay lugar para lo otro: no existe más que como reafirmación de la superioridad de unos individuos sobre otros.

Son estas ideas las que motivaron a Cixous a pensar en una *escritura femenina* que habilite a decir aquello que ha sido históricamente silenciado. La posibilidad de crear un espacio distinto que permita a las mujeres contarse, escapando del dominio patriarcal del lenguaje: inventar un lenguaje nuevo que escriba al cuerpo y al deseo y que ponga luz sobre aquello que está oculto, velado por la figura masculina. Para Cixous constituirse sujeto discursivo a través de la escritura implica desentenderse de las relaciones de poder falogocéntricas:

La feminidad en la escritura creo que pasa por: un privilegio de la *voz*: *escritura y voz* se trenzan, se traman y se intercambian [...] la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral [...] En cierto modo inscribe lo que dice porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su par-

te apasionada. Su discurso [...] nunca es sencillo ni lineal, ni «objetivado» generalizado: la mujer arrastra *su* historia en la historia [énfasis añadido]. (Cixous, 1995, pp. 54-55)

En la misma línea, Nelly Richard (1993) sostiene que negar la referencia genérico-sexual del lenguaje y de la escritura refuerza e invisibiliza las técnicas que disfrazan la tendencia de la masculinidad dominante a personalizar lo universal en lo “neutro”. No obstante, esto no significa que el lenguaje y la escritura respondan estructuralmente en clave monosexuada. En diálogo con Julia Kristeva, Richard señala que en la escritura se produce un cruce interdiatéctico de distintas fuerzas de subjetivación, dos de las cuales se correlacionan directamente: la semiótico-pulsional —vinculada con lo femenino— que “desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal” (Richard, 1993, p. 132) y la racionalizante-conceptualizante —asociada con lo masculino— que “simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo” (1993, p. 132). El desbalance de estas fuerzas produce una polarización en la escritura: si se impone la “norma estabilizante”, será hacia el polo masculino; si en cambio se impone el “vértigo desestructurador”, será hacia el femenino. En este sentido, Richard, en sintonía con las otras autoras, propone que convendría hablar, más que de una escritura de mujeres o femenina, de una *feminización de la escritura*. La escritura se feminiza cuando la poética o erótica del signo desbordan el marco de contención de la semántica masculina y se desregula la tesis del discurso mayoritario.

Trazas del género en el estilo

Ahora bien, ¿es posible encontrar marcas de género en el estilo? Ya a principios del siglo XX Virginia Woolf ya se preguntaba por este asunto en el ensayo *Un cuarto propio* ([1928] 2005). Después de despejar la idea de que las mujeres necesitan un espacio propio, tanto literal como simbólico, dentro de la tradición literaria que ha sido dominada históricamente por varones, nos propone un pensamiento y una escritura *andróginas* como una forma intelectual y estética superadora.

En primer lugar, Woolf atiende a la cuestión del silenciamiento femenino en la historia de la literatura y sostiene que la poesía no pudo salir de una incubadora, que así como tiene padres, indefectiblemente debe tener

también madres. Por otro lado, partiendo de una tesis que sostiene que la mente posee un lado asociado con el pensamiento masculino y otro con el femenino, Woolf plantea que pensar de manera dual representa una interferencia en la unidad mental y, como resultado, la imposibilidad de un desarrollo intelectual pleno. Desde su perspectiva, en la mente de las escritoras y escritores debe existir una colaboración de ambos sexos para que el acto de creación se consuma adecuadamente: “la mente en su totalidad debe abrirse si queremos tener la sensación de que el escritor está comunicando su experiencia con perfecta plenitud” (Woolf, 1928, p. 129). Estas ideas dialogan con el ensayo “Señoras” (1992) de la escritora argentina Angélica Gorodischer, donde señala algo similar. Gorodischer retoma la idea de que la historia siempre ha dejado en claro quiénes fueron los padres de la novela, sugiriendo, aunque sea por omisión, que esta parece haber sido huérfana de madres:

[De] manera sutil a veces, grosera otras veces [...] una sociedad patriarcal, una universidad patriarcal, editoriales patriarcales han conseguido hacer olvidar a una multitud de mujeres. No a una mujer. No a dos o a tres. No a una docena. A una enorme cantidad de mujeres que escribieron, que publicaron entre tres y veintisiete novelas, que ¡horror! Se ganaron la vida escribiendo, que merecieron excelentes críticas de sus contemporáneos, honores y el reconocimiento explícito de colegas masculinos, desde el siglo XVII hasta el XIX. (1992, p. 1)

En efecto, puede ser cierto que muchas de estas mujeres, tal vez, no hubieran tenido una pluma avezada, pero, en honor a la verdad, “¿cuántos señores, plumizos, regulares o francamente malos figuran en historias, antologías, libros de lectura? ¿Cuántos?” (1992, p. 2). En definitiva, si hubo mujeres que ante toda adversidad escribieron, publicaron y se dieron a conocer, ¿cuántas más, de las que no sabemos nada, se habrán dedicado a la escritura, incluso aunque no se les haya permitido creer que esto era posible, con todo un sistema de silenciamiento trabajando para instalar la idea de que las mujeres que escriben aceptablemente bien son una excepción, una anomalía o prácticamente no son mujeres? (Gorodischer, 1992).

Dicho esto, es indudable que existe una literatura escrita por mujeres, reconocida o no. Ahora bien, retomando la línea de nuestro análisis, no todas las mujeres que escriben, escriben *literatura de mujeres* o aquello

que Cixous llama *escritura femenina*. Eso no depende del sexo-género de quién escribe, sino de su mirada; Gorodischer define a la *literatura femenina* como:

Toda aquella que para escribirse necesitó un paso hacia el continente negro [...] para averiguar cómo se ve el mundo desde allá y no desde acá, siendo el desde allá, entendámonos, la mudez histórica, el miedo a lo velado, la soledad sin nombre, el oficio de Ariadna, el síndrome del segundo incompleto. Es literatura femenina toda aquella que niega, rechaza y abomina del culto del héroe, o del antihéroe (1992, p. 2)

En este sentido, volviendo a la propuesta de Woolf, si en la mente funciona la misma división binaria que opera en los cuerpos; es decir, si en cada individuo imperan dos poderes, uno masculino y otro femenino, el estado ideal sería aquel en el que ambos convivan en armonía y cooperación: “las grandes mentes son andróginas. Sólo cuando ocurre esta fusión, la mente es plenamente fertilizada y usa todas sus facultades” (Woolf, 2005, p. 122). Para Woolf, pensar en los sexos de manera dual representa un esfuerzo que interfiere en la unidad de la mente, por lo que, ambos sexos deberían trabajar de forma colaborativa para un pleno desarrollo intelectual y estético. Desde su mirada, la cooperación de los sexos es la forma más eficiente y natural de pensamiento.

Esto significa que ya en los albores del siglo XX Woolf vislumbraba algunas cuestiones clave sobre el asunto entre el género y el estilo: para lograr una experiencia estética plena es necesario tener puntos de vista amplios y diversos, y para alcanzar una forma de escritura superadora, que ella de algún modo denomina *andrógina*, es imprescindible una apertura del orden mental binario y heterosexual. En la misma línea, sumamos una tercera cuestión que creemos relevante en relación con este tema: existe una incapacidad para narrar ciertas situaciones cuando no se ha sido o es parte de ellas, que podemos vincular con el pedido de Cixous (1995) a las mujeres de escribir su propio cuerpo.

Por su parte, Cixous en *La risa de la medusa* (1995) también sugiere que seguir hablando de varones y mujeres implica quedar atrapados en una compleja red milenaria de determinaciones culturales e ideológicas. Por eso, propone no solo crear una nueva “lengua inexpugnable que reviente los muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos [...] que [...]

perfore y franquee el discurso de última instancia” (1995, p. 58), sino un cambio general en la estructura de formación, educación y reproducción de los efectos ideológicos, para liberarnos de la sexualidad —de la relación de cada cual con su cuerpo— que devenga en transformaciones políticas radicales. De ese modo, la feminidad y la masculinidad inscribirían sus efectos de diferencia, su economía y sus relaciones con el gasto y la carencia de un modo que no concuerda con la oposición dominante en la actualidad. Para Cixous, admitir el componente de un sexo en el otro promueve una condición pensante y creadora: “no hay una invención posible, ya sea filosófica o poética, sin que el sujeto inventor no sea abundantemente rico de lo otro, lo diverso” (1995, p. 43). Su propuesta es reconsiderar y revalorizar la idea de bisexualidad tradicional que oculta la diferencia sexual, por una que libere del “falso teatro de la representación falocéntrica” (1995, p. 44) y que, en vez de anular las diferencias, las anime.

Cuando Cixous (1995) se refiere a la escritura de mujeres (o femenina), lo hace con la intención de demostrar que, de los dos sexos legitimados, la mujer es la única capaz de aceptar al *otro*, de dejarse atravesar por lo *otro*; por eso asocia directamente la feminidad con la bisexualidad. La *escritura femenina* para Cixous parte de un femenino plural, “quiere conocer desde adentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje” (1995, p. 49). Ese pre-lenguaje que podría no haber sido falogocéntrico si la historia hubiera sido otra, pero al que podemos volver: un lenguaje primigenio sin la carga de autoridad, de poder, sin la plusvalía de la virilidad. La mujer debe escribir(se) porque su texto es subversivo; porque esa nueva escritura salvaje e insurrecta le permitirá regresar al cuerpo confiscado —que viene desde el otro lado de la cultura, desde el margen de la escena— y, llegado el momento, romper con su historia y transformarse (Cixous, 1995).

En el ensayo *La llegada a la escritura* (2006), Cixous se vuelve a preguntar si toda esta cuestión es exclusivamente femenina y reflexiona: “cuando semejante torrente se escribe desde un cuerpo masculino, significa que en él la feminidad no está prohibida” (2006, p. 88). Retoma la idea de bisexualidad en un sentido no restrictivo, que podemos vincular con la propuesta de escritura andrógina de Woolf, que invita a tomar un poco de cada género para lograr un pensamiento pleno. Para Cixous la escritura femenina es la lengua-cuerpo en la que “se traducen todas las lenguas de las cosas, de los actos y de los seres” (2006, p. 81), que surge de dos fuerzas que trabajan

juntas y que devienen en un tercer cuerpo: otra mirada que puede ver más allá. Este tercer cuerpo que requiere dar paso al exterior y abrirse al interior podría ser aquella forma andrógina superadora de Woolf, que no depende exclusivamente de quién narra, sino desde dónde lo hace, desde qué cuerpo, desde qué lugar y desde qué perspectiva, como propone también Gorodischer, según señalamos anteriormente.

De escritura femenina a tercera escritura

Considerando lo ya dicho, acordamos con las autoras en que existe una literatura escrita por mujeres que se diferencia de la canónica por motivos extraliterarios. Sin embargo, creemos importante señalar, también, que esta literatura de mujeres delimita un corpus basado en un recorte genérico-sexual y lo aísla a partir de una “valencia sexuada” (Richard, 1993). Las características que unifican dicho corpus pueden ser simbólico-expresivas —pueden estar vinculadas con un posible estilo femenino— o temáticas —pueden estar vinculadas con un argumento basado en las representaciones femeninas—.

No obstante, nos parece importante reflexionar sobre la posibilidad de que este tipo de crítica pueda velar un análisis estético sesgado y aquí es dónde radica, principalmente, nuestro problema de investigación. En principio, porque este análisis tiende a ser esencialista, ya que toma como referente pleno de una identidad-esencia a lo femenino, sin considerar algunos otros aspectos que creemos importantes y señalaremos a continuación. Por un lado, el hecho de que esta representación forma parte y deviene del mismo dispositivo lingüístico-simbólico, la escritura, que tiene como base un lenguaje y un pensamiento estructuralmente falocéntricos (Braidotti, 1998); es decir, que las representaciones femeninas en la literatura dependen de un lenguaje y una cosmovisión que fueron construidas por y para un mundo de varones, donde las mujeres siempre ocupan el lugar del *otro*. Por otro lado, porque dentro de ese espectro de otredades que producen escrituras marcadas por una existencia subalterna, la mujer comparte el espacio en los márgenes junto con otras formas de identidad. En otras palabras, si el estilo lleva una marca de género —y es plausible que así sea—, probablemente esta no sea exclusivamente femenina, sino del amplio espectro de individuos que no alcanzan el estatuto de sujeto o que hayan ingresado a este por la puerta trasera. Finalmente,

porque reduce la literatura a un mero instrumento comunicativo en detrimento de pensarla en su absoluta expresividad (Rancière, 2009); por ejemplo, si nos encontrásemos ante un texto que busque vulnerar la referencialidad mediante la desestructuración/reestructuración de los códigos narrativos, con el objeto de tergiversar el pacto de lectura establecido intencionalmente como un ejercicio estético, podríamos caer en una interpretación forzada y equívoca respecto de las intenciones del autor. Cabe señalar que cada uno de estos aspectos merece un análisis pormenorizado, sin embargo, en este capítulo presentaremos un esbozo de propuesta que, por supuesto, es solo la punta de un nudo que llevará mucho más tiempo y trabajo desenredar.

Digamos que, si bien sostenemos que ignorar la diferencia genérico-sexual del lenguaje y de la escritura es encubrir y reforzar la neutralidad y universalidad del masculino hegemónico, al mismo tiempo que también reconocemos que existen realidades que solo pueden ser ficcionalizadas por sujetos que hayan transitado ciertos bordes de la historia, creemos, como Josefina Ludmer, que es mejor no pensar en la escritura femenina como una categoría, ya que “toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual” (1994, p. 275). En todo caso, consideramos que una propuesta alternativa a la noción de escritura femenina o de escritura de mujeres, que contemple todo lo hasta ahora planteado, podría ser la de *tercera escritura*. Es decir, un término que se deslice del esencialismo y que abarque todo el espectro de sujetos subalternos, más allá del sistema sexo-género.

La tercera escritura que planteamos busca escapar de la dicotomía masculino/femenino y desbordarla. Proviene de aquel continente negro que menciona Gorodischer, de los márgenes, del reverso de las cosas. Intenta contemplar todos los lados y las fuerzas que imperan en un cuerpo, incorporando y excediendo las ideas de escritura andrógina de Woolf y de escritura femenina —asociada a lo bisexual— de Cixous. Quiere romper y traspasar las reglas falocéntricas del lenguaje y las barreras que separan las clases, las retóricas y los códigos. Trata de contener a aquella escritura *otra* que carga con las marcas de la alteridad y que narra desde una orilla del poder central, con la intención de encontrar algún pliegue, alguna solución de continuidad que le permita ingresar al entramado monolítico del quehacer literario y modificarlo desde adentro, es decir, construir nuevos sentidos en el universo simbólico creativo y estético. Pensamos en una tercera escritura que disienta con la identidad masculina hegemónica,

pero que vaya más allá del sistema sexo-género al que adscriban sus autores: que sea cómplice de lo pulsional —de lo que fluye despersonalizada y des apropiadamente—; que ponga a “circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta” (Cixous, 1995, p. 60); que opere como paradigma de la desterritorialización de los regímenes de poder; y que amplíe las categorías genéricas, incluyendo “a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantenga los signos de una crisis” (Richard, 1993, p. 133). En definitiva, que represente una tercera posición frente a lo ya conocido: el binarismo a través del cual se nos presenta el mundo en todos sus órdenes.

Manuel Puig y su tercera escritura

Creemos que Manuel Puig es un buen caso para analizar nuestra propuesta de tercera escritura. Notamos que su estilo se caracteriza por un cambio constante del tema, de la trama, de los personajes, de los lugares, del género literario y de la propia materialidad de su escritura. En este sentido, Bocchino (2001) propone considerar la escritura de Puig como travesti, es decir, un estilo que, en tanto se va transformando, va dejando las marcas del oficio del artista. Dicho de otro modo, un estilo que muta continuamente y que, en el proceso, va dejando en evidencia el artificio. Puig se vale de distintos procedimientos para esto: dar voz a los personajes marginales, socializar y democratizar el discurso, revalorizar los géneros “menores”, trabajar con el realismo fotográfico, eclosionar el minimalismo, dar lugar al populismo estético, transgredir las fronteras entre la cultura de élite y la cultura de masas, etc. Puig sintetiza el estilo clásico y el popular en su propio estilo: el travesti (Bocchino, p. 2001).

Este fenómeno puede identificarse en toda la obra de Puig como una característica estética singular. En *Pubis angelical* ([1979] 2019), por ejemplo, Puig narra una historia que se desdobra en dos planos paralelos, uno consciente y otro inconsciente. Su protagonista, Ana, una argentina exiliada en México, está internada en una clínica por una intervención reciente a causa de un cáncer avanzado. A lo largo de la obra y de manera fragmentaria, Ana sintetiza la coyuntura socio-política de su época a través de su vida amorosa, mientras paralelamente, en el plano de lo inconsciente, sus fantasías discurren entre Europa Central y Hollywood

durante los años 30 con Ama y finalmente en un futuro distópico en la ciudad de Urbis con W218. Se trata de un texto que explora la interioridad femenina: sus deseos, sus ilusiones, sus sueños, su sexualidad. Lo que nos resulta curioso de esta novela, en relación con nuestra hipótesis, es el éxito del escritor argentino al sumergirse en lo más oscuro de las profundidades femeninas, con la intención de indagar en aquellos lugares de difícil acceso para quienes nunca los han transitado. Por eso nos preguntamos si es correcto vincular este tránsito de manera esencialista con el sistema sexo-género de su autor o si, tal vez, dentro del espectro de alteridades que incluye a los sujetos, es posible que se abran caminos en distintas direcciones, pero con un fin común, para recorrer esos mismos márgenes, quizás no de la misma manera, pero sí en la misma dirección.

En este caso, Ana, durante su estadía en la clínica, comienza una suerte de revisionismo introspectivo de su propia vida a través de la escritura de un diario íntimo, con la intención de conocerse y entenderse mejor a sí misma, aunque ella no tiene muy claro esto:

Nunca se me había ocurrido escribir un diario íntimo. Quién sabe por qué [...] Debo estar empezando este diario por alguna razón especial, pero no se me ocurre cuál [...] Volvamos a las razones [...] Un momento, ¿por qué digo volvamos?, ¿no estoy sola acaso?, ¿o este diario es una excusa para contarle cosas a alguien?, ¿a quién puede ser?, ¿o es conmigo misma que hablo?, ¿me estoy desdoblado?, ¿Qué parte de mí le habla a qué otra parte? (Puig, 2019, pp. 23-24)

Más adelante continúa con su viaje interior, reflexionando sobre su modo de querer y de vincularse con las personas y sobre sus inseguridades y miedos:

A lo mejor lo que quiero es ser chica otra vez [...] ¿será eso? No creo, no, con toda seguridad. No me divertiría ser chica otra vez [...] Pero qué ganas de querer intensamente, así como entonces.

Ni siquiera a mí misma me puedo querer de esa forma. A mí misma menos que nadie, porque ante todo es de mí que estoy harta, de mis reacciones ya archiconocidas, ¿pero entonces, por qué las estoy anotando? Sí, lo tengo

que admitir, una razón posible es el miedo, escribo para no pensar que me puedo morir. (Puig, 2019, pp. 25-26)

Con este ejemplo, buscamos demostrar algo que rastreamos a lo largo de toda la obra del autor argentino: el estilo de Puig se concentra principalmente en su construcción y no en la recepción. Creemos que la utilización del sondeo y de la reflexión en torno a la interioridad femenina de Ana funcionan en la novela como un recurso estético que busca generar un efecto, más que hablar de la femineidad en sí. Es decir que, en vez de poner el foco en el tema, Puig se concentra en la forma y en cómo contar la historia. Desde esta perspectiva, el escritor argentino no construye sus personajes ni sus historias con la intención fundamental de interpelar a sus lectores socialmente, sino que su principal apuesta está en el ejercicio estético. Puig se sumerge en el pensamiento y en la intimidad femenina de Ana —y de otros personajes— como un artificio para crear un *show*. En este sentido vinculamos la estética de Puig con nuestra propuesta de tercera escritura: un estilo despojado todo cuanto sea posible de la carga extraformal, sin desconocer la primacía de un falogocentrismo que contamina las formas de pensar y de organizar las ideas.

Como ya adelantamos, este procedimiento no es exclusivo de *Pubis angelical*, sino que funciona a lo largo de toda su obra como una marca de estilo del autor. En su estética observamos cierta inquietud por sondear y ficcionalizar algunas formas de vida precarias² y algunos discursos y personajes excéntricos —homosexuales, prostitutas, asesinas, presos, personas capaces de matar y morir por amor, mujeres que leen los pensamientos o que se transforman en animales y se comen a los hombres—; incluso, a partir de esta idea, podemos pensar también en una precariedad asociada con el artista, como en *The Buenos Aires affaire* ([1973] 2020b), cuando Gladys recoge basura del mar con la que se siente identificada para construir su obra propia de arte. Esto tal vez pueda vincularse con la precariedad del autor, tanto personal como artística. Manuel Puig nació en 1932 en General Villegas —un lugar al que recurre frecuentemente en sus obras—,

2 Tomamos la definición de precariedad de Judith Butler (2009), es decir, las circunstancias que condicionan los modos de concebir a los seres vivos. Son precarios aquellos individuos que caracterizan una condición política de máxima vulneración sujeta a la exposición arbitraria de diversas formas de violencia; la carencia de redes sociales, económicas y estatales de soporte otorgan un grado de exposición que expulsa a dichos sujetos por fuera de los márgenes de la sociedad.

vivió su infancia y adolescencia en esa pequeña ciudad del interior de Buenos Aires, donde la existencia para una persona como él no fue nada fácil: su estrecho vínculo con su madre, el gusto infinito y casi compulsivo por el cine desde su más tierna infancia, su sensibilidad tan contrastante con las masculinidades típicas de la época, haberse asumido homosexual desde muy joven, sus diferencias ideológicas con el peronismo que por esos años llegaba al poder y su consecuente exilio marcaron su personalidad y su escritura, pero también su vida profesional y artística.

La marginalidad por la que transitó el autor, que le impidió ganar premios o ingresar rápidamente al canon nacional, se expresa también nítidamente en su escritura, marcada por la mezcla, lo innovador y el uso irreverente de las formas. Incluso, el carácter híbrido y artificial de su estilo hunde sus raíces en sus primeras producciones. Con un formato de folletín en 16 entregas, *Boquitas pintadas* ([1968] 2020a) transcurre entre 1930 y 1940, principalmente en Coronel Vallejos, un lugar ficticio que remite al pueblo de la infancia de Puig, General Villegas. La novela cuenta la historia de Juan Carlos Etchepare, el donjuán del lugar, vinculado con tres mujeres: Nene, Mabel y la viuda de Di Carlo. A través de diálogos, cartas, de un diario íntimo y de expedientes, Puig narra lo más sórdido de las relaciones humanas, atravesadas por el deber ser y por los mandatos sociales. En este sentido, la obra no es más que una anécdota de pueblo, donde la trama se vuelve irrelevante, dando protagonismo al *collage* de técnicas, vinculadas a géneros “menores” —el fluir de la consciencia, el género epistolar, el folletín, el registro de los programas radiales, las descripciones fotográficas los diálogos y monólogos mezclados de forma fragmentaria— que sientan las bases de una estética ocupada, ante todo, en ofrecer un *show* desde sus inicios.

Como venimos viendo, el interés de Puig parece estar focalizado principalmente en el ejercicio de la escritura, en el trabajo formal de su obra y no en lo moral o ético. Lejos de perseguir un cambio en sus lectores, su escritura está puesta al servicio del entretenimiento: “podríamos definir [a] la escritura travesti por el vestido, es decir, la superficie, donde no importa qué hay debajo sino sólo los brillos y los efectos” (Bocchino, 2001, p. 133). Esto es evidente en personajes como Molina de *El beso de la mujer araña* (1976), un homosexual de 37 años que suele hablar de sí mismo en femenino y que está preso por haber tenido relaciones sexuales con un menor de edad. O en *Pubis angelical*, cuando Ana escribe en su diario

íntimo que, ante las dificultades para excitarse y llegar al orgasmo, su ex marido le proponía pensar en situaciones que la sensibilizaran a través de la imaginación, incluso aunque se tratase de fantasías un tanto cuestionables desde una perspectiva moral y ética:

Cuando yo me empecé a dar cuenta de que sentía poco y nada, él me dijo que pensara cosas mientras sucedía eso, por ejemplo, que estábamos en un parque y yo era una nena y él un hombre grande que me compraba caramelos para ganarse mi confianza, y después me llevaba a un descampado, en las afueras. O que yo era una colegiala de doce años en excursión por Arabia y un sultán me encerraba en su palacio, y cosas así. (Puig, 2019, p. 56)

Otro ejemplo ocurre en el policial *The Buenos Aires affaire* ([1973] 2020b) —un *thriller* sentimental que juega con la parodia del género negro y que le costó a Puig el exilio—, cuando reconstruye narrativamente el momento íntimo en el que Gladys D'Onofrio recurre a sus recuerdos sexuales con el fin de alcanzar un estado de éxtasis que culmina en un orgasmo mientras ella se masturba, entre los que incluye un intento de violación que sufrió años atrás y que la llevó a perder un ojo:

Fue un rayo lo que en plena noche negra le encandiló la retina y no es posible ver más que colores de sangre y colores de oro manar del cráter de un gran volcán y esa no es lava que destruya la piel de la boca, y aunque cause vergüenza admitirlo como a toda mujer a ella se le ha abierto otra boca, hambrienta también entre sus piernas hay una boca escondida, que al fin está colmada de los mismos colores que brotan de todos los cráteres de todos los volcanes aún vivientes, en la era del fuego, la luz, el calor, aunque el fuego lastime, que me, hiera, y él también lastima y quema esa boca y la desgarrar, y sollozando de goce y dolor es posible advertir que las llamas que devoran la carne ya llegan al hueso y al centro del pecho donde está enroscada el alma de las mujeres tuertas y se sube el alma a la garganta y se escapa. (Puig, 2020b, pp. 42-43)

En este sentido, lo que nos interesa destacar es que el arte de Puig radica en cómo cuenta y no en lo que cuenta; el procedimiento mediante el cual construye sus narraciones excede al tema en sí y lo desplaza del

centro de atención; además, su trabajo con la palabra busca sustraer una voz autoral que atenúe la de sus personajes.

En efecto, el travestismo en la escritura de Puig es definido no como una cuestión temática, sino como un principio constructivo, una puesta en práctica que construye una materialidad en la que nada es lo que parece —ni el autor ni los personajes ni el narrador, incluso siquiera los propios lectores— y en la que ese procedimiento queda en evidencia como un artificio estético: “no se trata de las historias o los personajes y sus inclinaciones sexuales, sino del movimiento de la escritura cuyo fondo constructivo es el travestismo” (Bocchino, 2001, p. 135). Esta idea se vincula estrechamente con nuestra propuesta de tercera escritura: una escritura *otra* que transgreda lo femenino y lo masculino; que no sea ni primera ni segunda; que no se enfoque en el tema o en quién lo cuenta, sino en la forma y en cómo y desde dónde se cuenta. El propio Puig decía al respecto: “la única sexualidad natural es la sexualidad total [...] si la gente fuera realmente libre no se definiría dentro de los límites de un (solo) sexo” (Muñoz, p. 80). Como vemos, su idea de libertad asociada a una sexualidad total toma contacto directo con la idea de una escritura híbrida que rebalse cualquier posición dogmática y estereotipada y que tenga la potencia de impostar otras voces, otros mundos y otras realidades.

Consideraciones finales

Cuando pensamos en una estética propiamente femenina o en la posibilidad de que puedan quedar trazas del sistema sexo-género en la escritura o estilo de un autor/ra, el primer impulso nos lleva a reflexionar en el lenguaje que, como ya hemos mencionado, reproduce en su estructura las formas del poder. En este sentido, al igual que las feministas francesas de la diferencia, pensamos que una escritura basada en un pre-lenguaje no patriarcal, que escape del orden simbólico dominante, es decir el masculino, para narrar ciertas realidades sería clave. Sin embargo, es lógico pensar que, si el lenguaje construye las subjetividades, no importa quién enuncia ni desde dónde lo haga, no existe todavía una sintaxis no contaminada. Como alternativa a esta cuestión, Cixous nos invita a pensar en la posibilidad de una *escritura femenina* que cuente con las herramientas para decir aquello que ha sido silenciado históricamente. Es decir, inventar un lenguaje nuevo que descubra aquello que se encuentra oculto bajo la som-

bra masculina. En el mismo sentido, Richard nos propone visibilizar la tendencia masculina dominante a personalizar lo universal en lo “neutro”, no para hablar de una escritura femenina, sino de una *feminización de la escritura*, es decir, de la desregulación del discurso mayoritario a expensas del desborde de la semántica masculina.

Esto nos llevó a pensar que, ya en los inicios del siglo XX, Woolf nos hablaba sobre la necesidad de un cuarto propio para que las mujeres puedan escribir, en sentido literal, pero también como metáfora de aquel lugar que históricamente les fue negado a las mujeres en la literatura. En tanto Gorodischer reflexiona al respecto casi un siglo después y del otro lado del charco. La existencia de mujeres que escribieron y escriben de toda la vida es indudable, reconocidas por el canon o no, sin embargo, también es necesario discernir que no todo lo que escriben las mujeres es *literatura femenina*. Eso, como ya vimos, no depende del sexo-género de quién escribe, sino de la mirada y del lugar desde donde se narra, sin contar la carga ineludible del peso del lenguaje falogocéntrico del que es casi imposible escapar. Por eso, para Woolf, pensar en una unidad de la mente —del lado femenino y masculino que todos tenemos— podría ser un principio de solución para este problema al que nos empuja el binarismo que gobierna al mundo. Desde su postura, una mente andrógina es plenamente fertilizada y usa al máximo sus facultades; un trabajo armónico y colaborativo, que supere las dicotomías, nos acerca más a un desarrollo intelectual y estético pleno. En un sentido similar, Cixous propone que el componente de un sexo en el otro promueve la reflexión y la creación, y nos invita a reconsiderar la idea de bisexualidad como algo que oculta la diferencia sexual, para reemplazarla por una bisexualidad en un sentido más amplio, que anime las diferencias y que potencie la capacidad intelectual y creativa.

Ahora bien, en este punto de nuestra investigación es donde nos preguntamos si, siguiendo esta línea, no corremos el riesgo de caer en un análisis esencialista y sesgado que obture una lectura estética. Por eso la propuesta de rastrear una *tercera escritura* que abarque a todo el espectro de sujetos subalternos, desbordando la dicotomía hegemónica masculino/femenino, para representar una tercera posición, una posición *otra*, frente al orden binario a través del cual se nos presenta el mundo.

Para aclarar un poco esta idea, pensamos en analizar la estética de Manuel Puig en clave de tercera escritura. Creemos que su estilo se caracteri-

za por el cambio constante que va dejando las marcas del oficio del artista en su estilo, estas mismas marcas que podrían ser trazas de su alteridad. A lo largo de toda su obra notamos que su estilo se concentra principalmente en su construcción, en la forma, en cómo contar la historia y no en su recepción. Creemos que Puig mediante sus personajes y novelas —en las que la mezcla de géneros y recursos literarios se destacan—, lejos de buscar interpelar socialmente a sus lectores, está ocupado en crear un *show*. A partir de esta idea es que vinculamos la estética de Puig con nuestra propuesta de *tercera escritura*, una estética que se aleja todo lo posible de lo extraformal, sin desconocer la primacía del falogocentrismo. Tal vez aquello que se cuele en su estética, y que no nos pasa desapercibido, no sea otra cosa que la huella de la precariedad desde donde nace su estilo, fundada en la idea de una sexualidad total que se traduce en una escritura híbrida, tercera, con la capacidad de impostar, como ya dijimos, otras voces, otros mundos y otras realidades.

Referencias

- Bocchino, Adriana (2001). Esa (loca escritura) travesti de Manuel Puig. *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 10 (13), Mar del Plata.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (1998). Diferencia sexual, incardinamiento y devenir. En *Mora* n° 5, Universidad de Buenos Aires.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Butler, Judith (2009). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Trad. de Myriam Díaz-Diocaretz. Anthropos.

Cixous, Hélène (2006). *La llegada a la escritura*. Trad. de Irene Agoff. Amorrortu.

de Beauvoir, Simone (1999). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.

García López, Celia (2012). Hélène Cixous y la cuestión de la escritura femenina. En *del prudente saber...* n° 7, año XIII, (pp. 103-114).

Gorodischer, Angélica (1992). Señoras. En *Escritoras y escritura* de Angélica Gorodischer y Úrsula de le Guin. Buenos Aires: Feminaria.

Irigaray, Luce (1974). *Espéculo de la otra mujer*. Trad. de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal.

Ludmer, Josefina (1994). El espejo universal y la pervisión de la fórmula. En *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto propio ediciones.

Luque, Cecilia; Der-Ohannesian, Nadia; Vijarra, René; Molina Barrios, Elisa y Palacios, Rocío (2024). *Afectos y discursos como arenas del luchado del género. Glosario ilustrado*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, en prensa.

Muñoz, Elías (1987). *El discurso de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Pliegos.

Puig, Manuel (2020a). *Boquitas pintadas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Puig, Manuel (2020b). *Buenos Aires Affaire*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Puig, Manuel (2020c). *El beso de la mujer araña*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Puig, Manuel (2019). *Pubis angelical*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Ranciere, Jacques (2009). *La palabra muda*. Trad. de Cecilia González. Eterna cadencia editora.

Richard, Nelly (1993). ¿Tiene sexo la escritura? En *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Woolf, Virginia ([1928] 2022). *Un cuarto propio*. Trad. de Teresa Arijón. El cuenco de plata.



El estilo nabokoviano: naturaleza y autonomía del arte a través de las formas de la visión

Lucía Carballo*

La autobiografía de Vladimir Nabokov, *Habla memoria: una autobiografía revisitada* (1966), recorre el espacio temporal comprendido entre su infancia y su emigración a los Estados Unidos en la década de los años 40. La obra presenta capítulos en forma de largos recuerdos que remiten a la dimensión más íntima del narrador. De esta manera, la vida toma forma de tramas, con varios elementos que aparecen como *Leitmotiv*, uno de ellos es la mariposa. El sexto capítulo se centra en su labor como entomólogo, la cual es un “paralelismo metalingüístico de su obsesión inicial” (Steiner, 2009, p. 21), la literatura. El arte del coleccionismo de mariposas encuentra su correspondencia en la colección de recuerdos escritos en la autobiografía y la mariposa es el símbolo que da cuenta de la concepción artística de Nabokov: la contemplación desinteresada de la belleza. Estudiaré en este capítulo las formas mediante las cuales la mariposa y otros elementos acumulan un reservorio de sentido que permite su equiparación con el arte. De esta forma, intentaré aproximarme a una primera conceptualización de la teoría estética de Nabokov, vinculada con los proyectos de autonomía del arte que se consolidan en el siglo XIX. Asimismo, retomaré lo planteado por Sontag (1984) con respecto al estilo para pensar el estilo nabokoviano como una forma particular de mirar el mundo.

Aproximación a la teoría estética nabokoviana

Habla, memoria: una autobiografía revisitada es la autobiografía de Vladimir Nabokov (1899-1977) cuyos capítulos fueron publicados individualmente hasta ser compilados en 1951 en una primera edición bajo el título de *Speak, Memory*.¹ Luego, se publica una versión extendida y revisada por

1 *Habla, memoria*.

* Facultad de Filosofía y Humanidades / lucia.emilia.carballo@mi.unc.edu.ar

Nabokov en 1966, la cual además incluye fotografías familiares. La obra narra recuerdos del autor que se extienden desde su infancia y adolescencia aristocráticas antes de la Revolución rusa de 1917 hasta su emigración a los Estados Unidos en la década de los años 40. Trabajaré únicamente con el sexto capítulo de la obra cuyo tema central es la entomología, otra de las profesiones de Nabokov; esta ocupación puede interpretarse, según Steiner, como “un paralelismo metalingüístico de su obsesión inicial” (2009, p. 21). Esto es la literatura, por supuesto.

Las mariposas hacen numerosas apariciones a lo largo de la autobiografía, convirtiéndose así en un *leitmotiv*, al tiempo que se constituyen en un símbolo de la propia concepción estética del autor, vinculada con los proyectos de autonomía del arte consolidados en el siglo XIX. En este sentido, podríamos considerar a estos insectos como una de las “tramas temáticas” de la vida del autor, así lo entiende De La Durantaye: “There are, of course, many other patterns, other thematic trails, traced in *Speak, Memory*. What they all share are ideas about the purpose of autobiography and how art may aid in the revelation of that purpose” (2014, p. 171). El capítulo comienza con una descripción sensualista del paisaje ante el cual se levantaba cada día Nabokov en su adolescencia. Las imágenes son luminosas y el yo narrativo resalta que lo primero en lo que piensa es en las mariposas. Explica que, pudiendo haber elegido cualquier otra ciencia natural, opta por la entomología, ya que “lo atrajeron en especial los misterios del mimetismo” (Nabokov, 2018, p. 147) que pueden observarse en las alas de estos insectos. Se revela aquí que el motivo es estético, ya que “sus fenómenos mostraban una perfección artística que solo se relaciona generalmente con las cosas hechas por el hombre” (2018, p. 147). De este pasaje se puede extraer que la mimesis —entendida no en el sentido didáctico aristotélico sino como ilusión— y la naturaleza son sinónimos de placer estético. En este sentido, es interesante destacar que es posible trazar un paralelismo entre la acción de colocar un alfiler sobre el tórax de una polilla o mariposa con la escritura, actividad que hace lo propio con los recuerdos. Así como un aleteo puede detenerse en el tiempo mediante la acción anteriormente mencionada, un recuerdo puede cristalizarse a partir de la escritura. En esta misma línea, el autor confiesa no creer en el tiempo, la atemporalidad permite coleccionar mariposas y coleccionar recuerdos. El coleccionismo también es un arte, se trata de un sistema en el que cada elemento adquiere un sentido en relación con el conjunto

en el cual se encuentra inserto. Más adelante, me referiré nuevamente al coleccionismo y a la atemporalidad.

La relación entre la lepidopterología y el arte está presente con gran potencia en el capítulo. En un apartado, Nabokov rastrea imágenes de mariposas y polillas en la poesía y dicho vínculo es explicitado al comentar la experiencia de contemplación de la naturaleza: “Descubrí así en la naturaleza los placeres no utilitarios que buscaba en el arte. En ambos casos se trataba de una forma de magia, ambos eran un juego de hechizos y engaños complicadísimos” (2018, p. 147). La noción de un arte no utilitario se refiere a la autonomización de este, concepción que se hace posible a través de procesos comenzados en el siglo XIX. De acuerdo con el crítico norteamericano M. H. Abrams (1962), es posible rastrear los orígenes de este enfoque estético en el romanticismo, momento en el que muchos teóricos están pensando en un arte sin finalidad o, más bien, en el arte como un fin en sí mismo. Los “placeres no utilitarios” se encuentran en la contemplación desinteresada. La noción de gasto improductivo acuñada por Bataille (1987) resulta útil para pensar la inutilidad desde la cual Nabokov ve el arte. La actividad humana no se reduce a producción y conservación: es necesario, también, tener en cuenta la consumición, a la que el pensador francés divide en dos partes. Una de ellas comprende los gastos improductivos, categoría en la que se agrupan el arte, los juegos, los espectáculos, la actividad sexual, es decir, actividades que son un fin en sí mismas.

La producción poética —voy a homologar la prosa nabokoviana con la poesía en tanto el uso de figuras retóricas, recursos poéticos y construcción de imágenes me lo permite— tiene un valor especial e implica un gasto simbólico, casi hasta sacrificial, por ejemplo, la “condena” a perseguir recuerdos o “sombras fantasmales”. Está claro que la creación de una autobiografía exige la acción rememorativa, y el autor ruso asume esto desde un principio, eligiendo un título conformado por un verbo en imperativo y una invocación a la memoria. Sin embargo, el recuerdo no tiene un valor negativo en el discurso del narrador; si bien se apela a este y efectivamente la narración se ocupa de un pasado irrecuperable (en tanto el mundo en el que el autor nació, la Rusia imperial, ya no existe), cargado de nostalgia, la atemporalidad profesada por el yo configura al recuerdo como un *locus amoenus*:

Confieso que no creo en el tiempo. [...] Y el mayor placer de la atemporalidad —en un paisaje elegido al azar— es el que encuentro cuando me veo rodeado de mariposas poco frecuentes y de las plantas de las que se alimentan. Eso es el éxtasis y más allá del éxtasis hay otra cosa más difícil de explicar. Es como un vacío momentáneo en el que se precipita todo lo que amo. Un sentimiento de unidad con el sol y la roca. Un estremecimiento de gratitud para con aquel a quien pueda interesar, al contrapuntístico genio del destino humano o a los tiernos fantasmas que miman a este afortunado mortal. (Nabokov, 2018, p. 166)

El arte no utilitario del que habla Nabokov no solo implica el gasto simbólico del recuerdo; también podría pensarse, en el caso particular del autor, que su producción creativa necesita de la pérdida de la lengua materna, al menos por momentos, cuando no escribe en ruso. La improductividad también descansa, como sostiene Espinosa (2022), en despojar al objeto disparador de recuerdos de su función utilitaria. Esto ocurre, por ejemplo, cuando al observar mecanismos de supervivencia de los insectos, a los que se refiere como “misterios del mimetismo”, el narrador entiende que se trata de un placer estético. Así, lo que desde la biología se conoce como un mecanismo de defensa contra posibles depredadores, Nabokov lo interpreta como una muestra de perfección artística, similar a las obras pictóricas que pueden lograr los humanos. Además, diseccionar mariposas y polillas e incluirlas en una colección significa despojarlas de las funciones de polinización y control de plagas, fundamentales para el adecuado funcionamiento del ecosistema, con el fin de elevarlas al estatus de “reliquia personal”. En este sentido, es interesante remarcar que Nabokov no se desempeñó únicamente como escritor sino también como lepidopterista, pero al momento de justificar la razón por la que los diseños en las alas de estos insectos son tan atractivos, rechaza la teoría darwiniana. Considera que tanta belleza no puede ser tan sólo un mecanismo de defensa, “To Nabokov’s mind, Darwin and his followers do not observe enough with enough patience and care the process at work, and thus fail to recognize that the depictions in questions are better than they need to be [...]” (De La Durantaye, 2014, p. 173). El escritor entiende que aquellos científicos que no advierten “los misterios del mimetismo” no observan adecuadamente; la cuestión de la visión, la mirada y la observación será abordada en el apartado siguiente.

Se muestra muy claramente que la visión estética de Nabokov está en estrecho contacto con la naturaleza. No solo porque el foco está puesto en insectos conocidos comúnmente por su belleza, ni por el paralelismo entre escritura y el coleccionismo de estos sino también por la importancia del medio natural y sus elementos en el capítulo: la luz solar, las flores y los espacios exteriores aparecen continuamente. Se mencionan los lugares en donde el autor reconoció distintos tipos de mariposas, como Colorado o la península de Crimea. En este sentido, el jardín de la casa de Vyra, figuración del paraíso perdido de la niñez, cobra especial importancia. Varias escenas en las que el autor puede desarrollar su pasatiempo, la caza de mariposas, transcurren allí. Interpreto la figura del jardín como otro de los símbolos que condensan la concepción estética nabokoviana. Por un lado, contiene el elemento natural, pero igualmente permite cierta intervención del hombre; por ejemplo, cuando el narrador aclara que durante “los tiempos de su abuelo” se había solucionado el problema de los osos, sin embargo, persistía la presencia de topos y la ocasional aparición de alces. En esta configuración de jardín yace una ambivalencia: el medio hostil lo acerca por momentos a la categoría de bosque, al tiempo que la intervención de los jardineros y guardabosques de la familia Nabokov convierte —o al menos, lo intenta— este territorio ruso en un “parque inglés”. Se describe este lugar como “muy extenso y complicado, con senderos laberínticos y bancos turguenievianos, y de robles de importación que se alzaban entre los abetos y abedules endémicos” (Nabokov, 2018, p. 161). El jardín de Vyra incluye también otro de los elementos más destacables en la concepción estética del autor, esto es, el cosmopolitismo. En primer lugar, la referencia a Turguéniev, considerado el narrador ruso más europeísta del siglo XIX, y luego los robles como el elemento importado en convivencia con las especies autóctonas permiten inferir esto. Más allá del parque, se encuentran los sembrados, poblados por flores y mariposas que aletean sobre ellas. El autor menciona esta extensión como un “herboso país de las maravillas” (Nabokov, 2018, p. 162), a la que le sigue el bosque, lugar que también recorre y se eleva “como una muralla” (ídem). Puede volver a estos espacios en su “alfombra mágica plegable” (Nabokov, 2018, p. 166) a través del recuerdo. Estos elementos mágicos y maravillosos apuntan a la imaginación, otro de los rasgos fundamentales participantes de la concepción estética nabokoviana. Incluso su autobiografía está fuertemente ficcionalizada y compuesta con un estilo artificioso que, entre otras cosas,

revela el trabajo del creador. En este sentido, la imaginación no es un reservorio de imágenes preexistentes a la obra de arte, sino que se trata de la potencia creadora del artista. En el caso del capítulo analizado, los paisajes mencionados no son exactamente iguales a aquellos que existen en la realidad exterior del autor. Esto sucede porque la distancia temporal ha borrado detalles de la memoria de Nabokov, quien compara estas lagunas con los espacios en blanco de los mapas, llamados “bellas durmientes” por los cartógrafos. Esa ausencia de la referencia abre la puerta a la ficcionalización, cuyo desarrollo está totalmente a cargo del escritor, y además, la mirada del artista imprime en lo representado características particulares que no existían previamente en la realidad externa de la obra.

El estilo nabokoviano, una forma de ver

Como se ha dicho anteriormente, la trayectoria vital de Nabokov ha estado signada por los grandes sucesos políticos del siglo XX; por esto, sus desplazamientos geográficos y su condición de escritor extraterritorial² están íntimamente relacionados con dichos sucesos. En este sentido, sería tentador buscar en la autobiografía declaraciones del escritor sobre la barbarie política del siglo pasado, sin embargo, su autobiografía evita poner el acento en estos acontecimientos. En su lugar, el autor fija su atención en la descripción detallada de paisajes, objetos e insectos. De la misma manera, los cursos impartidos por Nabokov sobre literatura rusa (2010) y europea (1987) en universidades norteamericanas señalan que, desde su punto de vista, el tema de una obra es una excusa para desplegar un estilo. En este punto concuerda con lo planteado por Sontag en *Contra la interpretación y otros ensayos* (1984); aquí, la autora plantea la importancia de no receptar la obra de arte como una declaración o como la respuesta a una pregunta, sino como una experiencia. Es decir, es desacertado buscar en el arte un mensaje o una verdad sobre lo general; en su lugar, la propuesta es

² El concepto de extraterritorialidad es acuñado por Steiner en el ensayo titulado *Extraterritorial* (2009). Esta categoría aplica a aquellos autores que producen su obra en una lengua extranjera, no materna. En este sentido, Vladimir Nabokov es el escritor extraterritorial paradigmático, en tanto su producción literaria temprana fue compuesta en ruso, pero se consagró como autor a partir de las obras de su etapa norteamericana, escritas en inglés. A su vez, el ejercicio de la traducción (y la autotraducción) del ruso al inglés o al francés y viceversa fue constante en Nabokov.

permitirse suspender el juicio moral y evitar “la hipertrofia del intelecto” (Sontag, 1984, p. 59) para dejarse afectar por las obras.

La crítica norteamericana recorre una serie de sentidos asociados al arte en Occidente y advierte que, por un lado, el arte —o mejor dicho, la estética— entra en constante tensión con la moralidad, en tanto las obras suelen ser evaluadas solo teniendo en cuenta su contenido, lo que es una manera de entender el estilo —asociado a la forma— como un accesorio. Desde Platón cae sobre el arte la sospecha de su poder de corrupción; al mismo tiempo, Sontag advierte que a partir de la primera teoría del arte, la teoría mimética ideada por los filósofos griegos, el arte es desafiado a justificarse a sí mismo. Esto es, a tener un fin, ya sea didáctico, terapéutico, etcétera. Con el fin de revertir este tipo de lecturas y experimentar la obra de arte, la autora recurre a una noción de estilo que escapa del lugar común de elemento decorativo —y, por lo tanto, prescindible— del contenido; el estilo, entre otras cosas, “comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos” (Sontag, 1984, p. 75) y, además, “todo estilo es un medio para insistir sobre algo” (ídem). En el caso de *Habla, memoria...*, la insistencia está puesta sobre la mirada, en tanto la obra propone una manera de visión de una vida particular y del mundo a través de los ojos de ese narrador, cuyo lente está enfocado en la belleza. Tanto es así que el capítulo sexto comienza de esta manera: “Las mañanas de verano, en la legendaria Rusia de mi adolescencia, mi primera mirada al despertar estaba reservada a resquicio que dejaban los blancos postigos de la ventana” (Nabokov, 2018, p. 141). Luego, continúa con descripciones de los paisajes posibles, uno típico de día nublado, gris y húmedo, que desanima al narrador y otro soleado y luminoso que entusiasma al joven Vladimir y lo empuja a levantarse. La vista desde su ventana de una mañana soleada es calificada como un “tesoro”. El contraste entre luces y sombras y la forma en la que las siluetas de distintos árboles resaltan frente al azul intenso del cielo matutino también son destacados. Es interesante pensar en la relación entre las imágenes nítidas y luminosas y la memoria; los paisajes claros, bien iluminados y coloridos parecen activar la memoria del narrador, quien se ubica geográfica y temporalmente lejos de su adolescencia en Rusia. Asimismo, las mariposas, que son anunciadas con la presencia solar, comparten con el paisaje representado la característica de su atractivo visual. En este sentido, Sontag plantea que el estilo es también una ayuda mnemotécnica en tanto se trata de “un sistema de impre-

sión sensorial, un vehículo entre impresión sensual inmediata y memoria” (1984, p. 63). A medida en que se avanza en la lectura del capítulo que me ocupa, las mariposas y la lepidopterología constituyen el eje narrativo que abre paso a más y más descripciones de paisajes que se extienden desde Rusia a Estados Unidos:

[...] mi macaón, con un potente susurro, voló hacia su cara y luego se dirigió hacia la abierta ventana, para no ser al poco rato más que un punto dorado que se abatía y fintaba y planeaba hacia levante, por encima de los bosques y la tundra, camino de Vologda, Viatka y Perm, y más allá de las severas crestas de los Urales, hacia Yakutsk y Verjnekolimsk, en donde perdió una cola, hacia la bella isla de St. Lawrence, y a través de Alaska hasta Dawson, y en dirección al sur, siguiendo las Rocosas [...]. (Nabokov, 2018, pp. 142-143)

En este fragmento es posible observar cómo a partir del vuelo ficcionalizado de un insecto capturado por el narrador en su infancia surgen imágenes de distintos biomas y regiones, las cuales coinciden con el tránsito del país de origen del autor hacia el país de acogida. La mención de los bosques lleva a la visión del color verde, mientras que la de la tundra remite al color blanco, de igual manera, el insecto que se aleja se torna en destello dorado. Se hace evidente la insistencia de Nabokov en pintar paisajes y en mostrar imágenes. Esta persistencia se ve reforzada también por las descripciones citadas en la sección anterior, que hacen referencia al jardín de la casa de Vyra y a los diseños “pintados” en las alas de mariposas y polillas. El ojo nabokoviano se posa en la luz solar, los insectos alados, los árboles y las flores, lo que nos lleva como lectores a imaginar esos elementos, recrear esa belleza en nuestras mentes. Este capítulo no gira *realmente* en torno a la labor de Nabokov como entomólogo y las experiencias que lo llevaron a desarrollarse en ese campo de estudio, sino que se trata de una serie de recuerdos presentados en forma de imágenes y unidos por la trama del avistaje, la caza y el coleccionismo de lepidópteros.

En términos de Sontag, la autobiografía del escritor ruso no dice, sino que nos hace ensayar un modo de ver y con él, un modo de recordar. Como ya se mencionó anteriormente, Nabokov se inscribe en una genealogía de escritores que pensaron en un arte autónomo, sustentado por teorías que encuentran sus antecedentes en el siglo XIX. En este sentido,

Habla, memoria... no se constituye como un documento histórico que nos permite conocer sobre los sucesos que marcaron al protagonista o como una declaración política de este en torno a la Revolución rusa de 1917; la autobiografía es creada debido a partir del deseo subjetivo de su autor, y si bien toma la vida de un individuo como materia literaria, sigue siendo ficción. Antes que ser un comentario *sobre* esa vida, es algo que existe *en* el mundo, y esto se vuelve evidente si observamos el trabajo de cultivar un estilo sensual y cargado de imágenes. Sontag plantea una dialéctica entre el mundo y las obras de arte que supera la noción de arte autónomo totalmente divorciado del mundo; en este sentido, la crítica sostiene que el arte plantea un distanciamiento que nos permite suspender el juicio moral y entregarse a la afectación sensorial. Esta manera de recepción del arte nos permite ensayar procesos transformadores de nuestra conciencia, lo que al mismo tiempo nos acerca al mundo. *Habla, memoria...*, como toda obra de arte, nos exige tomar cierta distancia al tiempo que nos devuelve al mundo; habiendo imaginado paisajes a través de la mirada que propone Nabokov, esta forma de visión excita los sentidos y permite que regrese el recuerdo.

Pensamientos finales

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, es posible trazar una concepción estética nabokoviana. En primer lugar, Nabokov piensa en un arte que no tiene vínculo con otras esferas de la vida como la política o la social. Crea obras de arte que no tienen una finalidad didáctica en tanto la mimesis que le causa interés y placer estético está asociada al engaño, la ilusión y el misterio. De esta manera, al descartar la verdad, no hay posibilidad de aprendizaje. Por otra parte, en escenas en las que se podría haber hecho foco en aspectos políticos, se decide colocar la atención en otras cuestiones, generalmente estéticas. Por ejemplo, cuando el narrador está en Crimea, menciona al pasar a “un bolchevique” que lo escoltaba en el exilio, situación que se ve opacada por la caza de mariposas. El arte autónomo cultivado por el autor ruso es posible a partir de la imaginación como potencia creadora, ya que esta permite la generación de un mundo que no existe previamente en la realidad exterior. También en el capítulo hay incontables referencias a desplazamientos geográficos, a autores rusos y de otros países europeos que apuntan al cosmopolitismo, un rasgo

paradigmático de Nabokov. Esto se debe no solo al amplio capital cultural y a su formación trilingüe, sino a que se trata de un autor extraterritorial, quien además se desempeña como traductor y así se constituye en un divulgador tanto de la literatura rusa como de la occidental. Por otra parte, la naturaleza participa activamente de esta concepción estética en particular. En primer lugar, por lo obvio, la temática del capítulo; Nabokov efectivamente fue entomólogo y estudió las mariposas desde una perspectiva científica, pero la ciencia queda opacada frente a los placeres estéticos que rodean a estos insectos. Esto da lugar a la descripción de paisajes, como el jardín de Vyra, los campos sembrados o el bosque. Claramente, la contemplación desinteresada de la belleza puede desarrollarse en la naturaleza. Otro de los elementos presentes en la concepción estética del autor que me ocupa es la atemporalidad. Hay una creencia en un tiempo que no transcurre, en el que el sujeto puede volver a distintos lugares, como los de la infancia, a partir de su imaginación. Esta permite al yo ubicarse en un paisaje deseado con los elementos deseados, en una dinámica apartada del corrosivo transcurrir temporal. Lo que sí es alcanzado por el tiempo —esto es, los recuerdos— es susceptible de ser perdido, pero en esa pérdida surge la posibilidad de crear algo nuevo mediante la imaginación. De esta manera, el símbolo de la mariposa y otras figuraciones de lo natural, el cosmopolitismo, el coleccionismo, junto con la atemporalidad y la imaginación consolidan una concepción estética particular que aboga por un arte autónomo. A su vez, la vuelta a estos paisajes recordados y anhelados es posible a través de la creación de imágenes claras, nítidas y coloridas que iluminan la memoria del narrador. Por esto, entiendo que el estilo nabokoviano está sustentado en la descripción en profundidad de paisajes, insectos, objetos, resaltando colores, luminosidad y texturas. El tema se ve eclipsado por la atención a esta poética de la mirada, al punto de que el contenido parece ser una excusa para la creación de estas imágenes. Los textos nabokovianos ensayan una manera de ver al mundo que se apoya en la contemplación desinteresada de la naturaleza y la búsqueda de placer estético; al tratarse de literatura, nos obliga a distanciarnos —incluso cuando se trata de una autobiografía, que, por otro lado, está fuertemente ficcionalizada— al tiempo que nos devuelve al mundo enriquecidos. En este caso, incorporamos una forma de visión que nos empuja a notar los detalles en los diseños de las alas de las mariposas, los tipos de árboles o la

luz solar reflejada en distintas superficies, es decir, una visión que estimula nuestros sentidos.

Referencias

Abrams, Meyer Howard (1962). *El espejo y la lámpara, teoría romántica y tradición acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Bataille, Georges (1987). *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria.

De La Durantaye, Leland (2014). The True Purpose of Autobiography, or the Fate of Vladimir Nabokov's *Speak, Memory* en Maria Di-Battista y Emily O. Wittman (Ed.), *The Cambridge Companion to Autobiography* (pp. 165 - 179). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139235686.016>

Espinosa, Mauro (2022). Una errancia vertiginosa: Escritura, coleccionismo y memoria en *Los emigrados* de W. G. Sebald y *Habla, memoria* de Vladirmir Nabokov, 452ºF. *Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (26), 191–204. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.26.12>

Nabokov, Vladimir (1987). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B.

Nabokov; Vladimir (2010). *Curso de literatura rusa*. Barcelona: RBA.

Nabokov, Vladimir (2018). *Habla, memoria: una autobiografía revisitada*. Buenos Aires: Anagrama.

Sontag, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Steiner, George (2009). *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.



Oralidad e ironía en la construcción de un estilo saramaguiano

Martina Gonzalez Canovas*

Introducción

A día de hoy, cuando pensamos en determinados autores, prestamos más atención en las problemáticas socioculturales que atañen al autor y a la obra y dejamos de lado conceptos como el de estilo. Este es el caso del autor portugués José Saramago (1922-2010), Premio Nobel de Literatura en 1998. Saramago es reconocido mundialmente por las feroces críticas a la sociedad moderna realizadas en sus obras. Ese es el caso de, por ejemplo, su novela más célebre *Ensayo sobre la ceguera* (1995), donde una extraña epidemia de ceguera blanca azota a una sociedad y desenmascara su egoísmo y podredumbre, donde la ceguera no es física únicamente. Según Koleff en su texto “José Saramago y las dos tradiciones novelescas” (2008), *El Evangelio según Jesucristo* marca un quiebre en la poética saramaguiana: “aunque la referencia es histórica, ya no es Portugal el escenario privilegiado para el desarrollo de los acontecimientos narrados” (2008, p. 34) y marca que a los sucesos de la historia “[...] no va a leerlos desde el designio celestial [...] sino desde la dimensión temporal del Jesús hombre que se ve humillado ante el poder de los hombres y del mismo Dios que decide su martirio” (2008, p. 35).

La crítica y la teoría que se construyen alrededor de su obra se inclinan a pensar al autor en la crítica social, siendo profundamente estudiado, por ejemplo, cómo funciona la ironía en esta crítica que realiza el autor o cómo funciona cada símbolo que propone. Sostenemos que, si bien es un autor que puede ser leído desde esta perspectiva teórica, Saramago también está preocupado por la construcción de un estilo.

En este capítulo nos interesa pensar cómo en esta obra se da la construcción de un estilo reconocible, es decir, cómo Saramago ha trabajado, forzado y manipulado la lengua en un ejercicio de literatura. El estilo desplaza por momentos el contenido de la obra -contenido que en muchos

* Universidad Nacional de Córdoba / martigonzalez02@mi.unc.edu.ar

casos puede pensarse como de fuerte intervención política-, mostrando así una forma de escritura propia donde se puede dar cuenta de una reflexión sobre la actividad estética. La idea de la cual proponemos partir es pensar que la narración oral y la ironía se fusionan y se piensan en relación a la construcción de un estilo saramaguiano. Para ello, trabajaremos *El Evangelio según Jesucristo* (2011), que, además de ser una obra emblemática de Saramago, es un texto prototípico en el uso de la ironía.

La narración oral como estilo

La primera característica del estilo de Saramago que podemos notar es su forma de usar los signos de puntuación. Los puntos, las comas y las mayúsculas no responden a las reglas establecidas por la gramática portuguesa, sino a un criterio particular creado por él mismo a partir de la oralidad. Así lo explica en una anotación del 15 de febrero de 1994 en *Cuadernos de Lanzarote I* (1994/2015):

Regreso a un tema recurrente. Todas las características de mi técnica narrativa actual (yo preferiría decir: de mi estilo) provienen de un principio básico según el cual todo lo dicho se destina a ser oído. Quiero con esto señalar que me veo como un narrador oral cuando escribo y que escribo las palabras tanto para ser leídas como para ser oídas. Ahora bien, el narrador oral no usa puntuación, habla como si estuviese componiendo música y usa los mismos elementos que el músico: sonidos y pausas, altos y bajos, unos breves, largos otros. Determinadas tendencias que reconozco y confirmo (estructuras barrocas, oratoria circular, simetría de elementos) supongo que me vienen de una cierta idea del discurso oral tomado como música. Me pregunto a mí mismo si no habrá más que una simple coincidencia entre el carácter inorganizado y fragmentario del discurso hablado de hoy y las expresiones «mínimas» de cierta música contemporánea. (p. 149)

Esta primera marca del estilo de Saramago, vinculada con la oralidad, tiene sentido cuando pensamos que, en *El evangelio según Jesucristo*, los intercambios, lo escuchado por parte del narrador es justamente lo que se pone por escrito. Esto resulta especialmente elocuente en el siguiente pasaje:



Se turbó María y preguntó, Eso qué quiere decir, y el mendigo respondió, Mujer, tienes un hijo en el vientre y ése es el único destino de los hombres, empezar y acabar, acabar y empezar, Cómo has sabido que estoy embarazada, Aún no ha crecido el vientre y los hijos brillan en los ojos de las madres, Si es así, debería mi marido haber visto en mis ojos el hijo que en mí generó, Quizá él no te mira cuando tú lo miras, Y tú quién eres para no haber necesitado oírlo de mi boca, Soy un ángel, pero no se lo digas a nadie. (Saramago, 1991/2011, p. 33)

Los epígrafes de la novela nos pueden ayudar a pensar el uso de la narración oral como un estilo, pero solo vamos a tomar el primero de estos. El epígrafe fue extraído de la Biblia; se trata de un pasaje del Evangelio según Lucas, que fue escrito cincuenta años después de la muerte de Jesús por San Lucas, quien fue compañero de viaje del Apóstol San Pablo. Por lo que, el prólogo a su Evangelio y el epígrafe de la novela nos dicen que escribe lo que le cuentan. Lo singular es que la elección de este pasaje como epígrafe le otorga al texto un doble sentido. Lourenço (2016) explica el primero así: “Ao utilizar um trecho do livro parodiado o autor introduz seu leitor em um ambiente de ironias e metalinguagem que criará sua intenção: recontar a história de Jesus sob um novo foco, uma nova versão dos fatos.” [al utilizar un extracto del libro parodiado el autor introduce a su lector en un nuevo foco, una nueva versión de los hechos] (p. 181). Y, a su vez, remarca:

“No entanto, quando nos referimos ao texto de Saramago estamos diante de uma obra de ficção que não tem pretensões de ser verdade absoluta, mas que brinca com esse fato [...] torna-se uma grande ironia, porque se é possível, que cada autor conte sua versão dos fatos, a doutrina talvez não seja tão sólida assim.”

[Sin embargo, cuando nos referimos al texto de Saramago estamos delante de una obra de ficción que no tiene pretensiones de ser una verdad absoluta, sino que juega con ese hecho [...]. Se torna una gran ironía, porque si es posible que cada autor cuente su versión de los hechos, la doctrina tal vez no sea tan sólida.] (p. 181)

El segundo sentido es, justamente, que se está poniendo una narración oral por escrito, por lo que, los signos de puntuación, empleados como si se escribiera y no como una transcripción de la oralidad, arruinarían el estilo de la novela. Saramago juega con la narración de los Evangelios canónicos para crear el Evangelio según Jesús y la figura clave es el personaje principal.

La construcción de una lengua hablada, de una narración oral, necesita que detrás haya un trabajo técnico, una construcción que tienda a erosionar lo propio del lenguaje escrito, que son los signos de puntuación. Las comas le dan otro ritmo a la narración, que adquiere un carácter más conversacional cuando los personajes interactúan entre ellos y, a nosotros como lectores, se nos obliga a prestar atención a quién está hablando, porque en los párrafos largos y sin espacios es fácil perder el hilo, sobre todo, en los primeros capítulos —si se los puede llamar así—. Es necesario conocer bien las reglas de puntuación para que, al romperlas y crear un nuevo sistema, este pueda ser entendido a la perfección. Tomemos, por ejemplo, este fragmento:

Condenar a qué, A la cárcel, al destierro, a la hoguera, A la hoguera, dices, Sí, van a morir quemados, en el futuro, millares y millares y millares de hombres y de mujeres, De algunos ya me has hablado antes, Ésos fueron arrojados a la hoguera por creer en ti, los otros lo serán por dudar, No está permitido dudar de mí, No, Pero nosotros podemos dudar de que el Júpiter de los romanos sea dios, El único Dios soy yo, yo soy el Señor y tú eres mi Hijo, Morirán miles, Cientos de miles. (1991/2011, pp. 430-431)

Se nos muestra a Dios y a Jesús discutiendo sobre el destino del segundo. Dios le pide que se sacrifique para tener más almas que lo reconozcan como su Dios, a lo que Jesús le responde que le diga cómo va a ser el futuro de esos que los sigan. Dios le muestra que va a haber mucho mal, muchas muertes en Su nombre, el del mismo Dios. El ritmo que toma la discusión se debe a ese estilo marcado de Saramago de poner comas, las frases se leen una tras otra y adquieren un ritmo vertiginoso. Podemos figurarnos a estas dos personas discutiendo sin dejar un segundo libre entre una respuesta y otra. Una frase continúa a la otra con la mínima pausa de una coma, una puesta al lado de otra. La oralidad está jugando en esta escritura y la lengua escrita está siendo tensionada para parecerse lo más posible a

la lengua oral. Esto es, claramente, una construcción del autor para hacer más vívida la narración. Al traer la oralidad en primer plano, sustrayendo los signos de puntuación —tales como son los guiones de diálogo, que en momentos así entorpecen la lectura— podemos dar cuenta de la destrucción de lo propio de la literatura. Las pausas que se generan por la puntuación que utiliza Saramago construyen un estilo que tiene en cuenta la oralidad y se muestra en todo su esplendor en esta cita.

La ironía como estilo

En su ensayo sobre Saramago, Piehl (2004) sostiene que “la ironía es un recurso fuertemente utilizado en el que, mientras se está planteando un mensaje literal, existe otro —no formulado, encubierto— que es el ‘verdadero mensaje’, el más importante, el que realmente se quiere comunicar” (p. 73). Esto nos sirve para pensar cómo se dicen las cosas que se quieren decir, más allá del mensaje en sí. En este caso en el que se toma una figura tan polémica y conocida como Jesús o como Dios, la forma en que se dice o se deja entender el mensaje es sumamente interesante, ya que ayuda a comprender cómo Saramago va hilando muy fino para poder plantear su crítica a la sociedad moderna.

La ironía puede estar presente tanto en la lengua oral como en la literatura. Saramago trabaja en su novela con las dos formas de ironía, retuerce la lengua y las reglas de puntuación para lograr encajar la ironía de la lengua oral en toda su obra.

La ironía en la literatura es una construcción en la que podemos notar qué es lo que un autor quiere decir al cubrir ese mensaje de forma que, a primera vista, diga otra cosa. La ironía, además, supone cierta habilidad por parte del lector para poder descifrarla y que también resulta escurridiza, porque siempre va a quedar la duda de si lo que se dice es irónico o no. Además, *El Evangelio según Jesucristo* complejiza el uso de la ironía, tomando una historia que ya hemos escuchado antes, por lo que, cómo se dicen las cosas es crucial e implica que el lector deba conocer ya algo de la historia para poder captar la ironía. Teniendo en cuenta todo esto, el mensaje a veces puede tornarse ambiguo.

En su artículo “Tradición e ironía en *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago”, Moreno (2007) sostiene que hay tres grandes grupos de significación donde la ironía y la tradición se entrecruzan: la ironía reli-

giosa, la ironía social y la ironía estética. Nos interesa detenernos particularmente en esta última, para cuyo desarrollo Moreno toma una cita de la novela de análisis que recuperamos:

Dicen los entendidos en las reglas del bien contar cuentos que los encuentros decisivos, tal como sucede en la vida, deberán ir entremezclados y entrecruzarse con otros mil de poca o nula importancia, a fin de que el héroe de la historia no se vea transformado en un ser de excepción a quien todo le puede ocurrir en la vida, salvo vulgaridades. Y también dicen que es éste el proceso narrativo que mejor sirve al siempre deseado efecto de verosimilitud, pues si el episodio imaginado y descrito no es ni podrá convertirse nunca en hecho, en dato de la realidad, y ocupar el lugar en ella, al menos ha de procurarse que pueda parecerlo, no como el relato presente, en el que de modo tan manifiesto se ha abusado de la confianza del lector, llevando a Jesús a Belén para [...] darse de bruces [...] con la mujer que hizo de partera en su nacimiento. (Saramago, 1991/2011, p. 242)

Moreno (2007) sostiene que el hecho de que en el texto se haga hincapié en el efecto de verosimilitud de la novela cuestiona al Evangelio como un texto más. Quiero recordar a la antes citada Lourenço (2016), que sostiene que Saramago no tiene pretensiones de una verdad, sino que lo que quiere es abrir la posibilidad de que la doctrina de los Evangelios no sea tan sólida como se cree. Podemos notar, desde un principio, cómo la ironía está operando en el texto para que todo lo que se encuentra en ella pueda ser pensado en dos direcciones: lo que está diciendo la historia de este Jesús más humano, que intenta rebelarse al destino que Dios le impone y la búsqueda de poder de este último; pero también cómo se lo está escribiendo, ya que toda la novela tiene algo oculto y Saramago manipula el lenguaje para que debajo de sus palabras se puedan leer otras.

En esta cita de Saramago podemos también pensar que hay una justificación del estilo, hay una reflexión sobre la manera de contar una historia. Dice que, al contrario de las “reglas de bien contar cuentos”, no va a mezclar encuentros de poca o nula importancia. Al tener en cuenta que claramente *El Evangelio según Jesucristo* es una parodia de los Evangelios, que uno de sus recursos estilísticos sea la ironía no nos sorprende. Pero también toma de los Evangelios esta forma de “contar el cuento”, donde no se mezclan en un texto tan importante acontecimientos menores, por

lo que podemos pensar que los Evangelios tampoco estarían cumpliendo las “reglas del bien contar cuentos”. La ironía es palpable: ningún Evangelio, ni los canónicos ni este nuevo evangelio, cumplen las reglas, por lo que no tienen el “deseado efecto de verosimilitud”, por lo tanto no pueden convertirse en hechos, no pueden ocupar un lugar en la realidad, son puro cuento.

Narración oral e ironía: estilo saramaguiano.

Si pensamos la ironía en la literatura y en la narración oral —que, como ya vimos, es una de las grandes características de Saramago— podemos considerar entonces cómo en la escritura hay una transposición de la ironía oral. El caso más distinguible es cuando el mismo autor aclara que el comentario está siendo irónico. Por ejemplo: “con lo que era en ellos habitual, hicieron Pastor y Jesús su cena, lo que llevó a Pastor a comentar, irónico, Este año no comes cordero pascual” (Saramago, 1991/2011, p. 284);

Jesús añadió, irónico, Ah, preferís ir en barca, pues mejor, sí señores, os llevaré hasta la orilla, para que todos puedan, al fin, ver a Dios y al Diablo en sus figuras propias, y que vean lo bien que se entienden y lo parecidos que son. (Saramago, 1991/2011, 419)

Pero también el estilo irónico de la oralidad en Saramago se puede ver tanto en los comentarios del narrador del *Evangelio* como en otras interacciones de los personajes. En primer lugar, tomamos el primer encuentro entre Jesús y Dios. La escena nos muestra qué es lo que Dios quiere de Jesús, cuál es su destino y cómo este lo acepta. La ironía es palpable en el momento en que Dios le pide a Jesús el sacrificio de su oveja:

Oírte, Señor, es obedecer, pero tengo que hacerte una pregunta más, No me aburras, Señor, es preciso, Habla, Puedo llevarme a mi oveja, Ah, era eso, Sí, era solo eso, puedo, No, Por qué, Porque la vas a sacrificar como prenda de la alianza que acabo de establecer contigo, Esta oveja, Si, Te sacrificaré otra [...] No me contrarías, quiero esta [...] Rápido, empieza, tengo otras cosas que hacer, dijo Dios, no puedo quedarme aquí eternamente [...] La oveja no soltó ni un balido, solo se oyó Aaaah, era Dios, suspirando de satisfacción [...] Cómo debo alejarme de ti, En principio

da igual, para mi no hay delante y detrás, pero la costumbre es retroceder haciendo reverencias, Señor, Qué pesado eres, hombre. (Saramago, 1991/2011, pp. 290-291)

Tal como sostiene Victoria (1941/1958), “el ironista subraya con aire indiferente -dotándolas de un oculto coeficiente negativo- la vanidad del poeta, la vacuidad del nuevo rico, la inmoralidad del pillastre, la platitude del mediocre” (p. 146), además, podemos agregar lo sanguinario de Dios, la ingenuidad del hijo. La ironía, sostiene también Victoria (1941/1958), nos entretiene con su juego: “si jugamos con lo real por propia voluntad, si lo desvalorizamos por nuestro gusto, en uso de nuestra libertad, lo real no nos pesará tanto” (1985, p. 150).

Después del anuncio a Jesús de que se va a sacrificar por Dios, Saramago nos presenta esta escena donde la risa está presente. La ironía es planteada como un juego donde primero Dios es impaciente y sanguinario, porque se complace de la matanza del cordero y no de uno cualquiera, sino de ese que Jesús ya había salvado de ser un sacrificio para el Señor.

El estilo de la oralidad irónica de Saramago consiste justamente en mostrar cómo, en esta vorágine del diálogo solo separado por comas y mínimas aclaraciones, se da la discusión del sacrificio de la oveja. También el suspiro de satisfacción de Dios ante el derramamiento de sangre en su nombre es una forma de decir que Dios se complace de las muertes en su nombre, que no le importan sus criaturas, sino solo el poder que tiene para lograr esas cosas, todo eso condensado en una onomatopeya, con toda la carga irónica que esta tiene.

En *Irony, Analysis and Text Interpretation*, Tavazze (2024) hace una clasificación de los distintos tipos de ironía. Uno de ellos es la Ironía de situación, a la que define como “The type of irony in which the difference is between what one might expect or what would seem appropriate, and what actually happens is called irony of situation” (p. 262). Esto es justamente lo que pasa en este pasaje. Uno espera —o podría esperar— que, ante la situación de Dios comunicándole a su Hijo que va a ser sacrificado, que va a perder su vida, la escena pudiese ser más seria, se perdonase la vida de su oveja (o del mismo Jesús), que no celebrara más derramamiento de sangre en su nombre, que respondiera las preguntas que le hace, pero, ante todo esto pasa lo contrario, lo que dota al pasaje de una fuerte ironía de situación.

En los comentarios del narrador también puede encontrarse una gran ironía presente. Cuando comienza *El Evangelio* el narrador describe a un carpintero que no tiene gran arte, sino que hace piezas más rústicas. Más adelante, el narrador dice: “nos debería hacer pensar si no hemos sido algo injustos en los comentarios peyorativos que, desde el principio de este evangelio, hemos hecho acerca de la aptitud profesional del padre de Jesús” (p. 97). En otra ocasión el narrador dice:

Siendo Jesús el evidente héroe de este evangelio, que nunca tuvo el propósito desconsiderado de contrariar los que escribieron otros, y ocurrió, poniendo en lugar de un Sí un No, siendo Jesús ese héroe y conocidas sus hazañas, nos será mucho más fácil llegar junto a él y anunciarle el futuro, lo buena y maravillosa que será su vida, milagros que darán de comer, otros que restituirán la salud, uno que vencerá la muerte, pero ni sería sensato hacerlo, pues el mozo [...] goza del robusto escepticismo propio de su edad y nos mandaría a paseo. (Saramago, 1991/2011, p. 263)

La ironía que presentan estos pasajes es, según la categoría de Tavazde (2024), una ironía dramática que consiste en que el lector sabe algo que los personajes no. Acá se suma que el narrador se hace uno con el lector; habla al lector consciente de que este sabe lo qué pasa en la vida de Jesús o, al menos, lo que los otros Evangelios han contado. La construcción de este narrador hace a la construcción del estilo de la oralidad irónica de Saramago, porque en estos pasajes se puede apreciar cómo la ironía se trabaja para que, al ser escrita, se pueda leer como tal y no se deba explicitar que es irónico para que se pueda entender lo que en realidad está diciendo Saramago.

El autor, por momentos, parece querer construir un tono parecido al de los Evangelios, queriendo imitar, de alguna forma, el estilo solemne de estos:

Jesús y los suyos iban por los caminos y los poblados, y Dios hablaba por boca de Jesús, y he aquí lo que decía, Se ha completado el tiempo y está cerca el reino de Dios, arrepentíos y creed en la buena nueva. Al oír esto, el vulgo de las aldeas pensaba que entre completarse el tiempo y acabarse el tiempo no podía haber diferencia, y que en consecuencia estaba próximo el fin del mundo, que es donde el tiempo se mide y se gasta. Todos

daban muchas gracias a Dios por la misericordia de haber enviado por delante, dando aviso formal de la inminencia del suceso, a uno que se decía su Hijo, cosa que bien podía ser verdad, porque obraba milagros por donde quiera que pasaba. (Saramago, 1991/2011, 442)

Pero, rápidamente, podemos notar que hay una reformulación de los códigos bíblicos, dada desde el estilo irónico que propone Saramago. Por una parte, la palabra vulgo no es el Pueblo elegido por Dios para recibir la Buena Noticia, sino un conjunto de gente común, popular, así como este conjunto que lo escucha puede ser otro. Por otra parte, “dar gracias por el aviso formal” está cargado de ironía, porque hemos visto cómo se da gracias en la novela, copiosamente: por cada cosa que sucede se debe recitar alabanzas casi en exceso. Que en la salvación o en la venida de Dios las gracias estén dadas como al pasar, apenas nombradas, es una marca de ironía que pone el autor para dar a entender que no estaban convencidos de estos milagros. Pasamos así de las alabanzas recitadas exageradamente (otra marca de ironía) por José y Ananías, al comienzo del evangelio, casi por cualquier cosa, a este momento en el que, al recibir la noticia que ciertamente debería cambiar el rumbo de la historia, se da gracias al pasar por el aviso de antemano.

Saramago construye conscientemente su estilo desde estos dos pilares de oralidad e ironía. La risa o la indignación que provoca es adrede, calculada en la elección de las palabras, pero también en cómo elige trastocar o no las palabras tomadas de los Evangelios. Por ejemplo, en la última escena asistimos a la crucifixión de Jesús. Es reconocido por todos el momento en el que el Crucificado grita “perdónalos, Padre, no saben lo que hacen”. Ahora bien, en la novela, Saramago en un tono irónico distinguible, pone en boca de Jesús esta frase: “clamó a Cielo abierto donde Dios sonreía, Hombres, perdonadle, porque él nos sabe lo que hizo” (Saramago, 1991/2011, p. 492). Podemos notar cómo se eliminan, de manera fiel al estilo saramaguiano, los signos de exclamación, pero, a la vez, entendemos que es un grito porque tenemos presente la palabra clamor, de lo contrario hubiese quedado a disposición del lector saber el tono en el que fueron dichas esas palabras. Además, está la ironía presente: esta imagen del Hijo pidiendo perdón por los pecados del hombre a su Padre es revertida en un Hijo pidiendo perdón a los hombres por el sufrimiento que va a venir a ellos por el Padre. Se condensa así el estilo saramaguiano

entre la ironía y la oralidad, en esta reversión de la conocida súplica de Jesús Crucificado.

La crucifixión de Durero

El primer capítulo de la novela es la descripción de la imagen que tenemos en su primera página, apenas abrimos el libro. Esta imagen corresponde a un grabado atribuido a Durero, titulado simplemente *La crucifixión*. Ya desde este comienzo Saramago demuestra su capacidad de descripción. Desmenuza detalle a detalle todo el grabado. Dota a la imagen de eso que la imagen misma no tiene: movimiento. Saramago logra dar vida y actividad a la imagen al detallar la escena, pero también da contexto o especulaciones de quiénes son cada uno de estos personajes. Es una síntesis de lo que va a pasar en la novela. Al respecto, Parra Bañón (2009) sostiene:

Es, en consecuencia, una revisión de la historia; una búsqueda por otros caminos. El dibujante lee un texto bíblico y lo convierte a su lenguaje; para ello le pone paisaje y vestimentas, lugares y disposiciones a lo leído, porque lo escrito carece de ello, y además, porque los evangelios no están todos de acuerdo, que dicen de distinta manera cosas diferentes sobre un mismo acontecimiento. El dibujante propone que aquello que sucedió fue aquí precisamente, en este lugar que dibuja, en este orden, con estas formas precisas, con esta luz y con estos actores que tienen estas caras, edades, vestidos o expresiones. Su técnica consiste en visualizar y expresar lo que al leer imagina. Luego Saramago leerá este dibujo, sin olvidar lo que por otras vías de conocimiento sabe, y propondrá su versión de los actos que suceden en la estampa. (p. 65)

La narración oral como estilo está presente desde el momento en el que empieza la narración. Parece que es alguien que está contándonos algo que está sucediendo en este momento, algo que nosotros también estamos presenciando pero que, al escuchar el relato, va quedando claro quién es o quién podría ser cada una de esas personas que estamos presenciando y qué son esos elementos que se destacan en la imagen. En un momento dice: “levanta, sí, hacia lo alto la mirada, y esa mirada, que es de auténtico y arrebatado amor, asciende con tal fuerza que parece llevar consigo al cuerpo todo” (Saramago, 1991/2011, p. 15). La palabra “sí” es una marca de lo

oral; si en la escritura podría resultar un tanto redundante, en la oralidad expresa un convencimiento, una reafirmación de lo dicho.

La ironía como estilo está presente, aunque más sutilmente que en el resto de la novela. La primera vez que vemos esta ironía es cuando se da cuenta de que el único Crucificado con la “c” mayúscula es Jesús, quien está siendo colgado en este momento, el resto no pasarán de ser crucificados menores. Más adelante, al describir los elementos de la imagen, nos encontramos con esto:

La calavera es lo que nos importa, porque eso es lo que Gólgota significa, calavera, no parece que una palabra sea lo mismo que la otra, pero alguna diferencia notaríamos si en vez de escribir calavera y Gólgota escribiéramos gólgota y Calavera. (Saramago, 1991/2011, p. 18)

Si bien en este pasaje se pierde el carácter de narración oral, puesto que las marcas de las mayúsculas y minúsculas solo se notan en la escritura, sí podemos ver el carácter irónico. En un momento serio, como es la muerte de Jesús —el protagonista del evangelio— ponernos a notar sobre mayúsculas y minúsculas resulta absurdo. Pero esta es también una construcción del estilo irónico de Saramago, en tanto rompe con la tensión provocada por esta escena tan triste, al ponerse a reflexionar sobre cómo se escriben las palabras. El final de la éfrasis es, según lo vemos nosotros, el punto culminante donde se va a conjugar el estilo como narración oral y como ironía, dándole paso así a la historia propiamente dicha de Jesús:

Se va, pues, no se queda hasta el final, hizo lo que podía para aliviar la sequedad mortal de los tres condenados, y no hizo diferencia entre Jesús y los Ladrones, por la simple razón de que todo esto son cosas de la tierra, que van a quedar en la tierra, y de ellas se hace la única historia posible. (Saramago, 1991/2011, p. 19)

La ironía de Saramago está presente porque, según el catolicismo, es en el momento preciso de la muerte donde el alma asciende al Cielo. Que se nombre el momento de la muerte de Jesús, un momento propio del Cielo, como algo terrenal y que solo de lo terrenal se hagan historias ayuda a esta construcción de la ironía como una marca del estilo saramaguiano. Y esto se une a la oralidad por la propia forma de escribir de Saramago,

una sola oración larga, marca propia de la oralidad, pero en la que además se da esta característica de dar vida a la imagen, dar movimiento a lo que carece de este.

Conclusión: las palabras como sombras

Para terminar, quisiéramos traer una última escena de este evangelio. En el segundo encuentro entre Jesús y Dios, cuando este le dice a su Hijo todo lo que le espera y lo que va a ser de sus seguidores una vez que se cumpla su destino, Jesús increpa a Dios así:

Habla claro, lo interrumpió Jesús, No es posible, dijo Dios, las palabras de los hombres son como sombras y las sombras nunca sabrían explicar la luz, entre ellas y la luz está, interponiéndose, el cuerpo opaco que las hace nacer. (Saramago, 1991/2011, p. 417)

Nos parece especialmente importante tomar esta cita para hablar del estilo de Saramago. Considerar las palabras como sombras que nunca van a poder explicar la luz es una forma de dejar en claro que lo que se está diciendo no es exactamente lo que se quiere decir, sino que se está valiendo de las sombras para hablar. Estas sombras, estas palabras que tenemos los hombres no van a explicar la luz, no se va a poder decir algo simplemente, sino que siempre va a haber una construcción de la forma de decir, por lo que podemos pensar que va a haber una construcción a la hora del decir desde el principio. Desde el momento en el que elige empezar este evangelio con una éfrasis sabemos que Saramago está entrando en un juego con el lenguaje, sabemos que va a manipularlo de diferentes formas para que diga lo que quiere él que diga y no lo que las palabras oscuras dicen en sí. En este trabajo elegimos pensar el estilo de Saramago desde estas dos aristas que son la ironía y la narración oral que, fusionándose una y otra vez a lo largo de la novela, dan cuenta de la manipulación que opera Saramago en la lengua, lo que podemos llamar su estilo.

Referencias

Koleff, Miguel Alberto (2008) “José Saramago y las dos tradiciones novelescas” en Koleff, Miguel Alberto y Ferrara, María Victoria,

Apuntes saramaguianos IV. José Saramago: El debate impostergable. (pp. 33-46). Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. https://www.academia.edu/62140913/IV_Apuntes_Saramaguianos_Original

Moreno, Marcelo (2007) “Tradición e ironía en Koleff, Miguel Alberto y Ferrara, María Victoria, *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago” en *Apuntes saramaguianos III. José Saramago y el siglo XXI.* (pp. 121-128) Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. https://www.academia.edu/62140570/III_Apuntes_Saramaguianos_Original

Lourenço, Diana Almeida (2016) “O narrador em O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago.”. *Muitas vozes* [S. l.], v. 4, n. 2, pp. 175–189. <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/862>

Parra Bañón, José Joaquín (2009) “Arquitectura de una crucifixión”. Análisis de un grabado de Durero según una novela de José Saramago”. *Magazin*, (8), pp. 60–71 <https://doi.org/10.12795/mAG-Azin.2000.i08.08>

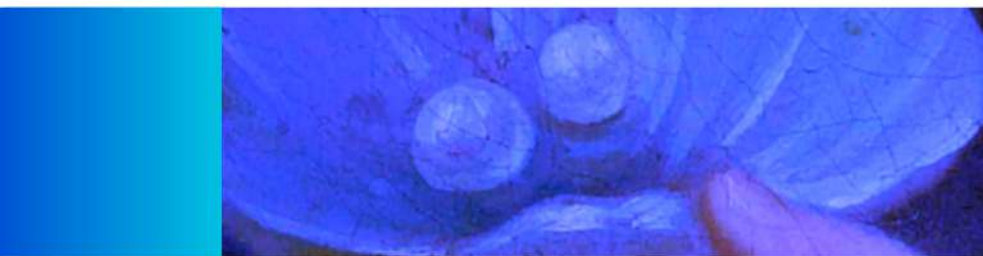
Piehl, Marisa Leonor (2004) “Lo que hay detrás de la palabra” en Koleff, Miguel Alberto, *Apuntes saramaguianos. Aproximaciones a la narrativa de José Saramago.* (pp. 73-84) Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. https://www.academia.edu/62140404/I_Apuntes_Saramaguianos_Original

Saramago, José (2015) *Cuaderno de Lanzarote I.* (Trad. Eduardo Narval) Turolo. <https://ametzagaina.org/wp-content/uploads/2020/11/cuadernos-de-lanzarote-i-1993-1995.pdf> (Trabajo original publicado en 1994)

Saramago, José (2011) *El Evangelio según Jesucristo.* (Trad. Basilio Losada) Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1991)

Tavadze (2024) "Irony, Analysis and Text Interpretation" *The Eurasia Proceedings of Educational & Social Sciences*. Volume 35, pp. 261-265
<https://doi.org/10.55549/epess.823>

Victoria, Marcos (1941/1958) *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada SA.



ISBN 978-950-33-1874-4

