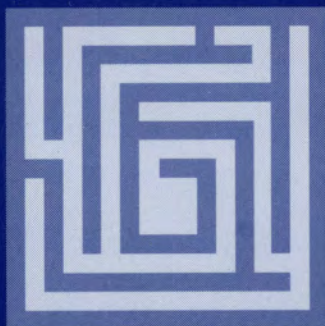


Paisaje, juego y multilingüismo

ACTAS DEL X SIMPOSIO DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA
GENERAL Y COMPARADA

Volumen I



Edición a cargo de
DARÍO VILLANUEVA y FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
CONSORCIO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**PAISAJE, JUEGO
Y MULTILINGÜISMO**



CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 91



X Simposio de la Sociedad Española de
Literatura General y Comparada
(Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)

PAISAJE, JUEGO Y MULTILINGÜISMO

Edición a cargo de
DARÍO VILLANUEVA
FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

Volumen I

PONENCIAS

COMUNICACIONES

1. El paisaje en la literatura

1996

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
CONSORCIO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA. Simposio (10º. 1994. Santiago de Compostela)

Paisaje, juego y multilingüismo : X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994) / edición a cargo de Darío Villanueva, Fernando Cabo Aseguinolaza. – Santiago de Compostela : Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico : Consorcio, 1996. – 2 v. ; 24 cm. – (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 91). – Contén: V. I (578 p.): Ponencias ; Comunicaciones, 1: El paisaje en la literatura – V. II (495 p.): Comunicaciones, 2: Literatura y juego ; 3: Literatura y multilingüismo. – D.L.C-1620-1996. – ISBN 84-8121-554-6.

1. Literatura comparada-Temas, motivos-Congresos. I. Villanueva, Darío, ed.lit. II. Cabo Aseguinolaza, Fernando, ed.lit. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed. IV. Consorcio de Santiago de Compostela, ed. V. Serie. VI. Título.

82.091 (063)

© Universidade de Santiago de Compostela, 1996

Edita

SERVICIO DE PUBLICACIÓN E
INTERCAMBIO CIENTÍFICO
Campus Universitario Sur

Imprime

IMPRESA UNIVERSITARIA
Pavillón de Servicios
Campus Universitario Sur

ISBN: 84-8121-554-6

Dep. Legal: C-1620-1996

ÍNDICE GENERAL

Volumen I

- 11 **Limiar**
Darío Villanueva
- 15 **Prólogo**
Darío Villanueva

PONENCIAS

- 23 **El paisaje y la invención de la realidad**
Francisco Ayala
- 31 **Envites del talante literario (de Gil de Biedma al *Lazarillo*)**
Jean-Pierre Étienvre
- 49 **The relevance of irrelevance: games and puzzles in the
humoristic tradition since the Renaissance**
Gerald Gillespie
- 67 **El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo XIX**
Claudio Guillén
- 85 **La crítica como juego: el ejemplo de los sabios victorianos**
Mihai I. Spariosu

COMUNICACIONES

1. EL PAISAJE EN LA LITERATURA

- 105 **Función estética e ideología del paisaje en la literatura**
Francisco Abad
- 117 **Paisaje y ficción: el poder fabulador de Tolkien, la realidad
reinventada de Burroughs y la capacidad visionaria de Lucas**
Javier Arce Argos
- 127 **Paisajes ultraístas (La herencia de Foix en Mercè Rodoreda)**
Margarida Aritzeta
- 143 **Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII: del lugar ameno a la
selva urbana**
M^a Soledad Arredondo

- 159 **Topografía del héroe romántico: elementos fáusticos en *El corazón de Mid-Lothian* de sir Walter Scott**
Berit Balzer
- 169 **Los paraísos perdidos. El paisaje y la construcción del personaje poético**
Antònia Cabanilles
- 179 **Quando uer uenit meum? El paisaje interiorizado en la poesía latina tardía y medieval**
Eva Castro Caridad
- 193 **Paisagem, literatura e descrição**
Helena Carvalhão Buescu
- 201 **Le paysage en littérature comparée**
Francis Claudon
- 209 **Norte y Sur. La función del paisaje en la lírica del siglo XX**
Aurora Conde Muñoz
- 223 **El paisaje en una novela histórica del Romanticismo español: *Los Bandos de Castilla* de Ramón López Soler**
Antonio M. Contreras Martín
- 239 **La montaña: del *locus horridus* al *locus almus***
Montserrat Cots Vicente
- 249 **El paisaje urbano. París en la literatura francesa del siglo XIX**
Rosa de Diego
- 263 **Islas y más islas en la literatura griega**
María de los Ángeles Durán López
- 277 **Cuadro y tableau: la terminología moderna del paisaje literario**
Juan Emilio Estil·les Farré
- 289 **Dos visiones sobre un mismo paisaje. La Bética en Fenelón y en Montengón**
Luis Miguel Fernández
- 303 **Sobre el espacio y la transformación del *lugar ameno* en la narración cervantina**
Santiago Fernández Mosquera
- 319 **El paisaje metropolitano en la poesía futurista catalana**
J. V. Gavaldà
- 327 **Los espacios de *la levedad* de Andrés Sánchez Robayna. Escritura postutópica en la tradición moderna**
Javier Gómez-Montero
- 345 **Trenes en el paisaje (1872-1901). Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas**
José Manuel González Herrán

- 359 **Relaciones entre el paisaje y el personaje en la novela del siglo XIX**
Brigitte Leguen
- 367 **Exordio y dialéctica en los provenzales**
Pilar Lorenzo Gradín
- 383 **¿Paisajes distorsionados?: la mirada del viajero imaginario dieciochesco**
María Losada Friend
- 393 **El paisaje como metáfora de la historia: *Volverás a Región* de Juan Benet y *Las Geórgicas* de Claude Simon**
Patricia Martínez García
- 415 **La ensoñación como paisaje en Chraïbi frente a la alucinante *topografía* en Boudjedra**
Leonor Merino
- 431 **Proyección del paisaje interior simbolista en tres poetas latinoamericanos: Borges, Vallejo y Neruda**
Selena Millares
- 443 **Viajeros ante el paisaje: El Desfiladero de Pancorbo (1760-1808)**
Esther Ortas Durand
- 467 **Emilia Pardo Bazán y Émile Zola: paisaje y temperamento**
Cristina Patiño Eirín
- 479 **Algunas modulaciones líricas de la emoción romántica ante el paisaje: Eichendorff, Alorna y Lérmontov**
Margit Raders
- 497 **El paisaje de Granada reflejado por Chateaubriand**
María Dolores Rajoy Feijoo
- 515 **El paisaje en *Nazarín* de Pérez Galdós**
Claire-Nicolle Robin
- 523 **La ciudad como marco referencial, factual y ficcional al tiempo: Balzac, Svevo y Clarín y sus ciudades como personajes del material imaginario**
Mercedes Rodríguez Fierro
- 529 **La reescritura de un tópico: *Locus amoenus inventio urbis est***
Dolores Romero López
- 543 **Pintar estaciones y cantar jardines. El paisaje en la poesía descriptiva de la Ilustración**
Leonardo Romero Tobar
- 559 **Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa fantástica de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro**
Concepción Sanfiz

- 569 **Función simbólica del lago en la poesía de Vittorio Sereni**
Rosario Scrimieri

Volumen II

COMUNICACIONES

2. LITERATURA Y JUEGO

- 13 **Juego, distancia y público. Sobre el concepto de metateatro**
Ángel Abuín González
- 27 **El juego y la verdad de la ficción en *La nariz* de Gogol y en
¿Dónde está mi cabeza? de Pérez Galdós**
Magdalena Aguinaga Alfonso
- 43 **Juego teatral y metaficción**
Alberto Álvarez Sanagustín
- 51 **Un juego de mesa para amantes dieciochescos**
Ángeles Arce
- 65 **De la virtud privada al vicio público: la estimación del juego en los
tratados de los siglos XV al XVII**
Emilio Blanco
- 77 **Dos manuscritos de *Libros de Oráculos* de la Biblioteca Apostólica Vaticana**
M^a Teresa Cacho
- 95 ***Divertimenti*. Una aproximación a Palazzeschi futurista**
Assumpta Camps
- 101 **El juego erótico como contrapunto a una teoría metafísica sobre el amor en
los sonetos XII y XIII de Francisco de Aldana**
María Dolores Esteva de Llobet
- 113 **Juego y literatura en la Roma clásica**
José Carlos Fernández Corte
- 125 **Recursos lúdicos y subversivos en el “primer teatro” de Fernando Arrabal.
Análisis de *Picnic* y *El Triciclo***
Ángel Luis García Aceña
- 137 **El juego en la erudición: la miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio
(A propósito de las máscaras-*personae* reales y verbales)**
Francisco García Jurado
- 149 **Juego, humor negro y surrealismo en la obra literaria de
Eugenio F. Granell**
M^a Teresa González de Garay

- 165 **El juego del disfraz: De Boccaccio a Alejandro Casona**
María Hernández Esteban
- 177 **La narrativa de Chrétien de Troyes: este sutil juego con el lector**
Ana-María Holzbacher
- 189 **(En) jeux littéraires**
María Eduarda Keating
- 203 **La novela como juego: la paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne**
Pedro Javier Pardo García
- 219 **La didáctica del juego en las *Nouvelles* del Renacimiento o *Serio Ludere***
Doina Popa-Liseanu
- 233 **De la función lúdica a la literatura**
Daniel Poyán Díaz
- 247 **El poeta habla con su montura: fortuna de un tema románico en la poesía española del siglo XV**
Rafael Ramos
- 257 **De Puccini a Salvador María Granés: un juego paródico como recepción de la ópera italiana en España**
Javier Serrano Alonso
- 269 **Los juegos y las cartas: aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub**
Carmen Valcárcel
- 289 **Charles Nodier, et *Le roi de Bohême*: Le conte en jeu**
Georges Zaragoza

COMUNICACIONES

3. LITERATURA Y MULTILINGÜISMO

- 305 ***Las octavas de un verso español y otro toscano* de Francisco de Aldana**
Cristina Barbolani
- 315 **El habla de Babel**
Túa Blesa
- 327 **Sergi Bec: un poeta occitano-francés de nuestros días**
M^a Ángeles Ciprés Palacín
- 347 **Libros de viajes medievales castellanos y contacto lingüístico**
Dolores Corbella

- 357 **En el lenguaje de las traducciones: construcción de una coine y renovación del canon**
Miguel Gallego Roca
- 369 **Los gérmenes del futuro: multilingüismo e interculturalidad en las literaturas eslavas**
Jesús García Gabaldón
- 377 **Literatura y multilingüismo: la inserción del lenguaje de germanía en la novela picaresca barroca**
Arno Gimber
- 391 **Multilingüismo, imprenta y nacionalismo**
Germán Gullón
- 401 **Expresividad y plurilingüismo en la literatura portuguesa del siglo XVI: *El Auto da Fama* de Gil Vicente**
M^a Teresa Herrera del Castillo
- 415 **La lengua carnal: amor y plurilingüismo en las obras de Rachid Boudjedra y Abdelkebir Khatibi**
Ana Isabel Labra Cenitagoya
- 429 **Víctor Hugo y la poética de su multilingüismo**
José Manuel Losada Goya
- 445 **Unidad lingüística y diversidad de la experiencia literaria: perspectivas desde el mundo editorial**
Rafael M. Mérida Jiménez
- 455 **Elías Canetti y Paul Celan: dos destinos multilingües en los islotes germanohablantes del Oriente europeo**
Ángel Repáraz
- 461 **Lengua del colonizador o lengua colonizada: el multilingüismo latente en la escritura francmagrebí**
Marta Segarra
- 473 **Dos lenguas, voces múltiples: acercándose a Beckett**
Jürgen Siess
- 483 **O bilingüismo como estratexia monolóxica nos albores da prosa galega de ficción (1880-1930)**
Dolores Vilavedra Fernández

LIM I A R

Darío Villanueva

Rector da Universidade de Santiago de Compostela

Entre o 18 e o 21 de outubro de 1994 tivo lugar na Universidade de Santiago de Compostela o X Simposio da *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, que conmemoraba así os seus primeiros vinte anos de vida e dedicación a promover os estudos comparatistas no noso país.

Cando dous anos antes, no percurso do magnífico IX Simposio de Zaragoza, a asemblea da SELGYC acordaba conceder á Universidade de Santiago de Compostela a organización do simposio do seu vixésimo aniversario érame completamente allea a posibilidade de que cando chegase aquel momento, tan comprometido e honroso para o equipo compostelán de literatura comparada, me había corresponder actuar como anfitrión en calidade de rector. Sen embargo, así foi en efecto, o que constituíu para min un motivo de especial satisfacción, incrementada se cadra polo feito de que este simposio constituíse o primeiro acto importante de carácter científico que se producía a comezos do meu mandato rectoral.

Pasaron xa dous anos e estamos en condicións de dar ó prelo o froito daquelas xeiras de intercambio intelectual, debate e confraternización. Estes dous volumes das correspondentes actas acreditan, coas súas máis de mil páxinas, a envergadura daquel acontecemento, e enriquecen o *corpus* das achegas comparatistas españolas de xeito considerable.

Os tres temas do simposio posuían, dende logo, enorme atractivo e respondían moi oportunamente ás preocupacións dos comparatistas hoxe e sempre. *El paisaje en la literatura*, introducido por senllos relatorios de Francisco Ayala e Claudio Guillén, foi o tema máis concorrido, con trinta e seis comunicacións. *Literatura y juego* contou con vintedous comunicantes, e os relatorios de Jean-Pierre Étienvre, da Universidade da Sorbona, Mihai I. Spărișu, de Georgia, e Gerald Gillespie, da Stanford University, actual presidente da "International Comparative Literature Association" da cal a nosa *Sociedad* forma parte. E, por último, o terceiro dos asuntos tratados, *Literatura y multilingüismo*, con dezaseis

participantes, agochaba unha especial significación dende o punto de vista da Universidade organizadora, que o suxerira no IX Simposio de Zaragoza para a súa inclusión entre os temas que se deberían desenvolver dous anos despois en Santiago de Compostela.

O reto da Literatura comparada non deixa de presentar certos compoñentes utópicos, nados da vasteza do campo que comprende e as naturais limitacións humanas coas que a el nos debemos enfrontar. Marius-François Guyard describía o "equipamento do comparatista" como a suma dun marcado senso histórico, unha ampla información sobre as literaturas de varios países, a capacidade para ler diferentes linguas e un coñecemento puntual das fontes bibliográficas. E Claude Pichois e André-M. Rousseau completan así tan esixente cadro: "Un bilingüismo congénito, estudios en el extranjero, una familia cosmopolita".

Se o comparatismo se pode relacionar con certas circunstancias persoais dos individuos a el dedicados, que como se chegou a dicir precisan ser políglotas, filólogos e trotamundos, tamén cabe vinculalo ás características peculiares de determinados países. Por exemplo, Suíza foi o estado onde primeiramente proliferaron cátedras de Literatura comparada, no que a seguiu Francia, e Italia con posterioridade. A Confederación Helvética resulta así unha terra de promisión para o comparatismo por ser unha comunidade cun territorio reducido no que conviven catro culturas diferenciadas, a retorrománica, a italiana, a francesa e a alemana, predominantes estas últimas, mais respectuosas coas outras dúas, e tampouco non é estraña a especial sensibilidade canadense respecto disto; de feito, o VII Congreso da Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA) tivo lugar na francófona Montréal e a anglófona Ottawa. En relación co que dicimos, España non é un enclave precario, gracias ás súas nacionalidades cunha lingua vernácula que convive coa de todo o Estado e dunha vasta comunidade internacional. Isto non quere dicir, así e todo, que a tarefa desta disciplina entre nós se reduza a compararmos as literaturas en eusquera, catalán, galego e castelán entre si, prescindindo desa dimensión transnacional sen a cal non cabe un auténtico comparatismo.

A este respecto, cobra especial relevancia o tema do multilingüismo que Claudio Guillén introduciu entre nós como tema de traballo comparatista. Ese multilingüismo é cousa diferente do bilingüismo e a diglosia, conceptos propios da Sociolingüística. A Historia proporciónanos exemplos abondos de como a Literatura foi cultivada por escritores capaces de empregar para tal fin máis dunha lingua. Por limitármonos en exclusiva á Península Ibérica, non faltan boas mostras deste fenómeno, dende un Ramón Llull que se serve do catalán, o latín, o árabe e mailo provenzal, ata Camoens, poeta en portugués e en castelán así como Fernando Pessoa o será na súa lingua e en inglés.

O espírito que alentou a nacencia do comparatismo e que pervive naqueles que o practican está cabalmente resumido na idea que Eliot desenvolve no

famoso ensaio de 1920 *Tradition and Individual Talent*. Descríbese alí unha orde ideal constituída por tódalas obras literarias xa existentes que se modifica parcialmente coa aparición dun novo texto literario de valor, pois con el revalíase non só o significado de cada creación concreta, senón tamén o conxunto constituído por todas elas. O pasado inflúe no presente da Literatura, mais tamén acontece o contrario, e se isto é así en canto á dimensión temporal, qué dicir da puramente espacial: é absurdo considerarmos que a Literatura escrita nunha lingua e nun país se nutre exclusivamente de si mesma, pois, dende os clásicos greco-latinos ata os escritores contemporáneos doutras procedencias, todos foron contribuíndo a cada creación singular, que será medida e apreciada fundamentalmente a través da comparanza. Como afirmaba George Steiner non hai moito, con motivo da lección inaugural na nova cátedra de Literatura comparada creada en Oxford, simplemente ler é comparar.

No noso século temos asistido e estamos a asistir ó grande momento da Literatura comparada, nunca allea ó rumbo xeral da Historia. Por exemplo, ó concluír a Primeira Guerra Mundial xorde, tralo tratado de Versalles, o convencemento de que as feridas do conflito debían de ser estiñadas por medio do mutuo coñecemento entre os pobos, tarefa na cal as súas respectivas achegas culturais e artísticas resultaban do máximo interese, e así non só proliferan os estudos comparatísticos no ámbito universitario senón que se empezan a crear asociacións tanto nacionais canto internacionais dedicadas á “Literatura xeral e comparada”.

Loxicamente, a paz outorga o ambiente que máis favorece os intercambios literarios e estimula o interese por atopar unha ligazón entre literaturas pertencentes a linguas e nacións diferentes. A política de bloques e a “guerra fría” posteriores a 1945 non foron, por exemplo, favorables para os proxectos comparatistas, sobre todo na medida en que frearon este impulso nalgúns países tralo chamado “Telón de aceiro” como Hungría ou a propia Unión Soviética, de moi notable multilingüismo, que eran pioneiros no desenvolvemento da Literatura comparada. Polo mesmo, cabe pensar que os acontecementos históricos de finais dos anos oitenta e principios dos noventa abren novas esperanzas, nunha Europa que por unha banda viu caer o muro de Berlín e que pola outra se atopa embarcada na aventura dunha integración xa non simplemente económica senón tamén política, para o que é imprescindible afondar no recoñecemento das raíces culturais comúns de tódolos pobos do Vello continente.

Sempre han existir, non embargantes, forzas en contra: por exemplo, a exacerbación dos nacionalismos, que non é allea ó noso horizonte actual. Con todo nesta altura finisecular existe outra tendencia perniciosa a este respecto. Refírome ó chamado “multiculturalismo” que dende hai vinte anos cobrou nos Estados Unidos un pulo extraordinario. Dende tal perspectiva propúgnase unha proxección sobre o literario de modelos tomados do imperialismo e a colonización. Así, a cultura occidental adquire unha orientación de instrumento opresor,

fundamentalmente eurocéntrico, sobre outras culturas ás cales impuxo un modelo de valores literarios elitista e clasista. Segundo quen así pensan, unha Literatura é por completo equiparable a outra; o que acontece é que a chamada "clásica" vai acompañada dun aparato de poder que desbota do canon certas manifestacións locais. Cando no ámbito académico se chegue a considerar que un Shakespeare é un instrumento máis do imperialismo inglés como Cervantes o é do español, abrírase unha nova trincheira contra o avance da Literatura comparada.

Isto todo e moitas cousas máis tratáronse no Simposio de Compostela, cidade especialmente acolledora para estes debates en canto centro dunha cultura multilingüe, integradora e cosmopolita, punto final, por outra banda, dun camiño que dende o Medioevo contribuíu á vertebración de Europa.

Non quero deixar de agradecer as súas achegas a todos cantos fixeron posibles aquelas xeiras inesquecibles das que naceron estes dous volumes de actas. En primeiro lugar, ó presidente da SELGYC, o profesor Carlos García Gual, á Secretaria da *Sociedad*, profesora Mercedes Rolland, e a todos e cada un dos membros da súa xunta directiva que apoiaron en todo momento o simposio compostelán. Outro tanto cómpre dicir dos cinco Departamentos da nosa Facultade de Filoloxía, os directores dos cales formaron parte do Comité organizador e facilitaron a incorporación dalgúns dos seus profesores e profesoras á Secretaría executiva do Simposio, coordinada por Fernando Cabo Aseguinolaza, que se ocupou asemade con toda dilixencia da publicación das actas.

Entre as institucións patrocinadoras destacan así mesmo a Xunta de Galicia, partícipe do evento tanto dende a súa Presidencia, exercida polo profesor Fraga Iribarne, como dende a Consellería de Educación e Ordenación universitaria e a súa Dirección Xeral de Política Lingüística. E finalmente, non foi menor a implicación ó noso favor do Concello de Santiago de Compostela, na persoa do seu alcalde Xerardo Estévez, que como Presidente do Consorcio de Santiago facilitou con moito a realización do noso encontro e a publicación das súas actas. A eles todos, e moi especialmente ós relatores e comunicantes do X Simposio da *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, moitas gracias.

Santiago de Compostela, 21 de setembro de 1996

PRÓLOGO

Darío Villanueva

Rector de la Universidad de Santiago de Compostela

Entre el 18 y el 21 de octubre de 1994 tuvo lugar en la Universidad de Santiago de Compostela el X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, que conmemoraba así sus primeros veinte años de vida y dedicación a promover los estudios comparatistas en nuestro país.

Cuando dos años antes, en el transcurso del magnífico IX Simposio de Zaragoza, la asamblea de la SELGYC acordaba conceder a la Universidad de Santiago de Compostela la organización del simposio de su vigésimo aniversario me era completamente ajena la posibilidad de que cuando llegase aquel momento, tan comprometido y honroso para el equipo compostelano de literatura comparada, me correspondiera actuar como anfitrión en calidad de rector. Así fue, sin embargo, efectivamente, lo que constituyó para mí un motivo de especial satisfacción, incrementada si cabe por el hecho de que este simposio constituyera el primer acto importante de carácter científico que se producía a comienzos de mi mandato rectoral.

Han pasado ya dos años y estamos en condiciones de dar a las prensas el fruto de aquellas jornadas de intercambio intelectual, debate y confraternización. Estos dos volúmenes de las correspondientes actas acreditan, con sus más de mil páginas, la envergadura de aquel acontecimiento, y enriquecen el *corpus* de las aportaciones comparatistas españolas de manera considerable.

Los tres temas del simposio poseían, desde luego, enorme atractivo y respondían muy oportunamente a las preocupaciones de los comparatistas hoy y siempre. *El paisaje en la literatura*, introducido por sendas ponencias de Francisco Ayala y Claudio Guillén, fue el tema más concurrido, con treinta y seis comunicaciones. *Literatura y juego* contó con veintidós comunicantes, y las ponencias de Jean-Pierre Étienne, de la Universidad de la Sorbona, Mihai I. Spărișu, de Georgia, y Gerald Gillespie, de Stanford University, actual presidente de la "International Comparative Literature Association" de la que nuestra Sociedad forma parte. Y, por último, el tercero de los asuntos tratados, *Literatura y multilingüismo*, con dieciséis participantes, encerraba especial significación desde el

punto de vista de la Universidad organizadora, que lo había sugerido en el IX Simposio de Zaragoza para su inclusión entre los temas que deberían desarrollarse dos años después en Santiago de Compostela.

El reto de la Literatura comparada no deja de presentar ciertos componentes utópicos, nacidos de la vastedad del campo que comprende y las naturales limitaciones humanas con que debemos enfrentarnos a él. Marius-François Guyard describía el "equipamiento del comparatista" como la suma de un marcado sentido histórico, una amplia información sobre las literaturas de varios países, la capacidad para leer diferentes lenguas y un conocimiento puntual de las fuentes bibliográficas. Y Claude Pichois y André-M. Rousseau completan así tan exigente cuadro: "Un bilingüismo congénito, estudios en el extranjero, una familia cosmopolita".

Si el comparatismo se puede relacionar con ciertas circunstancias personales de los individuos a él dedicados, que como se ha llegado a decir precisan ser políglotas, filólogos y trotamundos, también cabe vincularlo a las características peculiares de determinados países. Por ejemplo, Suiza fue el estado en donde primeramente proliferaron cátedras de Literatura comparada, en lo que le siguió Francia, e Italia con posterioridad. La Confederación Helvética resulta así una tierra de promisión para el comparatismo por ser una comunidad con un territorio reducido en el que conviven cuatro culturas diferenciadas, la retorrománica, la italiana, la francesa y la alemana, predominantes estas últimas pero respetuosas de las otras dos, y tampoco es extraña la especial sensibilidad canadiense a este respecto; de hecho, el VII Congreso de la Asociación internacional de Literatura comparada (AILC/ICLA) tuvo lugar en la francófona Montréal y la anglófona Ottawa. En relación a lo que decimos, España no es un enclave precario, gracias a sus nacionalidades con una lengua vernácula que convive con la de todo el Estado y de una vasta comunidad internacional. Ello no quiere decir, sin embargo, que la tarea de esta disciplina entre nosotros se reduzca a comparar las Literaturas en eusquera, catalán, gallego y castellano entre sí, prescindiendo de esa dimensión transnacional sin la que no cabe un auténtico comparatismo.

A este respecto, cobra especial relevancia el tema del multilingüismo que Claudio Guillén ha introducido entre nosotros como tema de trabajo comparatista. Ese multilingüismo es cosa diferente del bilingüismo y la diglosia, conceptos propios de la Sociolingüística. La Historia nos proporciona abundantes ejemplos de cómo la Literatura ha sido cultivada por escritores capaces de emplear a tal fin más de una lengua. Por limitarnos en exclusiva a la Península Ibérica, no faltan buenas muestras de este fenómeno, desde un Ramon Llull que se sirve del catalán, el latín, el árabe y el provenzal hasta Camoens, poeta en portugués y en castellano como Fernando Pessoa lo será en su lengua y el inglés.

El espíritu que alentó el nacimiento del comparatismo y pervive en quienes lo practican está cabalmente resumido en la idea que Eliot desarrolla en el

famoso ensayo de 1920 *Tradition and Individual Talent*. Allí se describe un orden ideal constituido por todas las obras literarias ya existentes que se modifica parcialmente con la aparición de un nuevo texto literario de valor, pues con él se revalúa no solo el significado de cada creación concreta sino también el conjunto constituido por todas ellas. El pasado influye en el presente de la Literatura, pero también sucede lo contrario, y si esto es así en cuanto a la dimensión temporal, qué decir de la puramente espacial: es absurdo considerar que la Literatura escrita en una lengua y en un país se nutre exclusivamente de sí misma, pues, desde los clásicos greco-latinos hasta los escritores contemporáneos de otras procedencias, todos han estado contribuyendo a cada creación singular, que será medida y apreciada fundamentalmente a través de la comparación. Como afirmaba George Steiner en fecha no lejana, con motivo de la lección inaugural en la nueva cátedra de Literatura comparada creada en Oxford, simplemente leer es comparar.

En nuestro siglo hemos asistido y estamos asistiendo al gran momento de la Literatura comparada, nunca ajena al rumbo general de la Historia. Por ejemplo, al concluir la primera guerra mundial surge, tras el tratado de Versalles, el convencimiento de que las heridas del conflicto debían de ser restañadas por medio del mutuo conocimiento entre los pueblos, tarea en la que sus respectivas aportaciones culturales y artísticas resultaban del máximo interés, y así no solo proliferan los estudios comparatísticos en el ámbito universitario sino que se empiezan a crear asociaciones tanto nacionales como internacionales dedicadas a la "Literatura general y comparada".

Lógicamente, la paz otorga el ambiente que más favorece los intercambios literarios y estimula el interés por encontrar un enlace entre Literaturas pertenecientes a lenguas y naciones distintas. La política de bloques y la "guerra fría" posteriores a 1945 no fueron, por ejemplo, favorables para los proyectos comparatistas, sobre todo en la medida en que frenaron este impulso en algunos países tras el llamado "Telón de acero" como Hungría o la propia Unión Soviética, de muy notable multilingüismo, que eran pioneros en el desarrollo de la Literatura comparada. Por lo mismo, cabe pensar que los acontecimientos históricos de finales de los años ochenta y principios de los noventa abren nuevas esperanzas, en una Europa que por una parte vio caer el muro de Berlín y que por otra se encuentra embarcada en la aventura de una integración ya no meramente económica sino también política, para lo que es imprescindible ahondar en el reconocimiento de las raíces culturales comunes de todos los pueblos del Viejo continente.

Siempre existirán, no obstante, fuerzas en contra: por ejemplo, la exacerbación de los nacionalismos, que no es ajena a nuestro horizonte actual. Pero en este momento finisecular existe otra tendencia perniciosa a este respecto. Me refiero al llamado "multiculturalismo" que desde hace veinte años ha cobrado en los Estados Unidos un auge extraordinario. Desde tal perspectiva se propugna

una proyección sobre lo literario de modelos tomados del imperialismo y la colonización. Así, la cultura occidental adquiere un sesgo de instrumento opresor, fundamentalmente eurocéntrico, sobre otras culturas a las que impuso un modelo de valores literarios elitista y clasista. Según quienes así piensan, una Literatura es por completo equiparable a otra; lo que ocurre es que la llamada "clásica" va acompañada de un aparato de poder que destierra del canon a ciertas manifestaciones locales. Cuando en el ámbito académico se llegue a considerar que un Shakespeare es un instrumento más del imperialismo inglés como Cervantes lo es del español, se abrirá una nueva trinchera contra el avance de la Literatura comparada.

De todo ello y de muchas cosas más se trató en el Simposio de Compostela, ciudad especialmente acogedora para estos debates en cuanto centro de una cultura multilingüe, integradora y cosmopolita, punto final, por otra parte, de un camino que desde el Medioevo contribuyó a la vertebración de Europa.

No quiero dejar de agradecer sus aportaciones a todos cuantos hicieron posibles aquellas jornadas inolvidables de las que nacieron estos dos volúmenes de actas. En primer lugar, al Presidente de la SELGYC, profesor Carlos García Gual, a la Secretaria de la Sociedad, la profesora Mercedes Rolland, y a todos y cada uno de los miembros de su Junta directiva que apoyaron en todo momento el simposio compostelano. Otro tanto cabe decir de los cinco Departamentos de nuestra Facultad de Filología, cuyos directores formaron parte del Comité organizador y facilitaron la incorporación de algunos de sus profesores y profesoras a la Secretaría ejecutiva del simposio, coordinada por Fernando Cabo Aseguinolaza, que se ha ocupado también con toda diligencia de la publicación de las actas.

Entre las instituciones patrocinadoras destacan asimismo a la Xunta de Galicia, partícipe del evento tanto desde su Presidencia, ejercida por el profesor Fraga Iribarne, como desde la Consellería de Educación y Ordenación universitaria y su Dirección General de Política lingüística. Y finalmente, no fue menor la implicación a nuestro favor del Ayuntamiento de Santiago de Compostela, en la persona de su alcalde Xerardo Estévez, que como Presidente del Consorcio de Santiago facilitó sobremanera la realización de nuestro encuentro y la publicación de sus actas. A todos ellos, y muy especialmente a los ponentes y comunicantes del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, muchas gracias.

Santiago de Compostela, 21 de septiembre de 1996

Los coordinadores de esta edición desean manifestar su agradecimiento a Ángel Abuín González, Silvia Alonso, Arturo Casas Vales, Miguel Ángel Gómez Segade y Montserrat Iglesias Santos, miembros del área de Teoría de la Literatura de nuestra Universidad, por su incansable y generosa colaboración. Asimismo quieren dejar constancia explícita de la paciencia y profesionalidad de Isabel Argüelles, técnica de la Imprenta Universitaria de Santiago de Compostela. Sin el concurso de todos y cada uno de ellos, el resultado hubiera sido bien distinto del libro que el lector tiene en sus manos.



PONENCIAS





EL PAISAJE Y LA INVENCIÓN DE LA REALIDAD

Francisco Ayala

Según es caso frecuente en el juego normal de las actividades culturales, la coincidencia de tres estímulos diversos: los libros *Concepto e historia de la pintura de paisaje*, publicado por el Museo del Prado, *Teorías del realismo literario*, escrito por el profesor Darío Villanueva, y en fin *Arte y fotografía*, de Aaron Scharf, más informativo que agudo, suscitó en mí no hace mucho algunas reflexiones acerca de la relación entre la obra del espíritu y su base de experiencia fáctica, conducentes a establecer un concepto de la realidad que, según la entiendo, consistiría en una creación de la conciencia humana, formalizada por virtud del lenguaje y sostenida en sus estructuras comunicativas. Si ello se me permite, quisiera proponer aquí ahora de nuevo a la consideración de ustedes esas reflexiones mías.

Inexcusable será comenzar al efecto con la casi forzosa referencia al viejo postulado aristotélico acerca de la mimesis, generalmente –y quizá no con total exactitud– interpretada como ‘copia de la naturaleza por el arte’. Bajo especie de *boutade*, pero con penetración tan fina que desmiente la aparente frivolidad del aserto, invirtió Oscar Wilde la fórmula de Aristóteles al afirmar que, por el contrario, es la naturaleza quien imita al arte. Si esta frase ingeniosa mantiene su vigencia, y todos seguimos recordándola como lo hago yo ahora, es porque responde a una percepción muy certera, aun cuando opuesta al inveterado lugar común.

Tomemos de ejemplo el paisaje. No vacilo en atreverme a afirmar por mi parte que el paisaje natural, tal cual hoy lo concebimos y sentimos, fue, en

verdad, una creación de la pintura de paisajes; que son los paisajes pintados quienes inventan el paisaje natural; pues éste (el hermoso panorama que tal vez contemplamos, el lugar ameno en que tal vez se recrea nuestra vista) está siendo construido *in situ* por el ojo de un observador (el paseante ocasional acaso, acaso el turista ávido de sensaciones) cuya sensibilidad ante ese entorno físico concreto es activada y funciona a través de una cierta tradición pictórica. En principio, el paisaje como espectáculo sólo puede darse a partir del momento en que el hombre, liberado de la más estricta necesidad, dispone de holgura suficiente para asomarse a observar sin interés práctico el aspecto del ambiente que lo rodea, volviéndose al mundo físico para objetivarlo desde su íntima subjetividad. Una famosa carta donde Petrarca describe su ascensión al Mont Ventoux –fuese en efecto relato de un hecho real o mera ficción literaria– simboliza para la historia de nuestra cultura ese singular momento, dando forma verbal –esto es, pintando con palabras– al espectáculo de la naturaleza.

Sin duda han sido las artes poéticas las que más antiguos testimonios nos proporcionan de la emoción estética frente a la belleza del entorno natural; aunque, también sin duda, el arte de la pintura sea el más apto para fijar y transmitir esas emociones suscitadas por la percepción, que es visual ante todo, de las apariencias del mundo. Por supuesto, para que tal percepción suscite emociones de índole estética será condición indispensable –y apenas hace falta subrayarlo– aquel desprendimiento subjetivo aludido antes, el distanciamiento sólo permitido por un cierto grado de liberación del *homo sapiens* frente a la naturaleza de la cual, como las demás especies biológicas, forma parte y depende. Desde esa posición y en esa actitud, puede apreciarla ya como objeto bello, como *paisaje*, como una *vista*; y describirla mediante un artificio de palabras (recuérdese la mencionada carta de Petrarca) o intentar fijarla mediante un artificio de líneas y colores, como lo hace el pintor de paisajes.

Para el arte de la pintura, el Romanticismo es probablemente la época en que el sentimiento estético de la naturaleza adquiere más típica autonomía. No es que falte, por cierto, pintura del paisaje en civilizaciones ajenas, y aun en la nuestra se da también con anterioridad a la eclosión romántica (para cada caso, cabrá siempre explorar sus respectivas raíces histórico-culturales), pero entre nosotros al Romanticismo pertenece el gran despliegue de este género pictórico en el que la naturaleza ha pasado a ser protagonista del cuadro. Si nos preguntamos cómo hubo de inventarse un cierto día lo que hoy consideramos paisaje romántico, podemos suponer que individuos dotados de capacidad artística expresiva y con una sensibilidad ajustada a la tónica sentimental del *Zeitgeist*, descubren tal vez en determinados parajes los elementos idóneos para elaborar

una composición que estéticamente corresponda a aquel espíritu de época, y proceden a plasmar su visión en el lienzo. El artista —el pintor, como por su parte el poeta— elige y selecciona entonces, dentro de aquello que se presenta ante sus ojos, los materiales que estima adecuados, eliminando cuanto acaso estorba a su concepción del cuadro. Y así como ese artista creador ha buscado la perspectiva apropiada para combinar y componer libremente su obra con los objetos que la naturaleza pone a su alcance (igual hará luego el fotógrafo cuando, para tomar “su vista”, busca un conveniente enfoque), también el observador casual que, una vez establecidos por mano del pintor los modelos de *paisaje* acordes con la sensibilidad de su tiempo, se para a admirar con deleite durante su paseo por el campo un cierto paisaje *natural*, lo que en verdad hace es componer mentalmente por cuenta propia su personal cuadro romántico, insertando aquello que tiene ante la vista dentro de los vigentes esquemas ideales, con abstracción quizá de tal o cual detalle incongruente que le disuena. Así pues, una vez fijados los modelos por la imaginación creadora de los artistas, y ya dentro de una determinada tradición pictórica, todos podremos de ahí en adelante reconocer ahora en parajes análogos esa belleza *natural* que ellos les han conferido con su arte, y de la que antes carecían. La puesta en valor del paisaje castellano, debida a los escritores de la generación del 98, ilustra bien —y es, creo, ejemplo muy elocuente, tomado esta vez del campo literario— lo que en términos generales quiero decir: gracias a estos artistas de la palabra, algo que antes parecía feo —o, mejor, que no existía como *paisaje*— se reveló de entonces en adelante revestido de insospechada belleza.

De este modo, la creación artística viene a destacar y privilegiar determinados parajes, dándoles categoría de paisaje admirable, hasta que por último llegan quizá a vulgarizarse, degradados en tarjeta postal o folleto de propaganda turística; pero éste será ya el final de una trayectoria, cuando el gusto de la época (el espíritu de los tiempos, el *Zeitgeist*) comienza a cambiar; es decir, cuando empieza a aflorar ya una nueva sensibilidad correspondiente a un momento histórico-cultural distinto. En efecto, la naturaleza es muda; la naturaleza no significa nada; la naturaleza en sí misma carece de sentido, y somos los hombres quienes se lo prestamos, sirviéndonos de ella como materia prima para organizar nuestra propia realidad, para crear la única realidad a que tenemos acceso.

O, dicho de otro modo: la naturaleza cobra realidad en el esfera de la conciencia humana a partir de nuestra entidad biológica y mediante aquellos órganos perceptivos de que el *homo sapiens* se encuentra dotado, ya que éste no deja de constituir una especie más entre las que la zoología reconoce y describe, un animal enfrentado al medio ambiente a través del equipo sensorial peculiar

sujo, distinto de los que sirven a otras especies animadas para relacionarse con el universo. No es dudoso que la gama de colores, de olores, de sonidos percibidos por el hombre difiere ampliamente de los que percibe el perro, la ballena o el águila. Más aún, cuando el ingenio humano nos ha provisto de instrumentos que potencian nuestra capacidad perceptiva, aquello que alcanzamos a captar mediante esos aparatos difiere no poco de las apariencias que el simple e inmediato uso de nuestros sentidos nos proporcionan. Será, pues, nuestra conciencia activa la que, con el material de las sensaciones percibidas, constituya y organice en nosotros el mundo, prestándole un significado. En cuyo proceso, incluso el sujeto perceptor se objetiva a sí propio como esencial entidad significativa dentro del ámbito de una realidad así creada. Quiere ello decir que ésta, la realidad, es una construcción operada en el seno de nuestra conciencia a partir de la limitada experiencia de nuestros sentidos, edificio al que, mediante un esfuerzo de transcendencia totalizadora, procuramos dotar de sentido. *Cultura* se denomina el resultado de ese esfuerzo; y conviene dejar bien sentado que incluso el conocimiento que por antonomasia llamamos *científico*, esto es, ese conocimiento objetivo del mundo exterior adquirido en vía experimental al que todavía en el siglo pasado se atribuía validez absoluta, independiente del sujeto, es en verdad –no menos que el paisaje, o la poesía, o la historia, o la especulación filosófica– una creación del hombre, una realidad instalada en la conciencia colectiva dentro de un determinado ámbito cultural y sobre la base de la peculiar imagen del mundo que lo sustenta.

El ejemplo de la invención del paisaje nos ha permitido comprobar cómo esa específica realidad pictórica, los cuadros de paisaje que hoy adornan tantas paredes, se produjo respondiendo al espíritu de época dentro de una concreta coyuntura histórico-cultural que, por supuesto, implicaba a su vez una concreta *imago mundi*. Ahora bien, la respectiva imagen del mundo sobre cuyo armazón cada cultura se asienta, constituye, para quienes en ésta participan, la realidad total y básica, no menos construida por la mente humana que cada una de las parcelas de ese mundo imaginado. ¿Qué duda cabe de que el mundo –la *realidad básica*– es una realidad diferente, no ya para los hombres de civilizaciones distintas, sino aun para quienes viven épocas distintas dentro de la misma civilización?; pues evidentemente, la imagen del mundo en que vivió el cristiano medievo difiere tanto de la vivida por el hombre renacentista como la de éste difiere de la nuestra actual: son realidades muy distintas. Por consiguiente, *la realidad* no es algo situado fuera de nosotros, ya que nosotros, en cuanto entes biológicos, pertenecemos a ella; sino más bien algo que, a partir de nuestra experiencia viva, es reconocido, elaborado y continuamente recreado por la

imaginación humana; algo que reside en el recinto de las conciencias individuales como conocimiento compartido por una colectividad, es decir, por una multitud de individuos pertenecientes a la especie zoológica denominada *homo sapiens* y dotados con la capacidad única de trascender, en virtud del lenguaje simbólico, los datos inmediatos de dicha experiencia para objetivarla en las estructuras significativas que componen una cultura. La creación cultural, en todos sus niveles y manifestaciones, se cumple a través del lenguaje específicamente humano, o sea, mediante la comunicación interpersonal en un plano simbólico.

Si toda la comunicación pide un destinatario, la comunicación interpersonal de contenidos simbólicos requiere un receptor capaz de comprenderla; es un mensaje dirigido a otras conciencias equipadas para captar su significado. Así, la trama de los valores significativos compartidos que integran a cada comunidad dentro de una concreta tradición cultural –esto es, el imaginario colectivo– se encuentra constituida y sostenida por el lenguaje humano. Este lenguaje humano arranca del nivel animal de la comunicación inmediata, empezando por los sonidos onomatopéyicos, hasta llegar a acuñar expresiones convencionales, bien sean de carácter fónico, bien de formulación gráfica, hasta haber alcanzado por fin el sistema simbólico indispensable para actuar en los más altos planos de la especulación intelectual. Por supuesto, en la vida ordinaria de una comunidad el lenguaje humano se desenvuelve en muy varios planos, y lo mismo sirve para atender a las cotidianas necesidades prácticas que para dictar una conferencia, enseñar matemáticas, escribir un soneto o sustentar una tesis filosófica. Por eso, el término “lengua” –o el término “literatura”– puede ser aplicado en sentido lato a cualquier actividad humana, y así se habla de una lengua –o de una literatura– médica, publicitaria, forense, etcétera, mientras que en sentido estricto el término ‘literatura’ se reserva para referirse específicamente a las artes verbales dotadas de eficacia estética.

Conviene tener en cuenta, con todo, que si es el lenguaje simbólico lo que nos permite componer –crear– un poema lírico, una obra dramática o una novela, a este lenguaje le debemos también y previamente las instituciones cuyo conjunto compone, articula e integra una cultura; en suma, que es mediante el idioma cómo se ha inventado y se sostiene la realidad social del mundo en que vivimos. A diferencia de las sociedades animales, las sociedades humanas reposan sobre instituciones que, en cuanto culturalmente elaboradas, son invención fraguada mediante el lenguaje simbólico. Siempre recuerdo de mi juventud las lecciones del maestro Hans Freyer, quien, en su *Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft*, frente a la entonces establecida bipartición de los

saberes entre 'ciencias de la naturaleza' por una parte, y 'ciencias del espíritu' por la otra, acotaba una *ciencia de la realidad* cuyo objeto específico, propio y distinto sería la materia social. Pero es más cierto, si bien se piensa, que en verdad todos los saberes, desde el folklore hasta la física atómica, consienten ser remitidos a esta realidad básica –es decir, a la realidad social humana–, y así deben serlo, pues a ella pertenecen, en ella están instalados, y sólo en su seno existen.

Cuando alguna vez he deslizado una opinión –que, sin duda, puede ser recibida como exagerada pretensión profesional de un cultivador de las letras– según la cual, frente a las postulaciones del realismo literario y frente a la interpretación corriente de la mimesis aristotélica, el arte –y, en concreto, el arte literario– no imita a una supuesta realidad natural, sino que, por el contrario, la crea, y aun más específicamente, que la realidad esencial se encuentra alojada y tiene expresión en la poesía, afirmaba una convicción muy meditada y firme. Es a través de la inventiva literaria cómo se plasman los contenidos todos que componen el imaginario colectivo. Baste a este propósito con echar una mirada a la iconografía que puebla la conciencia compartida de una comunidad, al catálogo de sus héroes. Mucho de ellos –en seguida se advierte– son personajes literarios salidos en fecha conocida de la pluma de un escritor cuyo nombre y circunstancias también se conocen; y sin embargo estos entes de ficción han adquirido relieve público, alcanzando a veces también carácter mítico, y mantienen así una presencia sostenida en la atención de las gentes. Ya Unamuno sostuvo en un libro famoso, no por casualidad ni en vano titulado *'Vida' de don Quijote y Sancho*, que el protagonista de la obra escrita por Cervantes fue el creador de éste, de su autor, y no a la inversa, pues si un Miguel de Cervantes figura entre quienes pueblan nuestra imaginación colectiva, es gracias a su héroe novelesco. Autor y personaje conviven en la conciencia actual con esa peculiar relación de dependencia, y así, cuando a alguien se le pregunta "¿Quién es Cervantes?", la respuesta automática será: "El autor del *Quijote*", de manera tal que la existencia del escritor depende de la existencia de su personaje. Don Quijote –como también Cervantes– *convive* con cada uno de nosotros, no menos que nuestro vecino de al lado, y tal vez lo conocemos mejor y podemos quererlo más que a ese vecino nuestro. Su ficticias 'aventuras' nos comprometen emocionalmente, y acaso la escena de su muerte haga brotar lágrimas de nuestros ojos, como la tardía 'noticia' de la muerte de María Antoñeta hizo llorar a aquella extemporánea y sensible lectora de cierta consabida anécdota. Personajes históricos y personajes novelescos o dramáticos, todos están hechos de la misma estofa: la de los sueños, para usar la tan repetida metáfora del barroco. De hecho, un personaje creado por el

genio poético tiene para nosotros existencia tan efectiva como un personaje del que la historia da testimonio. Los archivos documentan acerca de un cierto individuo de la especie humana llamado en su tiempo Rui Díaz de Vivar, que de hecho pisó la tierra y respiró el aire, pero la imagen que de él nos proporciona la historia no por ello será más real –en verdad, lo es menos– que la fantaseada por el juglar del *Cantar del mío Cid*. Un cierto libro titulado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* –ingrediente él mismo, como objeto, de la realidad de nuestro mundo– pone en contacto a sus lectores no sólo con esos personajes inventados, don Quijote y Sancho, sobre cuya vida especuló Unamuno, y con otros muchos más, igualmente imaginarios, sino también con su ficcionalizado autor Miguel de Cervantes, y con personajes históricos varios, ahí traídos al terreno de la imaginación. Todos conviven en el ánimo del lector del libro, y algunos de ellos aun han trascendido saltando de sus páginas para, desvinculados del texto, instalarse con presencia más o menos activa en la conciencia de gentes que acaso nunca las han leído. Como tantísimas otras criaturas literarias, han entrado a formar parte de nuestra realidad actual; es decir, pertenecen a *la realidad*. Y no sólo pertenecen a esa actual realidad nuestra, sino que también influyen sobre ella de un modo muy efectivo, al ofrecer modelos, prototipos de conducta sobre los cuales puede edificarse la personalidad propia, y claves para interpretar la ajena. Pues claro está que en el seno de una comunidad culturalmente aglutinada coexisten, junto con esas figuras imaginarias, los individuos vivientes que a diario tratamos, aquel vecino nuestro, nuestros conocidos o familiares, nosotros mismos en cuanto sujetos de autoconocimiento, para no hablar de los personajes públicos que de continuo se nos hacen presentes a través de los medios de comunicación... Integrados en el seno de una determinada cultura, la relación interpersonal civilizada entre individuos de nuestra especie no será ya la cruda e inmediata relación con que la biología asocia, en lo que se entiende por vida instintiva o natural o salvaje, a los miembros de cualquier especie zoológica, sino que es ahora una relación humanizada, o sea normativamente ajustada a las pautas que todos sus miembros reconocen y suelen acatar. Desde la instancia de cada individuo concreto, el ser humano se configura a sí mismo y es configurado por su prójimo según los prototipos o modelos vigentes dentro del grupo social, –prototipos instalados en el fuero interno de cada particular conciencia. Modelos tales son, según resulta obvio, obra del lenguaje simbólico; son –propia y literalmente– construcciones literarias; y en los casos de máxima tensión idealizante, verdaderas creaciones poéticas.

En suma: el lenguaje humano, esto es, el lenguaje simbólico, tiene en todo caso *carácter performativo* –y ello es reconocido hoy por especialistas de tanta

autoridad como Karl Otto Apel*–; o sea, que el hombre, al hablar, es el creador de la realidad misma que con sus palabras está mentando. Siendo así, y puesto que toda palabra confiere existencia a aquello que nombra, bien puede uno arriesgarse a afirmar que la realidad más acendrada, la realidad esencial, será la que en vano quisiera expresar pero tal vez vislumbra la palabra poética, –una realidad que sin embargo resulta ser en definitiva inefable. Y dentro de este cuadro general, es clara, y puede entenderse perfectamente, la aseveración de que el paisaje *natural*, la bella naturaleza, es –ni más ni menos que el resto de los objetos que pueblan nuestra conciencia– una creación *artística* del hombre.



* Karl Otto Apel, *Die Logosauszeichnung der menschlichen Sprache*, 1985.

ENVITES DEL TALANTE LITERARIO (de Gil de Biedma al *Lazarillo*)

Jean-Pierre Étienvre
Université de Paris-Sorbonne

Se trata de una evidencia. Voy a hablar efectivamente de una simple evidencia, con lo cual corro el riesgo de hilvanar simplezas. Voy a hablar de una realidad patente, que puede expresarse de diversas formas. Puede hablarse, por ejemplo, de la *literatura como juego*. O, mejor dicho quizá, del *juego de la literatura*. O, más escueto aún, del *juego literatura*. Si no he dado a mi intervención ese título: "el juego literatura" (así de pegado y sin guión), es por no incidir en la moda de las formulaciones del tipo "el efecto *x*", con una *x* que representaría un sustantivo, en este caso el sustantivo *literatura*, tan sustancial y cuestionable como el que le hubiera acompañado, el sustantivo *juego*.

Por otra parte, no se trata ya para mí de hablar del juego *en* la literatura, tema al cual he dedicado modesta y filológicamente demasiados años, ciñéndome a un determinado juego (los naipes) en una determinada literatura (la literatura española de los siglos XVI-XVIII). A lo largo y a lo ancho de esos años, me dí cuenta de que el hecho de tratar de juegos no hace de un texto cualquiera una obra necesaria y acertadamente lúdica. Pero llegué también a la conclusión de que la auténtica literatura, la que sabe aunar —sin que se vea demasiado— la trama de la ficción con los hilos de la dicción¹, esa literatura *es* juego. Conclusión

¹ Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, París, Le Seuil, 1991 (trad. española: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993), serie de cuatro estudios breves en los cuales el crítico renuncia a la famosa y terrible pregunta: "¿Qué es la literatura?", para procurar contestar a esta otra, más pragmática: "¿Cuándo es (o hay) literatura?".

desde luego poco original. Afirmación por tanto compartida, por supuesto modulable y modulada a nivel teórico desde hace unos veinticinco años, desde aquel famoso número especial de los *Yale French Studies* del año 1968 ("Game, Play, Literature"). Son más de doscientos (doscientos ocho, exactamente) los trabajos sobre "Play and Literature" registrados por James A.G. Marino hasta el año 1985, y me temo que la cantidad habrá duplicado en estos últimos diez años².

La literatura es tan evidentemente (un) juego (con unos paréntesis de quita y pon), que resultaría indudablemente más fácil y más rápido considerar lo que en la literatura *no* es (un) juego. Pero no voy a escaparme del tema propuesto. Y, si para tratarlo he elegido el título de "Envites del talante literario", es porque quería hacer hincapié en lo que el *juego literatura* supone de actitud fundamental, o de disposición de ánimo; en una palabra, de "talante". Quería insistir además en los envites, o apuestas, que constituyen –como es lógico– el fundamento y el resorte del *juego literatura*. Y, si me ha parecido conveniente sugerir mediante un entreparéntesis una cronología *à rebours*, una cronología inversa respecto a la común historia literaria española, no es por imitar ese ejercicio tan bonito que consistiría en redactar un trabajo sobre la influencia de César Vallejo en los sonetos de Quevedo³. No, la verdad es que, antes de lanzarme a espigar como perro perdiguero en el ancho campo de las letras hispánicas, quería tamizar la tupida evidencia, cerner unas ideas fácilmente recibidas y cribar unos tópicos portadores de malentendidos. Para ello, me pareció prudente trabajar con red, pero no forzosamente a la luz un tanto sospechosa del muy lúdico Borges. La verdad, sí, es que necesitaba partir de un poema del entrañable Gil de Biedma para hablar de la *literatura como juego*.

² James A. G. Marino, "Annotated Bibliography of Play and Literature", *Canadian Review of Comparative Literature*, núm. 12 (junio de 1985), págs. 306-358. La bibliografía es efectivamente abrumadora y descorazonadora. A nivel muy general, y en castellano, pueden mencionarse los ensayos de Alfonso López Quintás, *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Madrid, Cátedra, 1977 (reed., sin revisión, en Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987) y de Javier Echevarría, *Sobre el juego*, Madrid, Taurus, 1980. Tan sólo citaré en adelante algunos trabajos (anteriores o posteriores a la bibliografía de Marino) directamente relacionados con mi exposición.

³ Un ejercicio recomendado por un gran filólogo contemporáneo, uno de los más sabios, frívolos y eficaces de nuestra muy seria e imprescindible profesión. Remito al curioso (e inseguro) lector *infra*, nota 28.

JEAN-PIERRE ÉTIENVRE

El poema de Jaime Gil de Biedma, que es el último de *Moralidades* (1966), se titula simplemente: "El juego de hacer versos"⁴. Empieza así:

El juego de hacer versos
- que no es un juego - es algo
parecido en principio
al placer solitario.

En la última estrofa, el "placer" se convierte en "vicio":

El juego de hacer versos,
que no es un juego, es algo
que acaba pareciéndose
al vicio solitario.

No me demoraré, no tengo por qué demorarme, en esa apreciación final; pero sí he de volver sobre la repetida calificación de "solitario". De momento voy a citar más versos de ese poema que pueden, a través de la denostada herejía de la paráfrasis, ayudarnos a aclarar la ambigüedad de la formulación inicial y final: "juego / que no es un juego", y comprender quizá cómo, de qué manera expresamente contradictoria, la poesía - y, de forma más amplia, la literatura - es (un) juego.

Dice Gil de Biedma, después de la primera estrofa ya citada:

Con la primera muda,
en los años nostálgicos
de nuestra adolescencia,
a escribir empezamos.

Y son nuestros poemas
del todo imaginarios
- demasiado inexpertos
ni siquiera plagiamos -

porque la Poesía
es un ángel abstracto
y, como todos ellos,
predispuesto a halagarnos.

⁴ Citado por la segunda edición de *Volver*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 119-121.

El arte es otra cosa
distinta. El resultado
de mucha vocación
y un poco de trabajo.

Aprender a pensar
en renglones contados
- y no en los sentimientos
con que nos exaltábamos -,

tratar con el idioma
como si fuera mágico
es un buen ejercicio,
que llega a emborracharnos.

Luego está el instrumento
en su punto afinado:
la mejor poesía
es el Verbo hecho tango.

A continuación tenemos una serie de estrofas que expresan más bien la preocupación político-social del poeta, la preocupación por "la historia / de estos últimos años", al pensar en "esta vida / que nos hace pedazos / de madera podrida, / perdida en un naufragio". Y termina el poema:

El juego de hacer versos,
que no es un juego, es algo
que acaba pareciéndose
al vicio solitario.

Ahora viene la paráfrasis, mi paráfrasis. "El juego de hacer versos/ que no es *un* juego": ¿por qué esa corrección, mediante un cambio de artículo? "*Un* juego" se refiere a una de las connotaciones más comunes e inmediatas de la palabra: la de actividad frívola, que carece de seriedad, la de mero pasatiempo, de pura diversión sin importancia ni consecuencia. No, no es eso la poesía. Dice Gil de Biedma:

El arte es otra cosa
distinta. El resultado
de mucha vocación
y un poco de trabajo.

En esta formulación, hay –como suele haberla bajo la pluma de Gil de Biedma– bastante ironía. Debe de entenderse: "El resultado / de *cierta* vocación

/ y de *mucho* trabajo". Pero esto, que es mi triste y pobre paráfrasis, lo expresa así a continuación el propio poeta:

Aprender a pensar
en *renglones contados*
- y no en los sentimientos
con que nos exaltábamos -,

tratar con el idioma
como si fuera mágico
es un *buen ejercicio* [...].

Estos versos⁵ pueden glosarse con esta afirmación del mismo Gil de Biedma, en la "Nota preliminar" de su colectánea de ensayos críticos titulada *El pie de la letra*: "Ante la página por hacer, siempre he vigilado menos el hilo de la idea que el trabajo de las palabras"⁶.

La poesía como juego remite por tanto a otra concepción del juego. No a la concepción trivial y empobrecedora del juego ("*un juego*") sino a una definición mucho más completa, que no opone en absoluto el juego y la seriedad, una definición que abarca dos aspectos fundamentales del juego: el ejercicio (los "*renglones contados*"), la técnica, *the game*; y, correlativamente, la fantasía, el "*como si*" de la magia, *the play*. Dos aspectos necesariamente vinculados, el cara y cruz del juego: el ejercicio de la magia en el taller del poeta. Y entonces –y ahí– está la "*mejor poesía*". Dice Gil de Biedma, como consecuencia lógica de lo expresado en las estrofas anteriores y con alusión algo sacrílega (cf. mis cursivas):

Luego está el instrumento
en su punto afinado:
la mejor poesía
es el *Verbo hecho* tango.

Y, ya que sale ahí el tango (de manera no tan arbitraria como parece, porque en el mismo libro de poemas, *Moralidades*, está incluido uno titulado "*Volver*"⁷, que es precisamente el título de un famoso tango de Carlos Gardel), asoma el ineludible Borges. Digo "*ineludible*", y me parece que nunca mejor dicho, puesto que el calificativo sugiere por su etimología su estrecha relación

⁵ Las cursivas, naturalmente, son mías.

⁶ *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, pág. 12.

⁷ En la ed. citada en la nota 4, pág. 93.

con el juego. El juego, como se sabe, está por doquier bajo la pluma de Borges, desde el principio de su temprana dedicación a la literatura, en un texto de 1921 destruido por el mismo autor y titulado *Los naipes del tahúr*⁸, o en el poema "El truco" publicado en 1923 en *Fervor de Buenos Aires*:

Cuarenta naipes han desplazado la vida.
Pintados talismanes de cartón
nos hacen olvidar nuestros destinos [...]⁹.

Pero, para no dejarme deslumbrar por la que he llamado "un tanto sospechosa" luz de sus textos lúdicos¹⁰, me referiré tan sólo al prólogo de su libro de poemas titulado *El otro, el mismo*, que es de 1964, fecha ya no tan temprana en su larga carrera. Ahí define Borges la poesía como un "arte híbrido". Dice:

La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto¹¹.

Tenemos aquí también la reivindicación del carácter mágico de la poesía. Y, a la vez, la evocación de un tablero y de unas piezas que, si bien cambian como en un sueño, no dejan de ser tablero y piezas de un ajedrez¹² tan riguroso como "misterioso". Evocación de un tablero y de unas piezas que tienen que ver con los "renglones contados" evocados por Gil de Biedma. La magia y las reglas. La fantasía y el ejercicio. El "Verbo hecho tango", al compás de un "instrumento / en su punto afinado", no está tan lejos –*sub specie ludi*– del "misterioso" ajedrez borgesiano. Ajedrez y tango que culminan además, uno y otro, en la convocatoria ritual de la muerte.

⁸ Véase en las *Œuvres complètes* de Borges, ed. de Jean-Pierre Bernès, París, Gallimard, La Pléiade, 1993, tomo I, introd., pág. L.

⁹ *Obra poética. 1923-1977*, Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial-Emecé Editores, 1987 (5a ed.), pág. 35.

¹⁰ Para un examen muy crítico (y no pocas veces agresivamente desmitificador) de los juegos discursivos borgesianos, véase el ensayo de Blas Matamoro, *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971.

¹¹ *Obra poética*, ed. citada, pág. 175.

¹² Cf. la famosa comparación del lenguaje con el ajedrez en el *Cours de linguistique générale* de Fernand de Saussure, ed. de Tullio de Mauro, París, Payot, 1974, págs. 153-154.

Volvamos a Gil de Biedma, a la decente parquedad de su obra, a la luz –a veces cruda– de sus comentarios críticos. En el mismo libro de poemas *Moralidades*, nos encontramos con una sextina titulada “Apología y petición”, cuya primera estrofa reza así:

Y qué decir de nuestra madre España,
este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?¹³

La sextina, como se sabe, es una forma poética propiamente medieval, que era un artilugio de los trovadores. Se caracteriza por la repetición escalada, en la rima, de seis palabras, a lo largo de seis estrofas de seis versos, así como en el hemistiquio y en la rima de los tres versos del cabo (o “contera”). Gil de Biedma, en un artículo crítico sobre “La imitación como mediación (o de mi Edad Media)”, se expresa, se explica y justifica sobre el recurso a esa forma en un poema de inspiración político-social. Escribe:

La idea de utilizar una forma rara, artificiosa y difícil, según suelen considerarla los preceptistas –los poetas sabemos que las formas artificiosas son las más agradecidas y las menos difíciles–, para escribir un poema sobre España, un poema social, era ciertamente irónica pero no frívola¹⁴.

Lo que conviene subrayar aquí es el recurso deliberado a una forma esencialmente artificiosa –es decir, supuestamente hueca– para la expresión de un tema obviamente serio. La distanciación irónica es lo que hace posible el poema; es lo que permite que un texto militante salga del taller poético. Sin ese juego, fundado en la fecunda contradicción entre artificio y sinceridad, Gil de Biedma hubiera sido probablemente incapaz de escribir ese poema.

La ventaja de las formas obligadas (de las cuales volveré a hablar, aunque no tanto como quisiera, por falta de espacio) es que neutralizan hasta cierto punto las incomodidades inevitables en esa relación tan antigua, tan cordial y tan sólidamente fundada en el malentendido que cada lector a su modo postula entre verdad y poesía. Gracias a esas formas obligadas (aquí gracias a la sextina), puede más lo que el poema *es* que lo que el poeta

¹³ En la ed. citada en la nota 4, pág. 80 (donde falta el signo de interrogación inicial).

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 143.

*dice*¹⁵. Y eso, que huele mucho a teoría de la literatura, lo expresa así Gil de Biedma, inspirándose en Marianne Moore para afirmar (en la ya citada “Nota preliminar” de *El pie de la letra*) que “la finalidad práctica de la poesía reside en la creación de jardines imaginarios habitados por sapos de verdad”¹⁶. Con esta afirmación, manifiesta de manera evidentemente provocativa la función esencial del juego poético, que es imponer a la mente –de manera simultánea– unas realidades o verdades opuestas. Dicho de otra forma: el juego poético es un prisma a través del cual unas realidades o verdades incompatibles aparecen como necesariamente solidarias. Y así, por ejemplo, respeto e irrisión son dos componentes indisolubles del juego.

En el poema que me ha servido de punto de partida, Gil de Biedma termina hablando de un “vicio solitario”. Esa “soledad”, la comentaré luego. Pero del vicio, nos habla el mismo poeta en un coloquio mantenido con Carlos Barral, Beatriz de Moura y Juan Marsé, titulado precisamente: “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”¹⁷. De ese coloquio, muy aleccionador para quien lo toma *cum grano salis*, entresacaré la imagen de un Garcilaso oficial de la RAF durante la segunda guerra mundial, tomando whisky en el bar de la base y contando sus amoríos. Lo cual no quita que Garcilaso siguiera siendo un delicado poeta, muy afortunado y muy envidiable en su modo de vivir (y de morir). El bar de la base y el cuartel de invierno no excluyen, ni destruyen, las riberas del Tajo y sus correspondientes églogas. Me parece que la problemática relación entre la vida y la literatura se resuelve más fácilmente si se acude al juego –respeto e irrisión a la vez– para enfocarla. Acudir al juego como talante vital y disposición de ánimo, al juego como envite y apuesta. Un envite contra el albur de la vida, y una apuesta por el sentido del mundo, a pesar y más allá de las contradicciones del discurso. Ya lo decía Aristóteles, en la *Ética nicomaquea*: el juego es frívolo, pero el hecho de jugar es muy serio. Y Nicolás de Cusa, en su *De ludo mundi* del año 1460, decía a propósito de la labor del hombre de letras: “serio ludere, et seriosissime jocari”¹⁸.

* *

*

¹⁵ Cf. Gil de Biedma, en la versión íntegra del artículo anteriormente citado, publicado en *Vuelta*, núm. 110, enero de 1985, pág. 25.

¹⁶ *El pie de la letra*, ed. citada, pág. 12.

¹⁷ *Op. cit.*, págs. 240-253.

¹⁸ Cf. el muy sugestivo libro de Omar Calabrese, *Serio ludere (sette serissimi scherzi semiotici)*, Palermo, Flaccovio Editore, 1993.

Ludere. Jocari. Asoman ahí dos modalidades del juego que los filósofos y los lingüistas –y entre estos últimos especialmente Émile Benveniste¹⁹– han distinguido en sus sabios análisis. No me voy a meter en estas disquisiciones, por falta de espacio (otra vez), también por falta de interés y sobre todo de competencia. Tampoco me parece necesario convocar aquí los “ludemas” que algunos semiólogos han ido buscando en la creación literaria. Esos “ludemas”, por cierto, no acaban de cuajar entre las palabras de la tribu, y la caza “ludemática” no ha llegado a ser un deporte hermenéutico de reconocido beneficio para nuestro gremio. En cambio, creo que es muy fecunda para mi intento la distinción que hace James P. Carse en un breve (pero no corto) libro titulado *Finite and Infinite Games*²⁰.

Me acogeré por tanto a esa distinción entre juegos “finitos” y juegos “infinitos”, adaptándola a efectos literarios. Partiendo pues del hecho de que el juego, como actitud y como actividad, implica a la vez libertad y norma, o fantasía creativa y ejercicio riguroso, diría que existen dos clases de juegos: los juegos en los cuales predominan la norma, el ejercicio, la repetición aplicada, por una parte; y, por otra parte, los juegos en los cuales predominan una libertad, una fantasía, una invención que superan el ejercicio repetitivo (por muy bien hecho que sea), la norma o la *doxa* (por muy bien integradas y disimuladas que sean). Los primeros juegos, los calificaría de “cerrados”; los otros, naturalmente, de “abiertos”. Y el que un juego sea cerrado o abierto no depende solo del juego sino también del jugador. A decir verdad, depende de la manera de jugar, de la intención del jugador, del valor que le da al juego. A un juego cerrado, se juega para ganar: el juego, en este caso, se reduce a una partida. A un juego abierto, se juega para seguir jugando: el juego no termina con la partida.

Antes de aplicar esa distinción a la literatura, quisiera dejar constancia de dos principios que me parecen primordiales en relación con el juego en general. Primer principio: quien debe jugar o juega por fuerza, no puede jugar, no juega. El juego suele ser una necesidad interior, nunca es una obligación exterior. No hay juego si no es elegido. Divertirse no es forzosamente jugar. Jugar es entrar en el juego, supone una adhesión libre, un acto de fe en la virtud de la *in-lusio*, de la ilusión constitutiva del juego. Segundo principio: no se puede jugar solo. No hay ningún juego auténtico que sea verdaderamente solitario, aunque es irremediable la soledad del jugador en sus decisiones, triunfos y pérdidas. Esta es una de

¹⁹ Émile Benveniste, “Le jeu comme structure”, Cuadernos *Deucalion*, núm. 2 (1947), págs. 161-167.

²⁰ Libro publicado en Nueva York, Macmillan Publishing Company, en 1986; traducido al francés (París, Le Seuil, 1988) y al español: *Juegos finitos y juegos infinitos. La apuesta metafísica del jugador* (Málaga, Sirio, 1989).

las muchas paradojas y contradicciones inherentes a la definición del juego. Para realizarse, el juego requiere un mínimo de complicidad, una actividad –o, por lo menos, una actitud– compartida.

Lo mismo que la distinción juegos cerrados/juegos abiertos, esos dos principios propios del juego pueden fácilmente aplicarse a la literatura, y más aún si se les añade un tercero que corresponde a la función común del juego y de la literatura. ¿Por qué y, sobre todo, para qué juega uno, toma uno la pluma para escribir un poema, una novela o una obra de teatro (aunque esa última modalidad de la creación literaria mantiene con el juego unas relaciones a la vez más evidentes y más complicadas)? Juega o escribe uno para huir del aburrimiento (eufemismo socorrido para designar la congénita angustia). Nadie, nada puede obligarle a uno a que no se aburra. Y nadie puede escaparse solo del aburrimiento.

De no aburrirse, pues, es de lo que se trata. Y se comprueba, por cierto, una práctica de la literatura como puro pasatiempo o diversión, una práctica - “un juego” - que rechaza precisamente Gil de Biedma. Esa literatura se declara y afirma como tal, tanto por los mismos autores en sus prólogos como por los censores en sus aprobaciones. Menudean, en la producción literaria de los siglos XVI-XVIII, las referencias a la necesidad del entretenimiento, a la necesidad de la diversión del ocio. Es una necesidad que se manifiesta de manera paradigmática en el título de una colección de poemas publicada por un tal Luis Antonio: *Nuevo plato de varios manjares para divertir el ocio* (Zaragoza, Juan de Ybar, 1658). Y, aunque ninguna de las obras maestras de la literatura del Siglo de Oro pueda reducirse a ser un “libro de burlas”, muchas lo son de alguna manera, empezando por el mismo *Quijote*, de cuyo autor podemos recordar que escribió lo siguiente, en su *Viaje del Parnaso* (1614):

Yo he dado en Don Quijote pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo²¹.

No cree nadie que se tratara para Cervantes de puro pasatiempo, precisamente porque estaba detrás el “pecho melancólico y mohíno”, es decir, lo suficiente como para fabricar y nutrir no poca angustia. Pero no cabe duda de que existe una literatura de mero pasatiempo, como son, por ejemplo, todas las producciones del *poeta ludens* registradas por Blanca Perinán a través de disparates,

²¹ *Viaje del Parnaso*, cap. IV, vv. 22-24.

chistes, *fatrasies* y demás textos simple y deliberadamente jocosos²². Poesía expresamente desprovista de sentido, mensaje sin mensaje, o poesía cuyo mensaje está precisamente en la ausencia de mensaje. Juegos, en fin, con la connotación más común e inmediata de la palabra, es decir, ejercicios gratuitos, formas límites de la literatura como diversión.

Podrían mencionarse aquí varios ejercicios literarios más o menos “divertidos”. Por ejemplo, los lipogramas. Estos textos, en cuya composición el autor prescinde de una o de varias letras del alfabeto (casi siempre se trata de vocales), no escasean en la tradición literaria española, y empiezan a estudiarse²³. Por ejemplo también, los enigmas, los centones (versos que se componen de pedazos de otros), los acrósticos, los jeroglíficos, los laberintos de letras, etc.... Todas estas composiciones, que participan tanto de la coercición como de la diversión, se presentan como unos “esfuerzos del ingenio literario”²⁴ pocas veces acertados. Esa literatura “incómoda” –que entronca con las “*nugae difficiles*” del español Marcial– “intensifica al máximo su talante lúdico, lo cual significa, como es necesario en todo juego, que éste se lleva a cabo con absoluta seriedad”²⁵. Incómoda, e indudablemente lúdica (más por ser la aplicación rígida de unas reglas que por ser “divertida”), esa literatura resulta casi siempre ininteresante, si se prescinde del ingenioso esfuerzo del compositor, *auctor ludens*. La cuestión está obviamente en la dificultad por superar, en el reto, en la apuesta. Se trata, en efecto, de un auténtico juego; pero de un juego cerrado, al cual se juega para ganar (“a ver si soy / si tú eres / capaz de escribir una novela sin la A”). Reto, apuesta consigo mismo o con los colegas. Sobre la base de estas disposiciones suscritas, serie de obligaciones e interdicciones perfectamente aceptadas, empieza y termina el juego. La obra (por llamarla así) no pasa de ser una partida más o menos lograda.

²² Blanca Perinián, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa, Giardini, 1979. Este trabajo puede completarse con el artículo de Rosa Navarro Durán, “Contextos de dispartes”, *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Universidad de Barcelona, 1989, tomo I, págs. 441-460.

²³ Cf. el artículo de Éric Beaumatin, “Fortune littéraire et infortune critique des lipogrammatistes du XVIIe siècle espagnol”, *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, tomo I, págs. 193-202. Véase también el número doble de la revista *Anthropos* dedicado a Georges Pérec (núm. 134-135, julio-agosto 1992).

²⁴ Este es el título de un grueso volumen, entre repertorio y antología de ese tipo de composiciones: León María Carbonero y Sol y Merás, *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890. Se consultará sobre el particular la muy enjundiosa introducción de Antonio Fernández Ferrer a su traducción de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 11-41 (con importante bibliografía).

²⁵ Cf. A. Fernández Ferrer, introducción citada en la nota anterior, pág. 32.

Juego cerrado también, el certamen académico. Juego cerrado, la justa literaria, con la preeminencia de uno de los cuatro elementos que configuran la definición del juego según Roger Caillois: el *agôn*, o competición²⁶. Juego igualmente cerrado –aunque menos evidente a primera vista– la literatura a lo divino. Toda esa literatura (“divinización de obras” y “divinización de temas”) forma, según dice Dámaso Alonso, “un inmenso arrastre de dos siglos, y se sitúa, con toda naturalidad, en el centro vital de las letras y del espíritu de España”²⁷. Me parece que no se ha puesto suficientemente de relieve el carácter fundamentalmente lúdico de gran parte de esos *contrafacta*. Porque, si acaso en quienes los componían y divulgaban había una intención didáctica, es poco probable que esa intención fuera primordial. No aspirarían principalmente a instruir, a catequizar. Un poeta profesional como Alonso de Ledesma compuso parodias a lo divino como un ejercicio poético más (puesto que, al fin y al cabo, la poesía a lo divino fue también una moda). Lo mismo hizo Alonso de Bonilla, quien aspiró a “juntar devoción y galas”. Lo mismo hicieron otros muchos poetas, de segunda, tercera o cuarta fila, que –para certámenes o para otros motivos menos públicos– atendieron más a las “galas” que a la “devoción”, considerando una contrahechura como un elegante juego de sustituciones.

Poesía de disparates, lipogramas, *contrafacta* y demás ejercicios o esfuerzos del ingenio, éstas son formas (a veces extravagantes) de literatura como pasatiempo y, por tanto, como juego de diversión gratuita y hueca. Juego evidentemente cerrado. Juego casi siempre explícito. Pero, en puridad, el juego que resulta más atractivo e interesante es el juego que se disimula como tal. Lo mismo que resulta más atractiva e interesante – y finalmente menos aburrida – la literatura que no se reduce a la aplicación concienzuda de unas cuantas reglas bien establecidas. Ya es tiempo de que pasemos a examinar algún que otro juego literario abierto.

*

*

*

²⁶ Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes* (1958, ed. revisada y aumentada en la col. *Idées*, Gallimard, 1967, págs. 45-91). Los otros tres elementos son: el *alea* (azar), el *ilinx* (vértigo), la *mimicry* (simulacro). Convendría preguntarse en qué proporción interviene cada cual en determinados tipos de literatura. Dejo para otra ocasión ese examen (hipótesis de trabajo) a partir de la clasificación (discutible, pero muy sugestiva) de Caillois.

²⁷ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1962 (4a ed.), pág. 227.

A decir verdad, de cualquier obra maestra de la literatura puede decirse que ha sido concebida y elaborada como un juego abierto, es decir, como un juego que no se cifra en la consecución de un resultado previsible. Y puede leerse –o interpretarse– como un juego, evidentemente abierto a diversas interpretaciones.

Así, por ejemplo, el *Lazarillo*. Estupendo ejemplo, desde luego, anunciado como tal, y como término de la cronología *à rebours* evocada en el entreparéntesis del título de esta exposición. No ha de extrañarnos, por tanto, que un gran filólogo –exigente y sagaz– como Francisco Rico considere el *Lazarillo* como un juego. Todo un juego, y eso desde el primer apartado, el primer epígrafe (¿inconscientemente borgesiano?) de uno de los últimos estudios que ha dedicado a dicha obra: “Los naipes del tahúr”²⁸. Esa obra, para Rico, es una invención total sobre la base de una trampa. La trampa consiste en aprovecharse de la insólita verosimilitud del relato (la famosa carta) y ofrecérselo a los lectores como si fuera verdadero. “El autor del *Lazarillo* se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela –cuando menos, presentarla– como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, sino verdadero. No realista: real”²⁹. Siendo por entonces las cartas “una variedad expresiva reservada para la narración de hechos reales, [...] el embozo de carta, por tanto, garantizaba al *Lazarillo* una inicial presunción de veracidad. Así, provisionalmente, el contexto nos dicta una primera hipótesis cuya validez debemos ir contrastando en el texto; el autor del *Lazarillo* aspiraba a hacer al lector víctima de una superchería. Una superchería con matices, una superchería irónica y para bien, pero superchería al cabo. Porque a la ficción no se juega sin un pacto previo, sin convenir de antemano en unas reglas. Y, en los preliminares de la partida, nuestro novelista era un tahúr y repartía los naipes tramposamente, sin que se le hubiera admitido la ventaja: recurría al excipiente neutro de la prosa, prestaba a Lázaro un género o vehículo de comunicación habitual en la vida diaria, prescindía de las marcas específicas de la literatura”³⁰.

En eso consiste esencialmente el juego del *Lazarillo*: siendo ficción, infringe por esos visos de realidad las condiciones normales de la ficción. Ya no se trata

²⁸ Francisco Rico, “Lázaro de Tormes y el lugar de la novela”, discurso leído ante la Real Academia Española en su recepción pública el 4 de junio de 1987, publicado posteriormente, casi íntegro, en *Problemas del “Lazarillo”*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 153-180.

²⁹ F. Rico, *Problemas del “Lazarillo”*, ed. citada, pág. 154.

³⁰ *Op. cit.*, pág. 155.

de un ejercicio de estilo realizado según las reglas al uso. Es un nuevo tipo de ficción: “una ficción que no podía descartarse [ineludible, desde luego, el léxico de los naipes!] como simple ‘mentira’, sino que debía ser abordada *como si* fuera ‘verdad’, [proponiendo] el placer de descubrir la experiencia cotidiana en tanto invención”. Y, si hay ejercicio, es “diestro ejercicio de ilusionismo”, que convierte el *como si* de la fábula en “clave primaria” de la novela, “mostrando el deleite de reencontrar la vida diaria como artificio”³¹. Para terminar y hacer hincapié en lo fecundo de ese juego (muy abierto, como se verá por sus amplísimas perspectivas), me parece imprescindible citar las últimas observaciones de Rico: “En nuestro fin de siglo, en el fin de todos los fines de siglo, descreemos del ideal de la novela realista. Sentimos o dudamos la novela en otros términos; y, sobre todo, recelamos de las certezas y de las recetas del realismo. Quizá por eso, porque la primera historia del historiador es la propia, nos gusta pensar que la novela realista nació, en el *Lazarillo de Tormes*, como una falsificación, como una paradoja y como un juego”³².

Para documentar e ilustrar más envites del talante literario, podría seguir vendiendo lo que otros me han regalado. Podría exponer aquí la lectura que del *Quijote* hace Torrente Ballester en su ensayo *El Quijote como juego*³³. Este ensayo ha tenido aparentemente poca aceptación en el gremio de los cervantistas (el mismo autor ha esbozado alguna hipótesis al respecto, que parece verosímil); pero ha sido y sigue siendo bien (y más honradamente) aprovechado en las aulas, que es lo que importa. La hipótesis de Torrente Ballester (que no es un *amateur*, un mirón, como nosotros, sino un profesional, un tahúr, como el autor del *Lazarillo* o el propio Cervantes) es la siguiente: don Quijote es una representación, un juego de Alonso Quijano, que consiste en hacer *como si* dejara de ser Alonso Quijano para ser –o hacer de– otro. La lógica de la figuración del personaje obliga a que ésta sea, por parte de Alonso Quijano, un juego. Y, siendo la lógica del juego una lógica del *como si*, don Quijote nunca deja de ser Alonso Quijano, pero además hace de don Quijote. Con lo cual se consigue un juego en su doble acepción de juego: unas veces un juego que se toma en serio; otras, un juego-diversión. Cuando se da esta segunda modalidad, el lector tiene la impresión de que el autor juega con él, dejándole entrever que el propio don Quijote juega consigo mismo y con los demás, o sea, que hace efectivamente *como si*. El análisis de Torrente Ballester no se deja fácilmente resumir. En algunos aspectos,

³¹ *Op. cit.*, págs. 177-179.

³² *Op. cit.*, pág. 180.

³³ Publicado por primera vez en 1975 (Madrid, Ediciones Guadarrama) y reeditado (con “otros ensayos críticos”) en 1984 (Barcelona, Ed. Destino).

resulta discutible y por tanto puede servir de punto de partida para otros análisis³⁴. Pero pone de relieve que el juego de Cervantes es un juego innovador, que abre enormes perspectivas al arte de novelar. Frente al juego sucio de Avellaneda, cerrado sobre sí mismo en una tosca imitación, el juego creativo de Cervantes en la segunda parte de su genial novela es un envite renovado, y renovable para cada generación de lectores. Pueden perfectamente aplicarse al *Quijote* estas palabras del prólogo de las *Novelas ejemplares*: "Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos [= un juego de billar], donde cada uno pueda llegar a entretenerse". El juego creativo de Cervantes genera indudablemente un abierto juego lectivo.

También podría aducirse aquí el juego gongorino de la alusión y elusión, sagazmente analizado por Dámaso Alonso en uno de sus primeros trabajos sobre el poeta cordobés. "Cierto que aludir y eludir –decía el maestro– son funciones necesarias en toda verdadera poesía: que ésta no existe sin atraer a nuestro juego (*al-ludere*) elementos lejanos e impalpables, ni sin burlar o esquivar por completo (*e-ludere*) algunos de los que la realidad nos ofrece"³⁵. Este juego creativo, que requiere la complicidad y participación de nuestro juego lectivo, es un juego peligroso. Corre el riesgo propio de la novedad y de la experimentación. Juego con suma exigencia por parte del poeta de las *Soledades*. Reto casi imposible, y triunfo. Hechizo de los versos. Muy acertadamente lo dijo Jorge Guillén: "Lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético. Bien está así. Valía la pena que alguien se jugase la vida a esa carta. Nadie se la ha jugado con más fortuna que Góngora, éxito maravilloso"³⁶. Ese "jugarse la vida" está muy presente en los creadores conscientes de los alburres del quehacer literario. Pedro Salinas lo puso de relieve en un breve estudio sobre la poesía de Unamuno, con una serie de imágenes sacadas del juego³⁷. Y

³⁴ Véase el artículo-reseña de Carlos Castilla del Pino, "Don Quijote: la lógica del personaje", *Revista de Occidente*, 1980, núm. 3, págs. 23-36. También pueden consultarse los trabajos de Félix Martínez-Bonati, "El *Quijote*: juego y significación", *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, III, núm. 9, 1978, págs. 316-325, y de Ruth El Saffar, "Cervantes and the Games of Illusion", *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980. Al juego de Cervantes con los juegos (juego reduplicado, por tanto) he dedicado cierta atención en "Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla", artículo recogido en mis *Márgenes literarios del juego*, Londres, Tamesis Books, 1990, págs. 33-53. Tengo un trabajo más amplio en preparación sobre "Fiestas y juegos en el *Quijote*".

³⁵ Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", artículo publicado en la *Revista de Occidente* (febrero de 1928) y recogido en sus *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960 (2a ed.), págs. 92-113 (la frase citada, pág. 111).

³⁶ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial (2a ed. en castellano), págs. 70-71.

³⁷ Pedro Salinas, "El 'palimpsesto' poético de Unamuno", *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1967 (3a ed.), págs. 316-324.

un malogrado novelista contemporáneo, en una reflexión sobre su propio trabajo, no dudaba en considerar que el riesgo es “el concepto más significativo en literatura”, “una actitud ética vital e intelectual ante el hecho literario”³⁸.

El incógnito autor del *Lazarillo*, Cervantes, Góngora, cada cual a su manera, se han atrevido al riesgo innovador que un escritor y (agudo) lector de hoy privilegia como criterio fundamental, hasta el punto de no encontrar ninguna obra maestra que escape a ese talante jugador. Pero esa aptitud para el juego, supuestamente invertida en la inmediatez, no excluye una mirada hacia el pasado más o menos reciente. La disposición para el envite supone, además de un buen conocimiento de las reglas, una práctica asidua de los garitos al uso. Vale decir que el juego literario es intertextual. Las nuevas partidas se escriben pensando en las antiguas, más bien para desquitarse que para repetirlas. La noción de intertextualidad tiene que ver mucho con el juego, siempre que se considere como la azarosa e inteligente valoración de lances anteriores. No se trata de fuentes ni de influencias. De la misma manera que el mejor juego es el que se disimula como tal, la mejor literatura es la que se nutre secretamente de lecturas, de muchas lecturas. El juego literario no puede ser, por tanto, un placer solitario. Es un diálogo con los libros leídos anteriormente, y con los futuros lectores. Es un homenaje hacia los primeros, y una apuesta ante los segundos. Y el saber jugar con más o menos acierto este juego arriesgado define una personalidad literaria, un estilo propio. Un estilo entendido como el manejo artificioso de la lengua dentro de una tradición determinada, con las consabidas deudas, con las tomas de distancia más o menos conscientes, con las ironías respecto a los modelos preexistentes.

Luego –y por fin– viene el juego de la lectura. “¿Por qué escribí?”, se preguntó un día Gil de Biedma. “Al fin y al cabo, lo normal es leer”, contestó con mucha sensatez³⁹. Leer silenciosamente, procurando que no se nos escapen demasiadas cosas. Siempre se nos escapan, y más aún si median siglos entre la época de redacción de lo que leemos y el momento de nuestra lectura. Se nos escapan de manera más subrepticia con textos contemporáneos, aparentemente más asequibles. La literatura (o la lectura literaria que, a estas alturas, viene a ser lo mismo) no es un *plaisir du texte* que podría reducirse a una ingenua y lega voluptuosidad. La literatura no es una actividad solitaria. Supone una sabia complicidad o, mejor dicho, un privilegio parcialmente compartido. Quien sabe

³⁸ José Antonio Gabriel y Galán, “Retrato del escritor que se juega la vida”, *Narrativa hispánica*, Cursos de El Escorial (1989), Universidad Complutense de Madrid, 1990, págs. 69-83.

³⁹ Jaime Gil de Biedma, última adición de *Las personas del verbo* (Seix Barral, 1982).

escribir disimula su arte de escribir. Quien escribe un texto disimula en parte el contexto de su escritura, los instrumentos de su taller personal. Da unas claves, pero esconde otras. Con que me atrevo –precisamente al arrimo del juego– a proponer esta definición provisional y por cierto intertextual (entre balzaciana y barthesiana): la literatura es el mundo de las alusiones perdidas.





THE RELEVANCE OF IRRELEVANCE: GAMES AND PUZZLES IN THE HUMORISTIC TRADITION SINCE THE RENAISSANCE

Gerald Gillespie
Stanford University

The title for this meditation on the ludic impulse so prominent in much of Western literature first occurred to me in Spanish in a multiple allusion to the novel *Don Quixote* as "La pertinencia de la sin pertinencia: juegos y perplejidades en la tradición humorística desde el Renacimiento." The range of literary practices and concepts more evident from my initial Spanish formulation naturally had a long history of emergence before the ingenious Cervantes reconstituted their main channel down to the present. The *Quixote* is still relevant for our almost waned century as Milan Kundera has argued in his brilliant essay "The Depreciated Legacy of Cervantes,"¹ and in due course I shall acknowledge the cardinal role of this great novel. An expert like Carlos García Gual meanwhile could intervene here to inform us, first, in which respects the Renaissance habits of narrative play I am about to cite were rooted in ancestral modes, both ancient and medieval.² That knowledge about the textual repertory entering the sixteenth century is an important given which I ask you to presuppose, while I turn to the Renaissance proper in order consider a cluster of attributes especially characteristic of the humanist strain in Europe. I refer to the ludic tendencies appearing both in the nimble perspectival shifting of Erasmus' satirical treatise

¹ This essay has been published as part of Milan Kundera, *The Art of the Novel*, trans. Linda Asher (New York: Grove Press, 1988); it appeared as "L'héritage décrié de Cervantes," in the original French edition, *L'art du roman* (Paris: Gallimard, 1986).

² See, for example, Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* (Madrid: Istmo, 1972) and *Primeras novelas europeas* (Madrid: Istmo, 1974).

Encomium Moriae (1509) and in the sophisticated indulgence in medieval romance of Ariosto's *Orlando furioso* (1516). While the former fits principally under the ledger of "discourse" and the latter under the ledger of "narrative fiction," both works belong in a larger category of crucial Renaissance texts which evidence a serious delight in the activity of the human mind as it is engaged in positing or beholding a story. The Renaissance authors of such texts programmatically invoke that delight as a heightening experience through which human worth is affirmed.

A book from the same year that saw the start of Ariosto's romance, Thomas More's *Utopia* (1516), a title that instantly became eponymous for a new genre, serves to illustrate this proposition: the appearance of a new capacity for self-scrutiny in Renaissance writing. In the twentieth century, the Russian scholar Mikhail Bakhtin has called the more expansive manifestation of this capacity "dialogic" and the American Harry Levin has dubbed it "critical."³ These terms echo the Romantic theoretician Friedrich Schlegel who saw the "ironic" principle at work in it and proposed that the novel, since Cervantes, had developed into the modern medium par excellence, by becoming an all-embracing and self-renewing mode that interwove vital discourse and poetic fiction.⁴ More's friend Erasmus supervised the printing of the original Latin text of *Utopia*. It rapidly circulated among the humanist readership and was translated into French by 1530. The structural doubleness of this prose work, which confronts Europe's actual flawed "history" with a praiseworthy "fiction," qualifies it as a prototypical Renaissance "narrative"—and not merely as a philosophical essay. Book I is dominated by the first-person voice of More and by the free-wheeling correspondence and conversation of named, high-ranking personages of the day. By involuting the static realm of romance within Part I through reported contacts with the fictive narrator of Part II and then taking us into that unreal place in Book II, More creates an overarching framework for clashing

³ In *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 84-258; the original Russian essay, *Formy vremeni i khronotopa v romane*, written in 1937-38, was published in the collection of Bakhtin's works, *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznyx let*, ed. by S. Lejbovic (Moscow, 1975), 234-407. Harry Levin, "On the Dissemination of Realism," *TriQuarterly* 11 (1968), 163-78.

⁴ Schlegel's main statement on narrative occurs in "Brief über den Roman," a part of his *Gespräch über die Poesie* (1800). On the role of irony in narrative and other forms of expression both Romantic and post-Romantic, consult *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), which is volume VIII in the international series *A Comparative History of Literatures in European Languages/Histoire Comparée des Littératures de langues européennes*.

modes of language, including the ignored or repressed voices of reality. From this interaction springs a potent demythologizing awareness of the questionable romance-like status of a decaying system. More updates Lucian's traveller, the Cynic philosopher Menippus, as the modern searcher Raphael and lets him start out on the imaginary trip from a far point recently reached during the historical voyages of Amerigo Vespucci in 1504, the narrative of which appeared in 1507. The still scarcely known New World provides a satirical foil to the Old World under the license of fiction. The learned "foreigner" from *Utopia*, Raphael, is remarkably well-informed about English society and politics. In Book I, in the presence of the late Primate John Morton, Archbishop of Canterbury and Lord Chancellor, he ventures protests on the cruelty of hanging thieves instead of creating needed jobs, the ruinous English penchant for war, the relentless enclosure of lands destroying rural communities, and other pernicious dislocations and abuses, and he proposes reforms of the system of justice, rehabilitation of offenders, and expansion of prosperity.

In further dialogue with More, Raphael posits hypothetical approaches to English problems of statecraft and national welfare with illustrations from the realm of Utopia and then expatiates on the Utopian's more advanced political and economic system in Book II. The island Republic, founded some eighteenth centuries earlier by a benevolent conqueror Utopos, practices a communism which in many respects suggests the orderliness of a Benedictine establishment, secularized and extended as a national way of life, rather than a new version of Plato's commonwealth. In a standard Humanist thrust, Raphael notes that, while the Utopians have independently discovered much the same principles in the arts and sciences as the Ancients and all subsequent advances, they have failed to come up with the tortured scholasticism of the Moderns. Their ethics stress the pleasure principle at the base of reality and reject gloomy asceticism in favor of natural, true happiness on both rational and religious grounds. It comes as little surprise to learn that, under Raphael's tutelage, they have rapidly taken to studying Greek literature and philosophy in the original texts, since there is linguistic evidence of a remote Utopian tie to the Greeks and Persians, nor that they have instantly grasped and independently replicated the new bookprinting technology of Europe. Utopian national unity is guaranteed by religious tolerance, and their deep irenic sentiments are reflected in skillful avoidance of war, and in equally clever, measured conduct of any hostilities forced upon them. Such allusions to admirable guiding principles rooted in a *prisca theologia et scientia* are typical of a concomitant drive that will increasingly demand narrative space in the Renaissance novel. The act of playfully positing orders and disorders necessitates assembling lists and collections, and this leads to the

contrasting of repertoires, because these represent worlds. It is for this reason that, in retrospect, with hyphenation, we often speak of the humoristic-encyclopedic tradition. In playing with and on fields of texts, the Renaissance discovers that textual labyrinths are the mind's playground.

More's *Utopia* incited readers to argue what the final meaning or teaching was since More's other "official" writings often seemed to stand in contradiction. If scholarship has perennially debated whether More's *Utopia* was essentially Catholic or Protestant in spirit, controversy over Rabelais' position, too, has remained as variegated as his great five-part novel whose wonderfully resounding titles I shall simplify to *Gargantua and Pantagruel*. Even to outline the question of Rabelais' beliefs exceeds the scope of this talk, and here it must suffice to concentrate on his humoristic treatment of the age's conflict of values revealed within a combined utopian and dystopian framework. In Books I, II, and III the territories of the Gargantuan race are vaguely congruent with those of France. There is never any disjunctive withdrawal from rough-and-tumble reality into the prophylactic safety of a fictive island, although large stretches of the novel are exuberantly fantastic and replete with allegories. The grandiose island-by-island search for the temple of the Dive Bouteille in Books IV and V, an entertaining voyage of discovery in remotest waters, ultimately symbolizes the Renaissance quest for experience and knowledge on one's home grounds.

Toward the end of Book II, actually the first published (1532), the benevolent statecraft of the young Prince Pantagruel completes the fusion of the Utopian and Dipsodic realms—that is, subsumes and potentializes the legacies of More and Erasmus. Rabelais uses the "lie" convention of folklore and fabulous tales to full advantage, representing Renaissance vitality through the pristine vigor and lusty appetites of the Gargantuan race, whom the opening chapters trace from the Flood in a jocoserious addition to myth and Scripture. The account of Pantagruel's prodigious childhood soon leads to the contest between the Renaissance and Middle Ages in Paris and his crossing the divide between them, guided by his humanist tutor Epistemon. By representing a plethora of vocabularies from the decaying and vital sectors of sixteenth-century Europe, Rabelais creates an explosive intellectual complexity that is Pantagruel's play-world. Pantagruel's education includes the stimulus provided by his friend Panurge, who incarnates the big-city schemer and trickster. It is Panurge who helps Pantagruel consult the whole range of European experts on the question whether Panurge should marry in Book III and thus he becomes an *alter ego* and co-searcher of the noble Renaissance hero in Books IV and V.

Taking up the experience of the older generation in Book I, Rabelais expands on the central Utopian themes: proper education, and the benefits of humane, peaceful cultivation. Every detail of Gargantua's childhood behavior and upbringing has symbolic value and connects him with the rebirth of a Bacchic Christianity. For example, his love of wine exhibits his "complexion divine"; the clinking of drinking cups excites him to ecstasy, "comme s'il goustoit les joyes de paradis," and he responds with earthy body noises and movements in innocent harmony with the higher music of the spheres (ch. 7). Gargantua's tireless riding of his hobbyhorses (ch. 12) demonstrates spontaneous imaginative involvement in life as play, as do his romping in the dirt and adolescent sexual games with his nurses (ch. 11). Father Grandgousier, far from being upset, interprets Gargantua's scatological experiments (ch. 13) as a sign of genius. When the reactionary preceptors of the Sorbonne, epitomized by Janotus, decry reason and threaten to make the young man into a dolt and slouch (chs. 20, 21), his newer-style tutors Eudemon and Ponocrates intervene to implement, step by step, Rabelais' humanist philosophy and encyclopedic plan for education. Gargantua's penchant for playing games (ch. 22) is exploited both mentally and physically. No hour is wasted, but the routine is pleasurable and varied by athletics and perfecting of artistic skills, such as a Baldassare Castiglione more selectively recommends four years earlier in *Il Cortegiano* (1528). Gargantua also makes excursions to learn the nature of trades and occupations or witness public events and performances, engages in scientific observations and visits to learned experts and travelers, and goes on well-timed vacation outings. All along, as our exemplary Renaissance man plays life's games, the reader bathes in the therewith connected, shifting streams of vocabulary.

The Utopian-Dipsodic house acquires a valuable ally in the tough-minded Friar John whom the Humanists find congenial for his heartiness, large appetites, and valor (chs. 39 et seq.). Book I concludes with the collaboration of Gargantua and Friar John in founding the Abbey of Thélème ("free will"), an institution of revolutionary character built in the heartland of Utopia not only to replace the corrupt, outmoded monastic system, but to serve as a model for the formation of a secular élite (chs. 52 et seq.). In contrast to other visionary establishments of the Renaissance era, Rabelais advocates an open society governed by the imperative of self-perfection. Taste, tact, spontaneity, and good sense determine the daily round, and the men usually defer to the women. Like the monastic vows of chastity, poverty, and obedience, the separation of the sexes is abolished. The students have the right to marry, get rich, and be free. Thélème selects the shapely, natural, and gifted, and graduation ordinarily occurs when a compatible couple decides it is time to embark, in marriage, upon the adventure

of reality in Europe. While acquiring the whole range of courtly graces, the Thelemites can repair to the core of the institution, its libraries in Greek, Latin, Hebrew, French, Italian, and Spanish. The enigmatic poem uncovered in digging in the foundations of the old abbey—the import of which Gargantua tersely characterizes as “le decours et maintien de verité divine”—hints guardedly at the collapse of the old order, a fusion of the codes of Nature and Scripture, and the rebirth of human glory (ch. 58). Clearly, Rabelais expects his best readers to enjoy the parallel between their ruminating on his polytropic fabulation and the Renaissance activities of excavating within the historical maze. The task is to dig beneath the surface to foundational strata of the Western text. By interpolating the already double form of More’s *Utopia* within a yet grander framework of comic and ironic juxtapositions, contrasts, and exhibits, Rabelais both endorses the vivacious spirit of Humanist discourse, and lends it such momentum as it requires to become unstoppable. Among other means, he achieves this by what Herman Meyer has called “the art of quotation.”⁵ The humoristic game becomes encyclopedic out of an inner logic. Just as Pantagruelism, Rabelais’ comic doctrine, pretends to universality, so it must coopt and not merely displace what it supersedes.

Rabelais’ jocoserious pseudo-romance capturing all discourses takes up in Book III the problem of the uncertainty of our judgments and the need for Erasmian faith. The problem is posited more acutely as the collapse of cultural authority in Henricus Cornelius Agrippa’s *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1530). Starting in 1580, Michel de Montaigne’s *Essaies* recognize that the imagination influences and is influenced by unreliable cultural models and wish-dreams. Awareness of inconsistencies—which we gain from the comparative study of customs in different nations and ages or from observation of the alterations in our own personal “identity”—militates for suspending judgment; yet, so Montaigne observes, the perplexities of judgment do not abolish the longer-range consistency of Nature. The humoristic approach of Cervantes’ anti-romance *Don Quixote* has its humorless counterpart in the radical disillusionism of Francis Bacon toward the mind’s foibles in *The Great Instauration and New Organon* (1620). The seminal relationship of Cervantes’ work to picaresque narration consists not in the superficial resemblance of episodic progression, but in the replacement of conscious criminal deviation and masquerade by intellectual folly and the association of folly with the strange textual creativity of the

⁵ Herman Meyer, *The Poetics of Quotation in the European Novel*, trans. Theodore and Yetta Ziolkowski (Princeton: Princeton University Press, 1968).

imagination. Beyond the prologue and the joke dedicatory poems (very much in the jocoserious spirit of those prefacing More's *Utopia* or that found in the foundations of Rabelais' *Thélème*), the provocation of the novel *Don Quixote* starts with the famous arbitrary rupture of illusion in the very first subordinate clause of the story proper: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme." From this opening onward, by means of deliberate authorial digressions and play with generic expectations and the status of the narrating voice, Cervantes problematizes his own role as writer and that of the reader vis-à-vis the work in progress.

The challenge deepens with the dizzying excursions into favorite genres of Renaissance fiction in Part I. Among these is the long novella of the "Curioso impertinente" that implicitly challenges our curiosity as to its pertinence. The story (chs. 33-35), told while Quixote sleeps, relates how Anselmo asks his best friend Lotario to playact and attempt the seduction of his apparently happy and loyal wife Camila, while Anselmo spies on the proceedings. In the course of this testing, Lothar and Camila actually fall in love, Lothar secretly discloses the frame plot to her, and Camila agrees to play along with a henceforth pretended part of innocence, deceiving Anselmo. But the tragic denouement of this social theater cannot be forever forestalled; disgrace, madness, and death are the final real-world price. In the background, as the catastrophe is narrated, Quixote bestirs himself from dream and in his nightshirt wrecks havoc with the wineskins he thinks are enemies. By this time we have almost forgotten that Quixote, or Quijada or Quesada or Quejana, who has been so moved by such literary expressions as "la razón de la sinrazón," is himself a fictional character. But it behooves us to remember that Quixote is ever busy inventing a new identity out of pieces of high and low romance, constructing his text within the text. While with Anselmo we slip back and forth over the distinction between art and life, and as readers sense how art sometimes seems to release or enact deeper life impulses, and life at time imitates art, we almost get irritated with Quixote momentarily for not paying due attention to the inserted story as we are striving to.

When in Book II Quixote increasingly relapses into sanity because traumatic beatings and disappointments force him to retreat, his circling around his fictive-quotational ideal identity restates in a new and important way the elliptical pattern of human erring. Both narration, protagonist, and readers digress, looping away from, but also about and reapproaching the core of truth and reality. The novel, in testing Quixote's waking dream against life, in its demonstration of fictions as projections of the mind, ultimately follows its own logic and gathers its own Parts I and Part II into itself as a grand subject-matter. Hence we

may regard the “outer” author’s farewell at the close of Part II as a “return” to normalcy from the sustained mega-digression of the totalizing work of art, from the strange dream or vision we are fortunate to have shared. The coda of this novel replete with puzzles is a dying or disillusionment or reconciliation in artistic terms, quite parallel to the good squire Alonso Quijana’s resignation, a bowing to the laws of human existence after testing and tasting the puzzling inner realm in each of us.

To Cervantes’ involution of our knowledge of fiction within the fiction corresponds Shakespeare’s, Lope’s, Calderón’s, and Rotrou’s obsessive Baroque involution of the play in the play as an instrument for analyzing role-playing and identity.⁶ Part II’s dazzling set of early chapters show the would-be knight-errant quite stirred by the fact a wise Arab historian has been writing about him, since this corroborates his mission, but he is miffed by the disproportionate attention devoted to his squire Sancho, and sufficiently outraged by the spurious continuation of the story as to set forth anew to establish the continuation of the legitimate text. This is a generative moment that seems to arise out of a deep inner necessity to pursue the rules of the game in search of an outcome. Clearly, among the novel’s several dozen internal interpreter figures, master and servant are our chief reciprocal models of reader and writer. Thus the ever more evident Quixotization of Sancho, leading to his celebrated enchantment of Dulcinea in ch. 10 of Part II, acquires its narrative shadow, the Sanchification of Quixote. It is a measure of the severity of the trauma caused by Dulcinea’s enchantment that Quixote understands, in ch. 11, the explanation by the director of the troupe of wandering actors who are dressed for their roles and en route to perform the auto *Las Cortes de la Muerte* and recalls his own youthful pleasure in masks and plays. Even when the company’s fool pulls a discourteous prank, Quixote rationalizes that he must not deviate from his higher mission of freeing Dulcinea and concedes to Sancho the honor of an ordinary fight. The next chapters turn the tables doubly, because Quixote regains his sense of mission and gratifies us readers, by besting the spurious Knight of the Mirrors, that is, the masked Samson Carrasco, the overweening university graduate from his village who has become obsessed with defeating Quixote and forcing him to return home.

If Quixote and Sancho are reciprocal shadows, so does the book itself as the composite shadow of the hidden psychic energies of their day project a vir-

⁶ On the spiritual affinity with European Baroque drama, see the chapter “Erring and Wayfaring in Baroque Fiction: The World as Labyrinth and Garden” in Gerald Gillespie, *Garden and Labyrinth of Time: Studies in Renaissance and Baroque Literature* (New York, Berne, Frankfurt a.M., Paris: Peter Lang, 1988).

tually infinite set of shadows which we find in the readerly imagination internal to the novel. But this revealed readerly imagination is also henceforth external insofar as the entire book has been registered in readers of it down through time to our own moment in literary history. In the great wandering symposium with which Part I ends, we watch a by now swollen crowd of sophisticated Spaniards and village notables involved in a colossal game, trying to conduct the caged knight-errant home under the pretext he is enchanted and thus *hors de combat*, while Sancho, like them affected by Quixote's quest, stalwartly misconstrues the ringleaders' behavior as wicked obstruction and deception. By virtue of their own storytelling and/or personal parts in stories told earlier in Part I, many in this crowd personally are linked to genres which have been subordinated to the larger structures of the novel. As they begin to share their aesthetic views from ch. 47 forward, Renaissance neoclassical tenets of harmony, order, and verisimilitude in the imitation of nature are competently espoused, as against monstrosity, inconsistency, lack of truth, the unbalanced and immoral. But judging the status of repertories by comparing them has grown more difficult since the work of Rabelais. All the carefully reasoned arguments against the romances pale when Quixote's imagination is fired by the debate and he summons their glorious attributes and contents, the pleasure and wonderment of reading. Over time, European readers have become like the two gentlemen at the inn in ch. 49 of Part II, whom Quixote discovers are avidly reading the spurious continuation. He introduces himself and Sancho, elegantly repudiates the false account, delights these literati, and firmly convinces them of his identity. Cervantes has shifted the thematics of apocryphal versus proven scripture so that we momentarily cross the tenuous boundary-line to the side of madness and vision. We feel the desire to believe in the fiction and to be in it. The mystery of Quixote's idealism seizes us, in spite or perhaps because of the self-critical stance of the narration.

2

I agree with Rawdon Wilson's argument in *In Palamedes' Shadow* (1990) that Rabelais, Cervantes, and Shakespeare so expanded the scope of our readerly ludism that it swallows such notions as Bakhtinian dialogism and carnivalesque transgression.⁷ The mind's absorption into the immateriality of literary games does not appear to be dependent on any specific level of awareness of conven-

⁷ R. Rawdon Wilson, *In Palamedes' Shadow: Explorations in Play, Game, and Narrative Theory* (Boston: Northeastern University Press, 1990).

tions. Thus, "If literary texts are games, they are paradoxical ones, to be accounted for in terms the inverse of those normally apposite to games"; for "The text-specific assumptions of literature cannot be adequately formulated" (Wilson 99-101). Renaissance writers like Rabelais in *Gargantua and Pantagruel*, Spenser in *The Faerie Queene*, and Cervantes in *Don Quixote* play with collections, catalogues, and repertories and have us wander through labyrinths in such a way as to suggest a totality beyond any single fiction. Their play with a vast intertextuality intimates a godgame in which narrow definitions of rules will never capture the sense behind our witnessing the exemplary "victim" experiencer of illusion, such as Quixote so densely incarnates; nor can our formulation of some rules prevent our thinking of ourselves as being so entrapped by analogy. Labyrinths image the twists, ambiguities, choices, and decisions we encounter in actual history and the conceptual mind-mazes produced by our groping for the hidden rules as life flows on. As Wilson says, "The entrapping power of worldhood can be seen most clearly in the godgame," perhaps because, although it takes little to ground the experience of fiction and although the reader entering the maze may face a joyless or funless situation, "text-space, like game-space, is experienced as self-enclosed and full" (245f).

Experimentation with the fullness, self-enclosure, and labyrinthine mystery of a god-game attains a grand Baroque climax in Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen's novel *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*.⁸ Appearing in layers of editorial and authorial masks between 1668 and 1669, *Simplicissimus* bears a more direct indebtedness to the admirer of Rabelais and translator of Cervantes into French, Charles Sorel. Grimmelshausen found pre-shaped in Sorel's then anonymous *Histoire comique de Francion*, published from 1623 to 1633, not only the techniques of satirical exposure, but as a serviceable binding thread the sentimentalized antihero who by his experiences connects all spheres of social life and yet preserves some innate goodness. The ground-pattern of Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* may have had a contributing influence on the structure of the five original books of *Simplicissimus*. These suggest a vast, emblematic and encyclopedic drama which, in conducting us to the revelation of Simplex' actual noble parentage, underscores the hero's falling away from and regaining of a higher nature. Among a host of internal puzzles and games is the frontispiece emblem which Grimmelshausen himself probably

⁸ For a fuller treatment of this major humoristic narrative of the late Baroque, see Gerald Gillespie, "From Duplicitous Delinquent to Superlative Simpleton: Simplicissimus and the German Baroque," in *The Picaresque: A Symposium on the Rogue's Tale*, ed. Michael Zappala and Carmen Benito Vessels (Newark: University of Delaware Press, 1994), 107-22.

designed. It depicts Simplex as a most unsimple, complex monster who treads on the mask-strewn stage of the world and challenges us by pointing at the plethora of emblems in the opened emblem book he holds in his hands. Modern French criticism would speak of a *mise en abyme*, a dizzying infinite self-reflection of the system of a work of art. We are missing the point if in the case of Simplex we look for some unity of character in an educational protagonist, according to Enlightenment or Romantic organicist conceptions of personality. The vagaries of Simplex' journey and the often grim naturalism of the disorders of his age he witnesses constitute materials for meditation and moral analysis. Grimmelshausen strips away costume, mask, pretense, unabashedly coming to terms with the criminal waywardness of Europe after its orgy of the Thirty Years' War. Simultaneously, he playfully draws us into Simplex' labyrinth.

As Thomas Mann recognized centuries later with admiration, Simplex incarnates the hermetic principle of literary play, one that necessitates the ever deeper discovery of the game in the course of playing.⁹ This linkage between the mystery of fiction and a reciprocal authorial and readerly role is supported by an ingenious act of continual literary quotation or cooptation worthy of those practiced by Rabelais and Cervantes. Grimmelshausen re-appropriates the entire evolution of the picaresque first-person voice which, as Francisco López de Úbeda's *La pícaro Justina* (1605) exhibits, already offered rich possibilities of literary self-reflection at the time Cervantes took up pen to write the *Quixote*. The narrative double consciousness and complex perspectivism of the matured Spanish picaresque tradition inhere in Simplex' witty first-person voice from the opening paragraph, as he conjures the malady at the heart of things modern and comes to life with biographical immediacy as the actor who will sin in the world theater of seventeenth-century Europe. This same voice already resonates with the accrued wisdom of one who has graduated to the rank of wise spectator and interpreter of temporality. From the elegant classical references so glaringly in contrast to his rude childhood circumstances, we have a foretaste of the speaker's unannounced encyclopedic knowledge which slowly will be inventoried in succeeding hundreds of pages. Likewise, the list of lowlife types in paragraph one—straight from the urban squalor known to Lazarillo and El Buscón—effectively anticipates a host of parvenu roles and encounters just over the horizon in the camps and cities. We are enticed into the beckoning universe of literary genres, figures, and tropes which the novel will explore as our labyrinth. Before

⁹ See the chapter "Estebanillo and Simplex: Two Baroque Views of the Role-Playing Rogue in War, Crime, and Art (with an Excursus on Krull's Forebears)," in Gerald Gillespie, *Garden and Labyrinth of Time*.

retiring into hermitage at the close of Book V, Simplex openly revels in satyric fantasy and dishes up with relish increasingly transparent paradigms of universal exploration. In this novel, the converted pícaro has been lifted up, in congruence with his arrival at anagnorisis, to a new status as a Christian humorist.

The Baroque novelist's drive to attain universality unites the emblematic principle of the world grasped as the *mundus pictus*, the encyclopedic inclusivity from the Rabelaisian humoristic tradition, and the disillusionism of *Siglo de oro* and Elizabethan world theater. Grimmelshausen's discourse admits diverse literary genres within his comic framework, and idio- and sociolects, regional dialects, the specialized vocabularies of religion, politics, warfare, the arts, and other realms jostle one another as elements incorporated in Simplex' multilayered authorial voice. Moreover, Grimmelshausen reconfirms the connection between closure of a repertory and death—a linkage which Cervantes hit upon, but was already implicit in epical terms in Rabelais. Squaring accounts as medieval culture disintegrates, Rabelais' five books of *Gargantua and Pantagruel* establish a new comic doctrine that redemptively opens into a future anywhere and everywhere we imbibe the refreshing Pantagrueline sacraments of good wine or good books. Laurence Sterne will attempt to reconstitute this ongoing, never finished discourse as Shandyism in the second half of the eighteenth century. Midway between these comic geniuses, Grimmelshausen fashions out of the original five-part novel *Simplicissimus* a never-closing narration he calls the "Simplician Scriptures"—a series of books that expand the game. The essentials of this re-overture can be grasped by looking at the *Continuatio* or attached Book VI. How firm the resolution of Book V sounds; Simplex literally intones in German the Spaniard Guevara's stern farewell to the vile world and nestles down in the woods at sunset with his heart and mind focussed on his end, the necessary end of all things including his work, to which he sets the word "End" as the last word of the last sentence. Nonetheless, there follows the book titled, if I may translate here, *Continuation of the Adventurous Simplicissimus or the Close of the Same*. To take this literally, continuation necessitates reclosure, or closure is always tentative. The salvational message of the novel yields a narrational parallel to rebirth: the true paradigmatic story is eternally reborn. In *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*, Bakhtin argued that Rabelais' programmatic act of telling us there had been a Middle Ages permanently ruptured the resistance to history by the time-space of the romance.¹⁰ But clearly the ludic impulse unleashed in Rabelais' joyful play with perceived alternate contents,

¹⁰ Included in the collection *The Dialogic Imagination* cited in note 3.

systems, and forces of culture in their guises as vocabularies and fictional constructs never halted in respectful satisfaction with having produced a medium, the novel, to assert the real world over the romance and the human imagination.

3

In order appreciate the narrative revolution that occurs in *Tristram Shandy*, we should keep in mind all those varieties of the romance and novel which Sterne chose not to follow after mid-century, but only to coopt selectively. Besides the novel of education, prominent would be several story types which seek to suggest the sentimental reality of individual lives, in distinction to public roles, and test the possibilities and limits of subjective expression and intersubjective communication. The frequent focus on sentimental portraiture and on the diary and epistolary forms after Madeleine de Lafayette and Samuel Richardson reveals a deep epochal urge to lift individual experience out of older Baroque complexity as the thematic core. It is thus instructive to consider how Henry Fielding reorders Cervantine discourse on the nature of literature, human imagination, and social repertoires in *Tom Jones* in 1750 so as to affirm Enlightenment libertarian values and faith in natural law. Encouraged and cajoled by the ironic authorial voice in charge of this third-person narration, we follow a humanized rogue in his erring as he finds his way through contemporary barriers, but also responds to positive stimuli, and realizes the possibility of a decent future. The author requires us to remember it is a game he has engaged in, but intimates its rules, too, are grounded in human nature and the creative order of God. In a similar spirit, Fielding's admirer and codisciple of Lucian, Rabelais, and Cervantes, the German novelist Christoph Martin Wieland transposes all the baffling variety of repertoires which vie for our allegiances in the eighteenth century onto the Golden Age of ancient Greece in his great educational novel *Agathon*, the first two parts of which appeared in 1766. Wieland's encyclopedic marshalling of transparent resemblances in ancient culture distances us and suggests underlying natural principles in the human organism that account for the recurrence of conflicting imperatives. His constant framing of the third-person fictional events in an authorial discourse which playfully and often directly alludes to contemporary literature, art, and philosophy challenges readers to respond to their own age as a text they are sharing imaginatively with the author.

Unbeknownst to Wieland, Laurence Sterne was simultaneously embarked on a more radical experiment with first-person narration in *The Life and Opinions*

of *Tristram Shandy, Gentleman* (1760-67) Sterne repotentiated the inherited pseudo-picaresque voice by identifying it with Cervantine authorial-editorial consciousness, and he internalized the encyclopedia of repertories past and present in the speaking subject. Sterne subsumed all questions about the processes of the imagination and the status of cultural repertories as products of the mind,—long underway since Agrippa, Montaigne, Bacon, and others,—and treated them as a structural attribute of the fictional creature Tristram. It is through Tristram's sensibility and mind that the endless subtexts are filtered as recollections, quotations, and generic inserts; everything flows according to the rhythms of his psyche and organism; and in effect, whether apparently a fragment, a whole, or confounded in involuted layers of discourse or story, the materials of the novel are contained in the subjective identity which is extant from the first moment as if by a Cartesian necessity. However, "je pense, donc je suis" has metamorphosed into an implicit "je souffre, donc je suis." Tristram is an awareness that is inseparable from trauma, the wounding that life inflicts as it raises us to consciousness. Gently, he addresses us readers as participant sensibilities, ordinarily in the second-person singular, occasionally in the plural. We share Tristram's intermittent acts of third-person narration as an internal example of the possibility of momentary self-distancing through the making of fictions. But we can no longer comfortably assume that the third-person narration—often seemingly objective or omniscient in its tone and structures—is or should be the dominant mode of story-telling. In fact, anything like a longer-term escape into the "as-if" of fiction in a third-person manner, is not sustainable, according to Sterne's novel, because the authorial act of making fictions constantly reminds us of our readerly acts of imagination, whether individual or collective, subjective, intersubjective, or cultural. Sterne accomplishes this transformation of older literary experience by taking Cervantes seriously and pushing the Cervantine game with literature onto the territory of what we today call Romantic irony. Thus even when Tristram disappears completely into the background, and our attention is riveted on amusing stories such as the love-affair of shy Uncle Toby and the lusty widow Wadman in Book IX, we remain aware that it is a fellow human mind, a voice enveloping voices, that is deliberately seducing us into and with the pleasures of fiction. Tristram's ostensible absence from the third-person account is a forerunner of (the as yet unnamed) Marcel's unexplained absence in the virtually Flaubertian section "Un amour de Swann" in *Du côté de chez Swann*, the opening volume of Proust's great "roman fleuve" *A la recherche du temps perdu*.

After page one of *Tristram Shandy* it is too late to turn back, because the speaking voice of our fictional narrator Tristram has already undermined the normal structures of literature. His superiority as the rule-setting subject is

demonstrated in his playing with the old norms. Initially, the arbitrary violations surprise and capture us; we enjoy the sport of seeing parts of a traditional book or generic traits arrive out of place, pieces disappear, and digressions disrupt expected narrative progress, while crucial themes emerge steadily amidst the multiple and diverse elements of story-telling and meditation. Sterne involves us immediately in a meta-discourse that he grounds on our own addiction to literature's games and on our recognition of how we ourselves play along with the authorial-editorial consciousness called Tristram. In due course, we cease wanting the Preface to have appeared at its conventional location and prefer its mysterious arrival after we have digested several books. Some of Sterne's nuclear model texts, such as the purported treatise on "Gonopsychanthropologia, upon the origin of the human soul" (IV, ch. 10), clearly draw the sexual implications of teasing, postponement, and release. Tristram says the book, racing on a "trip" that imitates the process of life, is a "machine" to fight off death (VII, ch. 1), but he acknowledges the impossibility of writing a "mimesis" of "time" (IV, ch. 13). This thorough fusion of a subjective approach to the perduring realities of bodily and societal formation on the one hand, and the playful problematization of literary and imaginative structures on the other, concretized the single greatest revolution in Western fiction between Cervantes and Joyce.

One of the most important immediate responses, Denis Diderot's novel *Jacques le fataliste et son maître* (written in the early 1770s), has enjoyed such a critical renaissance over the past twenty years that I can foreshorten my remarks on its ludism to just a few illustrative points. Diderot carries forward the Sternean analogies between the organic rhythms of life, the patterns of the psyche, and the relationships linking readers and the authors who offer them imaginative statements. The sexual metaphor of speaker-listener, which Diderot introduces as the *Moi* and *Toi* consciousnesses who share and even contest directions for the main story and its inserted narratives, recurs in Joyce's *Ithaca* chapter when a catechismic question-and-answer process hovers as a narrative analogue over the pseudo-Homeric bed of Bloom and Molly. By virtue of being able to associate with *Moi* and/or *Toi*, as well as with characters such as Jacques, we are drawn into the basic game of wanting a story, of feeling the urge to generate a, or *the*, story.

In Sterne's extensive introduction of items from various cultural repertoires, we can still recognize the alliance between humorism and encyclopedism which Rabelais established. In Diderot's particular use of erring as a central binding thread and in the juxtaposition of his own polar types Jacques and the

master, we recognize the stronger pull of Cervantine example. One result is a different focus in Diderot's novel on the question: how can, and how do, separate human subjects relate. Whereas Sterne faces the issues head-on through a first-person beholder of himself as a beholder, Diderot acts as if the novelist is the *Moi* trying to behold others whom he encounters as third persons. But something very strange occurs. When these third-persons such as Jacques are described, they often tell stories and treat the persons in them as third-persons, while addressing their own direct interlocutors in the second-person or *Toi* status. And, as in Cervantes' *Don Quixote*, narrated third-persons may suddenly turn up as presences within the fictional framework of the human caravan that wanders in the late eighteenth century. In parallel, Diderot allows narrative structures to metamorphose before our eyes into dramatic structures, with speakers listed sequentially. He reveals at a stroke how closely literary conventions as well as ordinary grammar model the ways we engage the world imaginatively in everyday life. While we cannot disengage our existence from language, including the deceptions enabled by language, gonopsychological forces implicitly produce this web of linguistic forms. Through language a self-reconstituting deep natural structure expresses itself. Thus, as is the case for Sterne, the game of literature can point us to the rules of life even though we see a myriad of ploys in language by which human beings try to bend life and spirit into unsustainable patterns. It is not only through the symbiotic contest between Jacques and his master that the latter's rationalist code, like that of Walter Shandy, is called into question. The very method of Diderot's novel challenges the notion that rational observers can produce discourses which are superior to the third-person objects captured in them. Instead, in the slippage back and forth among grammatical persons, as well as in the shifts of generic and narrative point of view, we now have a Romantic model of a subjective world. Its harmonies and discords are a coproduction of reciprocal author-readers. In the act of fabulation itself are intimations of ontological significance.

4

In what sense, then, is it legitimate to regard Sterne and Diderot as the intermediaries of an already preshaped understanding which, in later instances, will suffuse the more decidedly hermetic encyclopedic works of Modernism such as Joyce's *Ulysses* (1922) and Mann's *Der Zauberberg* (1924), and by the 1960s will pass down to such Postmodern successors as John Barth's *Giles Goat-Boy* and Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*? Foregrounding the game of literature as a central thematic concern is not by itself determinative of the main generic

direction.¹¹ For example, although *La pícara Justina* is premised on its thematic involution of the entire development of picaresque writing in the preceding century, Úbeda's book achieves a different level of complexity from the humoristic game in the contemporary *Don Quixote*. And while remaining generically a cosmic drama, Goethe's revolutionary work *Faust*, written two centuries after the *Quixote*, actually bears closer affinity to the humoristic line in the novel because, in addition to the playful theatrical consciousness in *Faust* that rivals the vogue of Romantic irony, it engages the cultural heritage of three millenia as our aggregate and composite repertory.¹²

Crucial in the case of Sterne is that he takes over from Rabelais not just the poetological example of how to play with literary frameworks, but reconfirms the metaphysical fascination for repertories. As it has evolved down to Postmodernism, humoristic writing leaves mere poetological games behind and strives to raise our acquired repertories to fuller consciousness. It is not surprising that in both *Ulysses* and *Der Zauberberg*, the tendency is toward dissolving the cultural actors into social types and mythological archetypes, rather than continuing the Enlightenment focus on the singularity and integrity of the individual person as the main subject-matter. Long before any deconstructive exercises of Postmodernism, the great Modernist humoristic visionaries continue the example from *Faust* where imaginatively we fluctuate between seeing the chief figure as a protagonist in a particular historical setting and recognizing his function as a vessel or channel for repertorial elements. If the patterns of the body and psyche, according to older and newer anthropological and psychological teachings, play their part as paradigms in the larger business surveyed by Joyce and Mann, they are in this respect loyal followers of the Sternean turn. Within the surrogate godgames of *Ulysses* and *Der Zauberberg*, a particular figure—Stephen and Hans—may acquire the internalized role of an observing, quasi-authorial consciousness. There no longer is a subjective master-identity like Tristram speaking to us in place of the demiurgic outer narrating voice. In Joyce's and Mann's post-Symbolist educational heroes the general experience of witnessing how the individual dissolves into the typological and mythological

¹¹ In the essay "Valle-Inclán and James Joyce: From *Ulysses* to *Lucas de Bohemia*," *Revue de Littérature Comparée* 65 (1991), 45-59, Darío Villanueva helpfully expounds a broader framework of spiritual affinities in modernist experimentation which fuses aspects of the symbolist and naturalist heritages. For a comprehensive examination of the consciousness informing the modernist novel across Europe, consult Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, rev. ed. (Barcelona: Editorial Anthropos, 1994).

¹² Gerald Gillespie, "Classic Vision in the Romantic Age: Goethe's Reconstitution of European Drama in *Faust II*," in *Romantic Drama*, ed. Gerald Gillespie (Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1994).

intertext, into the bigger repertory, merely gathers in epiphanic peaks.¹³ The mind of the reader-writer of the ongoing repertory is woven into the work's textuality; hence actively or passively the artist role confirms the hermetic nature of the game. Whether or not the poet reaches in hope and faith for some hold and embraces possibilities detected in the repertorial choices, or whether as in the case of some Postmodern works the debunking and refusal of the choices is paramount, the act of representing these choices is infused with the desire for critical capacity. Without that, a saturnine death would reign in literature. As Mann shows in *Der Zauberberg*, every such attempt implicates the living writer or any human educational protagonist in recognizing the power of the dead, of the past, of evolutionary and cultural heritages.¹⁴ Humorism enables seeing the attributes of one's own times as elements in a moving process, and facing what Rabelais long ago depicted in the epochal crisis of the Renaissance: on the one hand, the perplexities of human judgment, but on the other the need for that creative vital spirit which, on a deep level of etymology and history, links the terms humor and human. The humanistic mega- and meta-narrative is the eternal story of choosing in a puzzling game that contains us all and will transcend us.

¹³ Cf. Gerald Gillespie, "Afterthoughts of Hamlet: Goethe's Wilhelm, Joyce's Stephen," in *Comparative Literary History as Discourse: In Honor of Anna Balakian*, ed. Mario J. Valdés, Daniel Javitch, and A. Owen Aldridge (Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1992), 285-304.

¹⁴ Cf. Gerald Gillespie, "Educational Experiment in Thomas Mann," in *Reflection and Action Essays on the Bildungsroman* (Columbia: University of South Carolina Press, 1991), 362-81.

EL HOMBRE INVISIBLE

Paisaje y literatura en el siglo XIX

Claudio Guillén

Nos encontramos de entrada con un tema de indeciso deslinde. Y ello por cuanto lo más alterable y disputable del paisaje es su grado de especificidad, es decir, lo que lo diferencia de otras obras descriptivas y hace que tenga personalidad propia. Ante determinado cuadro o página, nos preguntamos: ¿hasta qué punto es esto un paisaje? Pregunta que carecería de sentido si no creyéramos poseer una idea previa, un concepto-límite, de aquello que persigue el paisajista.

Repitamos que esa exploración supone la mirada del hombre a espacios abiertos, ya existentes, relativamente extensos o limitados en potencia, en que puede descubrirse el valor de realidades —o de una sola, la naturaleza— no predominantemente humanas.

Primera aproximación que me transporta de sopetón al centro del problema: ¿buscan los hombres, a través del paisaje, aquello que no son?

Salta a la vista lo paradójico del empeño: no tendríamos paisaje si el hombre no se retirase decisivamente de él, si su protagonismo no cesara de ser viable, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado, con mayúscula, la Naturaleza. Pero por otra parte es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como

entornos nuestros, reales o inminentes, aunque no estemos en ellos, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo. Así, el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre.

Si consideráramos durante un momento el paisaje como un cauce abierto a las artes de observación, al igual que el retrato o la semblanza, y que también el bodegón, podríamos preguntarnos si en el primer caso lo visto y mirado es el hombre, y en los otros, espacios y objetos y seres que con la mayor claridad posible se definen como no humanos. ¿No son géneros todos que propician una posibilidad importante, la del reconocimiento de la otredad? ¿No sólo de la llamada Naturaleza, radicalmente otra, sino de individualidades diferentes de quien observa y hasta independientes de toda observación? Lo otro, los otros, ¿no tienen más sentido, o más consistencia, o más vida, que las que acaso les otorgue la mirada del observador? Mirar, ¿es descubrir o es inventar? Observar, ¿es compartir o es crear?

Escribía el novelista brasileño José de Alencar en *O Guarani* (1857):

Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa.

¿Es posible que la literatura reduzca al hombre al papel de solamente simple comparsa?

Y Carlos de Haes, el iniciador de la pintura de paisaje en España, opina lúcidamente el año 1860, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, que las gentes prefieren la pintura de Historia, porque “necesitan la reproducción de su propia imagen y los dramas en que son actores; un apacible reflejo del universo exige sentimientos demasiado poéticos”¹.

Con lo que acabo de apuntar se indica por qué lo más interesante para algunos es la posibilidad del paisaje puro, del paisaje total, en que el hombre al parecer es invisible –no el paisaje como mera parte, componente o telón de fondo. Posibilidad que, como es bien sabido, no acaba de generalizarse en pintura hasta el siglo XIX. Con anterioridad el paisaje, mero acompañante, decorado o escenario, es lo que un lexicólogo de mediados del siglo XVII, Thomas

¹ “De la pintura de paisaje antigua y moderna”, en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados en la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando*, Madrid, 1872, p. 291. Solo anotaré aquí las referencias a libros o artículos poco conocidos o que no son de general lectura y conocimiento.

Blount en su *Glossographia* (1656), iguala con lo que denomina “parergon”. “All that in a Picture is not of the body or argument thereof” –escribe– “is Landskip, Parergon, or by-work” (*OED*, 2ª ed., Oxford, 1989, VIII, p. 1956). El Diccionario de la Academia define “parergon” con estas palabras: “aditamento a una cosa, que le sirve de ornato”. La diferencia estaba clara para quienes distinguían el centro de la obra misma, o *ergón*, de lo que estaba más o menos cerca –*parà*– de ese centro, o *párergon*.

José Milicua, en su ensayo sobre “Velázquez y el paisaje”, recuerda la distinción expresada por Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*, de 1649, entre los *países* y los *lexos*, “meros componentes paisajísticos, pintados por lo general en los fondos, en los lejos, de muchas composiciones”. Milicua aclara admirablemente que sólo las dos “Vistas de la villa Médicis” pueden considerarse ejemplos de lo que Palomino llamará, en su *Museo Pictórico*, la clase de cuadro en “que la historia se sujeta al país”. Y es que las estructuras teóricas y socioeconómicas de la época “concedían a la pintura de paisajes la consideración de una especialidad subalterna, de la que un artista no podía esperar mucha gloria”².

Muchos historiadores del arte, sin embargo, y hasta de la literatura, hablan y se ocupan de paisajes del siglo XIV, o del siglo XVII, como si el sentido de la palabra fuera el mismo con el que denotamos un cuadro o una página del siglo XIX. No suele hacerse hincapié en que la diferencia entre el telón de fondo paisajístico de un flamenco del siglo XV, o de un Giovanni Bellini de fines del mismo siglo, y el puro paisaje de un Kaspar David Friedrich o un Corot, al margen de distancias estilísticas e históricas, fuera mucho más que cuantitativa. La distinción es, a mi entender, cualitativa y sustancial. Cuándo, de qué modos y por qué se hace efectiva y significativa esa distinción, digamos que entre *érgon* y *párergon*, es cuestión a la que sólo podrán responder los críticos e historiadores que se la planteen.

Claro está que esa aparición del paisaje puro o total es el fruto de un lento proceso de independización, en el que figuran algunos flamencos, Brueghel, los grandes venecianos –Bellini, Giorgione–, Correggio, y ya a principios del XVII los Carracci y pintores menores, pero desde este ángulo muy interesantes, como Paul Brill. En Flandes, en Holanda, años antes del momento en que trabaja Jakob van Ruysdael (1628-1682), el proceso se acelera hasta casi llegar a la omisión de la figura humana. El espacio que ocupa el hombre es asimismo reducido, durante este mismo siglo XVII, crucial para dicha independización, en los cuadros de Claude Lorrain; donde por otro lado el pintor da cabida, como también Poussin,

² “Velázquez y el paisaje”, en Varios, *Los paisajes del Prado*, Madrid, Ed. Nerea, 1993, p. 208.

a dimensiones mitológicas y connotaciones romanas que justifican la escena campestre, embelleciéndola, reuniendo sus elementos y confiriéndole grandeza. Todo aspira a la elevación, la quietud y la armonía. En Poussin la naturaleza acoge e integra al hombre, desde unos valores semejantes a los de la tradición arcádica. El entorno natural arranca en ellos de unas referencias culturales; y así la ampliación del paisaje va unida a un grado importante de literarización.

Pues no olvidemos que el Renacimiento italiano había redescubierto el cuerpo humano como tal y había pensado con Miguel Angel que el paisaje es enemigo de un arte ideal o de una espiritualización –neoplatónica– que no puede reducirse al simple placer de la percepción. Leonardo enseña en sus escritos cómo debe representarse el componente paisajístico, mas no sin referencias y comparaciones antropocéntricas: la tierra es la carne, las rocas los huesos, el agua la sangre humana. Y consecuencia de estas actitudes será todavía la querencia idealizadora que ya apuntamos en las obras de un Poussin o un Claude Lorrain.

Si la tragedia, según insistía Aristóteles, presenta a hombres en acción, el paisaje literario aspirará también a separarse no ya del protagonismo del hombre sino, en potencia, de todo cuanto es acción, inquietud y cambio. Vale decir que su interés suele o puede residir precisamente en una gran promesa de quietud, paz, distancia del mundanal ruido, es decir, del dramatismo humano. ¿Nos atrae en ese momento el paisaje en la medida en que nos aleja de nosotros mismos?

Acaso a ello se deban dos rasgos característicos y significativos de nuestro tema: una tendencia importante a la idealización o desrealización; y un alto grado de convencionalidad. Son dos rasgos propios de la literariedad, cuyos mecanismos no nos toca abordar en esta ocasión. Como quiera que fuera, esta convencionalidad en la introducción del paisaje, tan intertextual, o tan intericónico, o tan autoimitativo, ha ido muchas veces unida, hasta por lo menos el siglo XVII y también los géneros neoclásicos de la poesía del XVIII, a una esencial querencia idealizadora, como si la ruptura que permite el paisaje con el drama humano abriera de par en par las compuertas de lo imaginado y lo soñado. El paisaje literario idealizado revela así sus orígenes en la alabanza cultivada por el discurso retórico, con su tendencia al embellecimiento y la amplificación. La *descriptio* (o *ekphrasis* en su sentido más amplio), que se cultivó sobre todo durante el período helenístico y la Edad Media latina, pertenecía al género panegírico, y se consagraba al elogio no sólo de adalides y grandes hombres, sino también de lugares, edificios y obras de arte.

Inútil recordar aquí, y no lo haré, el paisaje imaginado y perfectísimo de la tradición literaria clásica, cuyos elementos primordiales Ernst Robert Curtius, en su gran libro, reconocía felizmente en una cita de Libanio (s. IV), donde se resumen concisamente los deleites del *locus amoenus*: “causas de deleite son los manantiales y las plantaciones y los jardines y las brisas suaves y las flores y los cantos de las aves”. Son seis deleites: agua que corre, brisas, jardines, árboles, flores, pájaros. Es convención tan generalizada que muchas veces se da por conocida y existente.

Convencionalmente el paisaje, como ya en el robledal de Corpes, será innumerables veces sede de oposiciones, entre lo grande y lo pequeño, lo agradable y lo temible, lo armonioso y lo conflictivo. No simplifiquemos la fuerza desrealizadora, en más de una dirección, de la fantasía descriptiva. No ha escaseado un paisajismo espectacular e hiperbólico. También es muy antiguo el paisaje imponente, abrupto y hasta fantástico –las rocas extravagantes en pintura, los montes y bosques simbólicos, en que puede verse una tradición helenística y bizantina, como en los iconos que representan el desierto del Sinaí o la Tebaida. O el simbolismo literario de las visiones medievales, las descripciones del Infierno, como el Juicio Final en Quevedo, y el sueño de Periandro en el *Persiles*. Recuértese sobre todo aquella extraordinaria escena sublacustre que, como muestra de la novela de caballerías, don Quijote propone al canónigo de Toledo. El paisaje artificial o fantástico es poco menos que una constante de la historia de la literatura, por más que su apariencia evolucione y cambie. En la escena imaginada por don Quijote la fantasía y la amenidad se funden. Pero en otros casos se enfrentan lo ameno y lo antiameno.

Observó Renato Poggioli que son muchas las obras maestras de la literatura occidental, de origen épico o bucólico, que introducen lo que él denominaba un “oasis pastoril”, con el cual se interrumpe el curso del viaje, de la peregrinación, del conflicto o de la guerra: la *Eneida*, la *Divina Commedia*, el *Orlando Furioso*, *Os Lusíadas*, *As You Like It*, *Don Quijote*... Esta estructura encierra también contrastes y oposiciones, y aun más, esa índole curiosa de dicción poética que hace posible su propia contradicción interior: dialéctica fundamental entre lo ameno y el mundo circundante que no lo es.

Obligado a desbrozar el camino, recalco ahora la linealidad de unas trayectorias pictóricas y poéticas. Pero la historia literaria no es una secuencia de homogeneidades. Incluso la de la lengua tiene sus opciones. Como es sabido, *paisaje* es un galicismo más de principios del siglo XVIII. Lo incluye Palomino en el “Índice de términos” de su *Museo Pictórico* de 1715, con estas palabras: “*Paisaje*. Pedazo de país”. Ya recordamos que con anterioridad se decía en efecto *país*. Sin

embargo, el término innovador *paisaje*, coincide durante el siglo XVIII con el uso del vocablo anterior. Así Gaspar Zavala y Zamora escribe en *La Eumenia* de 1805: "me detendré en aquellos parages desde donde la encantada vista descubre a todos lados los más agradables y pintorescos países..."³.

La alteración profunda que se realiza durante el siglo XVIII y principios del XIX es compleja y múltiple. Mediante una continuidad neoclásica, el *locus amoenus* sigue en su sitio hasta el siglo XVIII. Tengo presentes la poesía didáctica basada en las *Geórgicas* de Virgilio y las descripciones de Jovellanos, Meléndez Valdés y Cienfuegos. Pero al propio tiempo algo nuevo sobreviene, cruzándose a veces con el anterior itinerario, por ejemplo en Cienfuegos: un vasto desenvolvimiento que hace posibles ciertas obras fundamentales de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, de Goethe o de Chateaubriand.

El abate Dubois opina en su conocido tratado teórico, de 1719, que el paisaje carece de interés. Vale decir que el puesto que ocupa el género en la escala de valores, tratándose de pintura, es bajo. Algo parejo sucede, en el terreno de la Poética, con la novela. A fines del mismo siglo y sobre todo a principios del siguiente, el mismo género, como asimismo la novela, gozará de un prestigio nuevo. Hacia 1780 se desarrolla el gusto por el boceto del paisaje en óleo, con los viajes a Italia del francés Pierre-Henri de Valenciennes –teórico años más tarde del género–, y el galés Thomas Jones. Desde 1810 y 1820 se afirma la maestría de Constable; como luego la de Turner, la de Kaspar David Friedrich, la de Corot, Théodore Rousseau y la Escuela de Barbizon. Nótese que esta diferencia efectiva entre el boceto y la obra terminada, posible en la pintura pero no tanto en la literatura, o entre el dibujo y el óleo, o como en el caso de Corot, entre la obra más libre y personal y la producida para las exposiciones oficiales de París, facilitará el cultivo del paisaje. Pero, ¿qué ha sucedido?

Nos hallamos ante un indudable cruce de la historia de la literatura con la de la pintura, pero sobre todo ante la subordinación de ambas a lo que ciertos estéticos del siglo pasado, maestros de Heinrich Wölfflin, llamaban la historia de la visión. Siglos atrás, en la novela de caballerías, había insulas mágicas y castillos encantados, pero no eran objetos de contemplación detenida. La novela pastoril bosquejaba prados hermosos, pero bastaba con un epíteto sintético para brindar al lector una mínima experiencia visual. Es decir, la visión y la vista eran secundarias, también para los personajes de estos relatos. Lo que denominamos realismo ahora, con el siglo XIX, pasa a residir en el valor creciente que se concede a la experiencia visual.

³ Gaspar Zavala y Zamora, *La Eumenia*, en *Obras narrativas*, ed. de Guillermo Carnero, Barcelona, 1992, p. 64.

No creo exagerado decir que el desarrollo del paisaje en la pintura será una consecuencia tardía de los presupuestos del Renacimiento italiano. El cuadro pasó entonces a ser como una ventana cuya verdad depende del ojo del observador, arranque o vértice de la pirámide visual que conduce a esa abertura sobre la escena propuesta por el cuadro. Al principio, los personajes y los edificios se disponían y ordenaban apropiadamente, constituyendo en su integridad el asunto del cuadro; y a ellos se adecuaba la perspectiva. Pero con el tiempo ocurre lo contrario. El asunto se adapta a la perspectiva de la que depende la experiencia visual.

Si esta experiencia, en el presente, no es más interesante que el tema, desde el pasado, es lícito que el artista ya no disponga ni componga elementos del cuadro. No se introduce o reproduce un tema, sino se acepta lo ya existente y contemplable. Y si los elementos del cuadro ya no son peones de un juego gobernado por el artista, el objeto más variado y significativo que se ofrece a la mirada del observador, el más importante que está ahí, será para muchos el entorno natural. Así, Goethe cuenta que Werther un día se entretiene dibujando del natural una escena de pueblo: “todo el desorden en que estaba; vi al cabo de una hora que había realizado un dibujo bien compuesto y lleno de interés, sin haber añadido nada de mi propia invención” (*ohne das mindeste von dem Meinem hinzuzutun*); y añade que de ahora en adelante atenderá a la Naturaleza, pues solamente ella es inmensamente rica: “sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den grossen Künstler”. El mundo se vuelve un campo ininterrumpido de asuntos en potencia. Todo es tematizable. Basta con trazar unos límites, un marco, una sección de espacio. El paisajista recortará y seleccionará. Constable pinta el tronco de un árbol, unas nubes, y sobre todo el cielo, la luz que lo gobierna todo.

Vale decir que cabe aceptar las cosas como son, la realidad visible del mundo. Lo bello se encuentra en la realidad, afirmará Courbet. Es lo que postulará un largo itinerario de las artes, plásticas o literarias, del siglo XIX, enfrentado con los defensores de la imaginación. Baudelaire, indignado, denuncia en su *Salon* de 1859 el culto necio de la naturaleza, “le culte niais de la nature”, signo de la tontería de su tiempo. Su voz, sin embargo, será minoritaria en lo que a la pintura se refiere. Tras Turner, la escuela de Fontainebleau, Daubigny —exclusivamente paisajista—, Corot y la primera época de los impresionistas, el paisaje se convertirá en el gran descubrimiento y el género predilecto del siglo XIX, lo mismo para grandes artistas como Monet, Sisley, Van Gogh o Cézanne que para todos los pintores del domingo. En España, con retraso, un conocedor de los “países de Flandes”, que decía Cervantes, el belga Carlos de Haes (1826-1898), profesor de paisaje desde 1857 en la Academia de Bellas Artes de Madrid, será el

iniciador y animador del género, basándose en una actitud de fiel exactitud a la naturaleza y amor a la vida sencilla del campo. "En el paisaje", decía, "la actitud de la reproducción vale más que un ideal imposible"⁴.

El héroe de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau había visto en los Alpes, por fin secularizados, el signo próximo y comprensible de las conmociones y sobre todo las contradicciones que le sacuden el corazón. El hombre tiene en común con la Naturaleza la oposición y la división interior. La sensibilidad de Saint-Preux capta con perfecta conciencia hasta qué punto las oposiciones, ante todo entre la amenidad y sus contrarios, se dan cita en estas montañas (carta 23):

Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré... Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés: la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects!

Ya se descubre lo que será una forma fundamental a lo largo del siglo siguiente de relacionar al hombre con la naturaleza: la comparación, sea como diferencia o como analogía, con frecuencia formal o estructural. Insólita tarea, en el fondo, y difícil, la de vincular dos categorías tan radicalmente dispares como la humanidad y la naturaleza, si bien los estoicos antiguos lo intentaron.

Son fundamentales al respecto, claro está, las *Rêveries d'un promeneur solitaire*, iniciadas dos años antes de la muerte del autor. Rousseau se cree absolutamente solo. El 24 de octubre de 1776 pasea cerca de París con la intención de "herborizar". Contempla el campo, para él risueño, y el otoño que le produce una impresión dulce, triste y demasiado análoga, "trop analogue", a su edad y a su suerte. Rousseau reconoce en la estación del año la de su propia vida. El entorno natural y él mismo se unen por vía no de la diferencia, sino de la analogía, provocada esta vez por el transcurso del tiempo.

Claro que su reflexión va mucho más lejos y emprende otro camino en unas páginas esenciales y famosas de la 5ª *Promenade*, en que se rememoran dos meses felicísimos pasados en una isla del lago de Bienne, en Suiza. Las riberas del lago son salvajes, risueñas y, como se empezaba a decir, *romantiques*.

⁴ C. de Haes, *op.cit.*, p. 294.

Rousseau herboriza, medita, divaga, deja correr libremente la fantasía. De noche, una vez, sentado frente a las aguas del lago:

Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image

Bien sabe Rousseau que la superficie del lago refleja un lugar común moral; y que más profundamente, más allá o más acá de la tensión del pensamiento, existe la promesa de algo como una *vita minima*, una liberación placentera de los conflictos de la conciencia. No se trata de un placer intenso. La inmersión en la naturaleza lleva a un sosiego más hondo, el del descubrimiento del propio existir. No es el reconocimiento por el observador, como antes, de una relación analógica. Es lo que se ha llamado el éxtasis de la isla de Saint-Pierre.

De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. Le sentiment de l'existence depouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la douceur.

Jean Wahl pensaba que Rousseau había renovado como nadie el "sentimiento de l'existence", una especie de *cogito* en que se afirma el alma más profunda de la persona. Es arduo saber si además una experiencia de índole mística había llevado al observador a aproximarse a la transcendencia, y hasta a unirse a la divinidad. Rousseau había conocido previamente la negación del vivir social, el ascetismo, el vacío, comenta Starobinski, pero ¿advertimos en algún momento que "se sea humillado, que haya renunciado a sí mismo"? No hay tal renuncia, pero sí un desprendimiento de "toute autre affection", de todo cuanto impide la pura conciencia del propio existir como sujeto vinculado al ser subyacente, constituyente, de todas las cosas. Centrado únicamente en el presente, Rousseau se ha liberado tanto de los demás hombres como de su yo cotidiano. No puede negarse el carácter ontológico, más que místico, de esta experiencia. No sería justo pensar que en ese momento el observador descubre, revela o inventa el paisaje. El paisaje y el observador, unidos, se iluminan y necesitan mutuamente, en sus estratos más profundos.

Esta alianza me parece decisiva para toda una tradición moderna, distinta del parentesco por vía de analogía, o de la mera interpretación personal del paisaje considerado como “estado del alma”, o como prueba de la capacidad del artista para conferir valor a un mundo inerte, banal y carente de interés. Más adelante, a lo largo del siglo XIX y hasta el nuestro, se notará que el paisaje será muchas veces, en la estela de Rousseau, el solaz y consuelo del paseante solitario, del amargado, del desengañado. Y también, o al mismo tiempo, de quien se aleja de las discordancias y las injusticias de la sociedad, bucólicamente, y de sus compromisos con ella. En última estancia advertimos que la naturaleza, reducida cada vez más al paisaje, vuelve a generar con Rousseau una ontología, ya no siempre o meramente cristiana, y no reductible a una actitud egocéntrica. El artista es quien descubre el valor del paisaje y le da vida, no quien lo inventa. Postura, ésta, opuesta a la esencial de Baudelaire cuando escribe que sólo por él y gracias a él son bellos los árboles y los montes: “si tel assemblage d’arbres, de montagnes, d’eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n’est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l’idée ou le sentiment que j’y attache”.

Decíamos al principio que el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre. Esta paradoja se agudizará extraordinariamente en el terreno literario durante los años en que se afirma, con el llamado Romanticismo, la posible coincidencia de las cosas visibles y de los asuntos objetivos con la energía imaginativa del poeta, o con su sumisión a ésta. El desarrollo del paisaje irá parejo muchas veces con el protagonismo de un observador meramente subjetivo, o digamos con Schiller, de un poeta “sentimental”, escindido de la naturaleza, nostálgico de su penetración con ella, o consciente de la obligación de otorgarle sentido.

Entre estos dos polos, la invención del paisaje por el escritor o creador centrado en sí mismo o, subjetivamente, en su propia imaginación, y la búsqueda de una ontología más allá de los límites de la individualidad creadora y del ser humano, creo que podrían situarse buen número de los usos y ejercicios del paisajismo desde principios del siglo XIX.

En 1802, en *Le Génie du Christianisme*, Chateaubriand afirma que la mitología griega empequeñeció la vida en la naturaleza y que sólo el sentimiento cristiano supo redescubrir en ella el silencio, la *rêverie*, la gravedad sublime; y la soledad del hombre ante la inmensidad que es obra de Dios (II, 4, 1):

Il faut plaindre les anciens, qui n’avaient trouvé dans l’Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée; il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une

mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité que fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur.

Chateaubriand declara, pues, con orgullo que sólo su época ha sabido asignar a las descripciones de la naturaleza el valor que merecen; y, claro está, encontrar en ellas la satisfacción de unos requerimientos urgentes de la personalidad humana, de un dinamismo de la imaginación. Jean-Pierre Richard ha esclarecido las formas de esa movilidad imaginativa: búsqueda incesante de un *dehors*, de un más allá del yo, adonde se proyectan los deseos y que no tropieza en el paisaje con ningún obstáculo sino todo lo contrario –la continuidad interminable, la huida, la niebla, la claridad lunar, la soledad vacía, el deslizarse y hundirse en la lejanía, la exasperación y la muerte⁵. De ahí la oportunidad de ese exotismo descriptivo que ya había practicado un Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*, 1787), quiero decir, la fuerza desde 1791 del descubrimiento en Chateaubriand del paisaje de América, *régions sauvages* que pueden mejor que las tierras europeas ofrecer a la imaginación un campo intacto, intenso, infinito.

Ha comentado Eugenio Montale que el paisaje ha dejado de ser escenografía y ahora puede abrirse en sí mismo, como en Leopardi, al infinito. ¿No serán los poetas quienes cualitativamente, en profundidad, fueron más lejos en la valoración de la Naturaleza, ya desde Wordsworth y los primeros Románticos? En la naturaleza misma, inagotable, inmensa, se recupera no sólo una ética sino una trascendencia. Schelling había afirmado que la obra de arte representa el infinito en forma finita; y Carl Gustav Carus, que el paisaje debe evocar el cosmos total, “das organische Ganzes der Erde”.

Las composiciones de Caspar David Friedrich, muchas veces sombrías, situadas al atardecer o de noche, incluyen con frecuencia a un observador, un personaje que contempla el entorno natural inmenso. Son cuadros, comenta David d’Angers en 1834, “qui donnent admirablement bien la tragédie du paysage”. ¿Tragedia? Rafael Argullol en *La atracción del abismo* (Barcelona, 1983), ha reflexionado con penetración acerca de la soledad y la melancolía del contemplador romántico, frente a un paisaje que ya no es mero marco físico sino un “espacio profundo, esencial”. La escisión entre el hombre y el entorno natural se está en realidad llevando a cabo, y ello en el mismo momento en que la naturaleza se centra en el paisaje, visto ahora como origen excepcional de sentido, pero también de nostalgia y de enajenación.

⁵ Véase J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, 1967.

El artista se ve dividido entre la magnitud del reto, o la vieja querencia idealizadora y el realismo de la experiencia visual. No inventa Constable la belleza natural sino se acerca a ella con humildad amorosa. Constable desconfía del tema ya tratado y repetido, de un *subject* como el barco varado en la orilla del mar, porque la pintura no es ejecución sino sentimiento:

Subjects of this sort seem to me more fit for execution than for sentiment. I hold the genuine pastoral feeling of landscape to be very rare, and difficult of attainment. It is by far the most lovely department of painting as well as of poetry.

No volveré ahora sobre la cuestión que me planteé un día, la de discernir los géneros literarios que dieron mejor entrada al paisaje, desde el Romanticismo; y contestaba: la novela y la poesía. Sí asociaré algún ejemplo de estos géneros a la polaridad que he procurado poner de relieve hoy: por un lado la invención del paisaje por obra del escritor cuya imaginación asigna sentido a lo que sin él no lo tendría, y la búsqueda de una ontología más allá de los límites del ser humano.

En el género descriptivo más importante de la primera mitad del siglo, la novela histórica, la vocación del paisaje será su capacidad de relación con el dramatismo de la intriga y las contradicciones de los personajes. En *Los bandos de Castilla, o el caballero del Cisne*, de Ramón López Soler (Barcelona, 1830), leemos en cierto trance que dicho caballero

se abría paso entre peñas enriscadas y salvajes. Descubrí al Occidente las lejanas cumbres de una cadena de montañas, por encima de las cuales flotaban ligeras nubes ostentando los peregrinos colores de la púrpura y el oro. El sol se ocultaba lentamente marchando hacia su espalda, y sus rayos, algo débiles, reflejaban apacible lumbré en las puntas de las rocas y en la parte superior de las copas de los árboles, de suerte que estos objetos, aunque iluminados con modesto brillo, hacían singular contraste con las faldas de la sierra y las hondonadas de los valles, ya lóbregamente sombrías.

El contraste y el devenir componen el paisaje. Aparecen ya algunas dimensiones decisivas del llamado paisaje romántico en Europa, como la predilección por ese atardecer –o ese amanecer–, que introduce la temporalidad y el cambio; y la virtualidad de la analogía con el estado de ánimo y hasta el carácter del héroe. La melancolía, por ejemplo, del héroe de *René* (1802), de Chateaubriand, no se alivia cuando alcanza la cumbre del Etna, porque sentado junto a la boca del volcán lo que se descubre es que éste “offre l’image de son caractère et de son existence”.

Lo indispensable es el contraste que prepara la analogía. El protagonista de *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil, ve a ratos paisajes amables, pero su alma atormentada no puede apreciarlos. “Si don Álvaro llevase el ánimo desembarazado de... angustias y sinsabores..., hubiera mirado sin duda aquel paisaje que tantas veces había cautivado dulcemente sus sentidos en días más alegres...” Pero, acto seguido, don Álvaro tropieza con la vista idónea, es decir, antiamena:

Difícilmente se puede imaginar mudanza más repentina que la que experimenta el viajero entrando en esta profunda garganta: la naturaleza de este sitio es áspera y montaraz, y el castillo mismo cuyas murallas se recortan sobre el fondo del cielo parece una estrecha atalaya entre los enormes peñascos que le cercan y el lado de los cerros que le dominan.

Reconocemos en esta y en tantas otras ocasiones los mismos elementos de un decorado idénticamente convencional, marcado por verticalidades, claroscuros y oposiciones. Sobrecogen al lector unos ámbitos imponentes, en que sobresalen elevaciones, riscos, peñascales, precipicios, castilllos, fortalezas derruidas. Son valores significativos las ruinas, las tumbas, la noche, la luz de la luna. Estos panoramas albergan, además, el temor y la irracionalidad. Aludí hace un momento, con motivo de la *Nouvelle Héloïse*, a la secularización de la alta montaña, que, con Rousseau y el siglo XVIII, deja de ser la morada de divinidades, maleficios y alegorías. Ahora bien, ya dije que la historia de la literatura no es meramente lineal y sucesiva: son muchas las supervivencias y superposiciones. Byron introduce en *Manfred* (1817), cuyo héroe prometeico aspira a dominar el universo entero, desde la altura de los Alpes suizos (*die Jungfrau*), entre poderes mágicos y seres sobrenaturales, la experiencia del misterio y la angustia de lo desconocido. El terror, dice Poe en el *Prefacio* de sus cuentos, supongo que aludiendo a E.T.A. Hoffmann y otros narradores germánicos, procede del alma, no de Alemania: “terror is not of Germany, but of the soul”. Recuérdese el ámbito irracional que descubre Bécquer en la sexta carta de *Desde mi celda*, en que convergen la altura de la montaña y la inminencia de lo inexplicable. Son fantasías que pueden explayarse en la ficción de las *Leyendas* de Bécquer, merced a los espacios medievales, orientales y exóticos en que se sitúan sus promesas y sus secretos.

Recurso esencial es la traslación en el tiempo y en el espacio: el libro de viaje, que cultivan los propios poetas, como el *Voyage en Orient* de Nerval. Baudelaire lo realiza en la ciudad misma, inagotable, que él descubre como paisaje y escenario inmejorable de la poesía moderna. Sólo puedo anotar que el ejercicio de la imaginación le aleja finalmente de lo palpable y próximo, invitándole al viaje y al ansia de lugares remotos y hasta inexistentes. En la “Invitation au

Voyage", la traslación en el espacio se convierte en metáfora del amor. Del mismo modo, los cabellos de la amada, fragante bosque y punto de partida del viaje imaginario, sirven en "la Chevelure" de invitación al viaje soñado:

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!

Vale decir que hay una literatura fantástica y un paisaje fantástico en poesía y no sólo en prosa, según pretende Todorov en su valioso libro. El paisaje fantástico más importante del siglo XIX será muy probablemente el "Bateau ivre" de Rimbaud.

Es evidentemente fundamental para nuestro tema, como ya dije, la presentación del paisaje en escenas descriptivas que construyen lo que se denomina la diégesis significativa de una novela. Así clasifica Genette el "universo espacio-temporal" designado por el nivel narrativo en que se desenvuelve el relato. Suelen ser estas escenas como retazos descriptivos que se entrelazan una y otra vez con la historia, demorándola, embelleciéndola, y que pueden hasta determinar y aclarar su sentido. Pienso en don Juan Valera, doña Emilia Pardo Bazán, Turgueniev, Tolstoy, Eça de Queirós, y luego Proust, Hemingway... En la gran novela del siglo XIX y sus usos del paisaje caben las polaridades significativas que mencioné anteriormente. Se me dirá que no es *érgon* sino *párergon* lo que no pasa de ser una parte o un componente del conjunto novelesco. Objeción, ésta, que tiene su peso y que no deja de sugerirnos algo acerca de los límites del uso del paisaje en un género consagrado ante todo a la acción en que se cruzan las vidas de unos personajes. Pero cabe responder dos cosas al respecto. Primero, que la temporalidad sucesiva del texto narrativo permite que en un momento determinado, en un segmento preciso del relato, la descripción paisajística ocupe todo el espacio de la escritura y se dirija en exclusiva al lector. Y, en segundo lugar, que la importancia de estos componentes descriptivos es tanta que a veces lo que parece revelar sus límites no es el paisaje sino la acción de la novela. Digamos que lo significativo del paisaje puede revelar cierta prioridad de la narración sobre la historia.

La Regenta de Clarín, tras el *positus locorum* del primer capítulo, ofrece una diégesis significativa de tanta riqueza que no cabe bosquejarla ni siquiera de pasada. Los avatares del entorno representado, vario y cambiante, sede de oposiciones, vienen a ser los de la materia, que se eleva, se sutaliza y se desploma. El mundo total de *Vetusta* consiente múltiples posibilidades. Quiero decir que la acción, con su desenlace, la caída de Ana Ozores, simplifica la novela, la heroína

y los espacios en que vive. Puede predominar la sombra, pero también la luz, como las combinaciones de los dos y sus muchos matices intermedios. Sobresalen la verticalidad y el movimiento. Estos espacios, bajo la lluvia y a veces el sol, entre luces y sombras, o cruzados por pájaros leves, ingrátidos pero materiales, expresan toda la riqueza de un mundo más rico que la sociedad tan mediocre de Vetusta. Luces, calores, elevaciones, pájaros. Sombras, fríos, caídas, sapos. La descripción de las cosas o de los paisajes es lo que nos comunica la sensación más completa, por medio no de comparaciones sino de símbolos, de esa "morfología de la vida", de ese conjunto de formas que tanto interesaba a Clarín y que encierra lo mismo el tiempo de los sucesos humanos que el ritmo de los fenómenos naturales. Es el lector quien dispone de todos los componentes de ese gran conjunto; pero la propia Ana lo vislumbra en un muy notable momento del capítulo XIX, cuando ella, ejerciendo su capacidad de observación:

descubría grupos artísticos, combinaciones de composición sabia y armónica, y en suma, se le revelaba la naturaleza como poeta y pintor en todo lo que veía y oía, en la respuesta aguda de una aldeana o de un zafio gañán, en los episodios de la vida del corral, en los grupos de las nubes, en la melancolía de una mula cansada y cubierta de polvo, en la sombra de un árbol, en los reflejos de un charco, y sobre todo en el ritmo recóndito de los fenómenos, divisibles a lo infinito, sucediéndose, coincidiendo, formando la trama dramática del tiempo con una armonía superior a nuestras facultades perceptivas, que más se adivina que de ella se da testimonio.

Indivisibles, estas formas, de la temporalidad. Años después don Ramón Otero Pedrayo insistirá en ello: el paisaje tiene su ritmo y sus tiempos propios.

La novela permite al parecer un grado de despersonalización que es raro hallar en el paisaje puro, en el paisaje-paisaje literario de los últimos cien años, reducido a sí mismo. Aludo a libros como *Tipos y paisajes*, de Pereda, que reúne cuadros de costumbres, o *Castilla* de Azorín, o *Por tierras de Portugal y España* de Unamuno, que tienden a ser, ¿cómo resumirlo?, meditaciones; o si se prefiere, ensayos, *sensu lato*, cuyo objeto de interpretación es el entorno natural; y que acaban siendo descripciones del autor o del tipo humano nacional. El paisaje de Unamuno es el decorado de su propio existir y de los afanes que quiere compartir con sus lectores. "A este paisaje" —escribe, refiriéndose a España entera— "le llena y da sentido y sentimiento humanos un paisanaje".

Azorín descubre en sus páginas mejores no tanto las profundidades del espacio como la emoción del tiempo, a la vez personal e histórico; y con él las cualidades de la piedad, la resignación, el equilibrio, la vida mínima; y la invitación a ver lo que no se ve, lo que no hay, imaginando el pasado y el futuro. El subjetivismo de su postura está muy claro. "Lo repetiremos" —dice a propósito

de "Vasconia"—: "el paisaje somos nosotros mismos; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos". Claro que el punto de partida no es un nosotros sino un yo, y no el de Martínez Ruiz sino el de un Azorín generalmente ficticio, tal como se presenta en el libro titulado *La ruta de don Quijote*: maduro, desengañado y remoto. "Lector", ruega al comenzar, "perdóname; yo soy un pobre hombre que, en los ratos de vanidad, quiere aparentar que sabe algo, pero que en realidad no sabe nada". Claro que de hecho nadie había leído tanto como él antes de ponerse a redactar. El origen escrito, literario, de su visión de Asturias, Valencia o Galicia es explícito. Y de la palabra escrita arrancan no pocos paisajes imaginados suyos, como las tres versiones de Salamanca que tenemos en *Castilla*, a saber, Salamanca en tiempos de la Celestina, la posterior a la Revolución francesa, y la del momento en que escribe el autor, que es la época del ferrocarril. Agréguese un elemento fundamental de estos paisajes de Azorín, y de otros escritores del XIX o del 98: su carácter nacional. El paisaje manifiesta visible y representativamente una especificidad local. Actitud neorromántica, ésta, que ha hecho posible unas páginas provocadoras de la tan compleja Rosalía de Castro, reacia al viaje como enriquecimiento y experiencia de lo otro, de lo que, tautológicamente, no es su país: Castilla, "o desierto", o la Mancha, "monótonos campos", o Alicante, tierra donde los olivos parecen "chorar de verse tan solitarios", o Murcia, "cansada e monótona com'ó resto d'aquel paíse". Ciertamente el paisaje no es aquí sino el juguete de cierta clase de nacionalización de la cultura: la que no amplía, sino resta; la que no descubre, sino suprime; y la que no revela, sino impide ver. Y sobre todo, desde el ángulo de estas páginas, es éste como un ejemplo más del egocentrismo y la vanidad ideológica del escritor que, ante un amanecer asombroso, un panorama inmenso, una luz mágica, el agua y las flores de un jardín mudéjar, o el simple paso de las estaciones —y hasta los trigales vistos desde lo alto de un pueblo pobre de Castilla, como dijo el poeta:

Tierra de Campos infinitamente...—,

no puede mirar o admirar lo existente sino como algo a lo que sólo su propio talento puede conferir valor.

Mención aparte merece, para terminar, el insólito poder descriptivo de Josep Pla, cuyos paisajes aparecen en más de un género literario, como las notas de viaje de *Coses vistas* (1924) y los apuntes descriptivos de *Pa i Raïm* (1951). Los encontramos asimismo en el diario *El quadern gris*, la novela *El carrer estret* y las semblanzas que constituyen los volúmenes de los *Homenots*. Todos ellos atestiguan un grado supremo de lo que Bergson llamaba *attention à la vie*. Para ese alucinado de lo real que es Pla la apariencia de las cosas y las personas es tan

fascinante como primaria, enigmática y muchas veces indescifrable. Es decisiva, para el espectador, la renuncia a la búsqueda de una felicidad impulsada por las ilusiones del yo. Esta subyacente actitud, antirromántica, este realismo del desengaño del yo heroico, es fundamental para nuestro tema. Pla nos habla de la "vida amarga", de su sabor a ceniza, de "les vacil·lacions del tedi inexorable". Abandonado a sí mismo, el hombre carece de interés y no resiste el menor sentido del ridículo. Los caminos de la creación literaria pasarán por el respeto a la vida más profunda, a la "meravellosa, enorme, misteriosa realitat que ens volta". Desprovistos de ilusiones personales, cabe descubrir lo que no nos apesadumbra ni defrauda. "El paisatge" –afirma el narrador de *El carrer estret*– "és l'única cosa que en aquest país no falla mai". Y es posible sentir no sólo el esplendor sino la medianía, la reiteración, el tedio de la vida lugareña –como la de Fernells, que asimismo capta la atención del escritor, uniéndose a la belleza del paisaje que coincide con ese vivir ambivalente:

A Fornells, paratge fabulosament ensopit, vaig arribar a sentir-hi la dolçor del tedi. Donar al temps un ritme més lent pot ésser un exercici més dolç que la mel. Sentir-se- viure és com sentir-se morir i la consciència del tic-tac del cor és insuportable i angoixant. En el dens ensopiment del llogarret, el tic-tac es feia gairebé imperceptible... Recordo el misteri que a l'aire posava la clara lluna de gener; la voluptuositat de la llum de primavera sobre la camisa de color de rosa dels ametllers...

Percibe Josep Pla prodigiosamente, entre tantas cosas, esa luz que, tratándose de pintura, es con tanta frecuencia el principio de integridad de lo visto. Cruce del espacio con el tiempo, la luz en sus descripciones es una delicia segura. El hombre, no tanto, y la mujer tampoco; pero no por culpa del observador. ¿Es que la mediocridad y el absurdo residen en el entorno natural? ¿Quién carece normalmente de interés, el ser humano o ese paisaje que es la única "cosa que no falla mai"?

Sería vano concluir. Yo remito, para continuar nuestro camino, a la lectura, en una lengua hermana, de Bernardo Soares, el heterónimo de Fernando Pessoa en el *Livro do desassossego*. No creo que ninguno haya profundizado más en nuestro tema. Soares oye y ve la ciudad, el paisaje urbano de Lisboa, y ejerce toda su inteligencia en el arte de la descripción, pero no sin inquietarse y preguntarse si es sólo a través de esa inteligencia, y con las ideas, que se puede afrontar el reto del conocimiento de la realidad. Yo sospecho que es pregunta de las que no tienen respuesta final, sino siguen abiertas a la reflexión y a la creación literaria. Pero sí entendemos que el paisaje brinda la ocasión, o supone el intento, de plantearse el problema de nuestro conocimiento del mundo.



LA CRÍTICA COMO JUEGO El ejemplo de los sabios victorianos

Mihai I. Spariosu
University of Georgia

Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que intenta ocuparse de algunos problemas que van más allá del campo de los estudios literarios y que conciernen al campo de las humanidades como un todo: ¿Cuál es la relación entre la poesía, la ética y la política? ¿Cuál es la naturaleza de la interacción entre el juego, la cultura y el poder? ¿Por qué el discurso literario o de ficción ha sido marginado con tanta frecuencia en la historia del pensamiento occidental? ¿De qué manera puede contribuir la literatura a la creación de nuevos valores éticos y culturales?

En mis libros anteriores, *Literature, Mimesis and Play* (1982), *Dionysus Reborn* (1989), y *God of Many Names* (1991), he estudiado la relación entre las formas del discurso literario y no literario en un contexto agonístico, rastreando en la cultura occidental la historia de la lucha entre la poesía y la filosofía, o entre lo estético y lo ético. Mi foco de atención cambia, voy de una forma de pensamiento conflictivo y violento a otra integradora y pacífica tratando de determinar cuál puede ser el lugar del discurso literario dentro de esta última. Mi hipótesis fundamental es que la literatura puede jugar un papel central en un modo de pensamiento integrador debido a su naturaleza esencialmente lúdica. Por "lúdico" aquí entiendo principalmente *escenificar* o un modo de actividad *como si*, dentro del cual los mundos reales e imaginarios se entrelazan, creando mundos intermedios separados de los otros, aunque contingentes sobre ellos. Al poner en escena un estado de cosas real o imaginado y presentar desde diversas perspectivas, el discurso literario puede contribuir a una mejor comprensión de las

elecciones existenciales abiertas a la polis y puede jugar un papel significativo proponiendo modos de cambio histórico.

La visión de la literatura y la crítica como juego no es del todo nueva, y se pueden encontrar diversos elementos de ella en las teorías estéticas de Sidney, Baumgarten, Kant, Schiller, Goethe, y Shelley. Hoy me gustaría discutir las opiniones estéticas de Matthew Arnold, John Ruskin, y Oscar Wilde que buscan constantemente definir el papel de la literatura y la crítica dentro de su comunidad. Arnold es alabado y condenado, rechazado y rescatado tanto por los liberales como por los conservadores; su pensamiento crítico es considerado ya confuso, contradictorio y elitista, ora progresista y democrático; o bien insoportablemente serio o irresponsablemente juguetón. ¿Por qué? Una razón es la actitud práctica hacia el mundo de las ideas que Arnold, entre otros, ha identificado como la principal fuerza (y endebles) del pensamiento anglo-sajón y que ha tratado en vano de balancear. Esta actitud práctica con frecuencia ha llevado a los críticos anglo-norteamericanos a utilizar las teorías culturales y críticas de Arnold al servicio de sus propias políticas. En consecuencia, ellos han reprimido con frecuencia ese “libre juego de la mente” que para Arnold es la condición necesaria de cualquier actividad intelectual. Permítaseme concentrarme en “The Function of Criticism at the Present Time” con breves referencias a *Culture and Anarchy*.

El ensayo de Arnold es un intento de redefinir la función de la crítica en la cultura victoriana, precisamente a través de la idea de juego. A su vez, la idea de Arnold de juego implica algunos de los elementos básicos que los pensadores siempre han considerado como característicos de lo lúdico: la creatividad, la libertad, la curiosidad, la generosidad y el placer. Pero también implica una visión holística del juego como generador de crítica, cultura y valores éticos.

Arnold comienza desafiando el cliché cultural de que la crítica, debido a que es supuestamente menos creativa, es inferior a la producción literaria. Advirtiendo que tanto la crítica como la producción literaria son formas de creación, sostiene que aunque la literatura crea belleza, “no se muestra fundamentalmente en el descubrimiento de ideas nuevas”¹. Esa es la tarea de la filosofía, y la crítica, como una forma de actividad filosófica, tiene, de la misma manera, una participación en ella. Por lo tanto, al hacerse eco de Sócrates, Arnold parece alegar que la crítica es superior a la literatura, y no al revés. Pero éste es otro cliché cultural del que Arnold se desprende más tarde.

¹ Matthew Arnold, “The Function of Criticism at the Present Time”, en *Essays by Matthew Arnold* (Oxford, 1914), pág. 12. Las demás citas proceden de la edición inglesa, y todas las traducciones al español son nuestras.

Para Arnold, la crítica es la actividad crucial preparatoria que crea las condiciones que posibilitan las grandes obras literarias. Ella selecciona y evalúa aquellas mismas ideas que Arnold atribuye a la filosofía, pero que luego tácitamente adjudica a la literatura. Hacia el final de su ensayo, Arnold reestablece el balance entre lo que para él son dos funciones literarias igualmente importantes: la función estética y la función crítica. Estas funciones son interdependientes, una no puede existir sin la otra. Para llevar este punto al lugar que desea, Arnold emplea una metáfora germinal: compara los períodos de gran producción literaria con la Tierra Prometida, y los períodos de crítica con los peregrinajes a través del desierto del pueblo elegido guiado por Moisés. La producción literaria no puede existir sin la crítica que la prepara, así como la Tierra Prometida no puede existir sin aquellos que la buscan.

Más aún, así como la Tierra Prometida en última instancia se vuelve una unidad con su pueblo, para Arnold, la crítica en su máxima expresión se convierte en literatura, y la literatura en su máxima expresión se convierte en crítica. El discurso literario, por lo tanto, tiene un papel preponderante en la creación de valores culturales por lo menos en dos formas. A través de su función crítica, selecciona y evalúa las ideas producidas por la filosofía y otros modos de discurso no literarios. A través de su función estética, le da a estas ideas un cuerpo vivo hermoso; puede además transformarlas y reevaluarlas en un nuevo mundo espiritual.

¿Pero cómo pueden la crítica o la literatura en general cumplir mejor su función cultural? Es a través de su actitud hacia la cultura, a través de su modo de aproximarse al mundo de las ideas o, en realidad, al mundo como un todo. Para Arnold, esta actitud puede definirse de la mejor manera como juguetona. Desarrolla su idea de lo juguetón contrastándola con la mentalidad puramente práctica de sus compatriotas: "Al hombre inglés se le ha llamado un animal político, y valora en tal medida lo que es político y práctico que las ideas se convierten con facilidad en objetos de rechazo ante sus ojos, y los pensadores en 'villanos', porque las ideas y los pensadores se han entrometido imprudentemente con la política y la práctica... La práctica es todo, el libre juego de la mente no es nada" (p. 21).

¿Qué entiende Arnold por el "libre juego de la mente"? "Libre juego" es casi redundante porque lo lúdico ya implica libertad. Más aún, es ligeramente inexacto si Arnold quiere significar juego cultural, que no es absoluto sino relativo y autoimpuesto. Los límites del juego le dan un contenido cultural o una estructura: los juegos deben acatar reglas. Pero aquí Arnold no quiere significar libertad de los destellos del interés político inmediato. Desafía la creencia de que

la política determina el juego antes que al revés; es precisamente la política del juego, practicada por una moralidad utilitaria y filisteia, lo que él considera objetable, y ésta es la base de su ensayo acerca de la crítica cultural con inspiración partidista: "Nuestros órganos de crítica son órganos de hombres y de partidos que están al servicio de fines prácticos y para ellos esos fines prácticos son lo primero y el juego de la mente lo segundo; todo lo que se desea es tanto juego de la mente como sea compatible con la prosecución de esos juegos prácticos" (p. 21).

Por lo tanto, Arnold aspira a corregir esta visión práctica o utilitaria del juego restaurando la relación original entre juego y cultura, en la que lo lúdico precede y origina la actividad humana. La crítica genuina es el acto creativo que se remonta sobre lo que ya está dado, regresa a su fuente original en el juego pre-cultural y aprovecha esta fuente para una nueva corriente de interpretaciones prácticas. Paradójicamente, es una forma de desinterés intelectual que se mantiene apartada de la práctica y sigue "la ley de... un juego libre de la mente en todos los temas que toca... rehusando firmemente prestarse a cualquier... consideraciones ulteriores, políticas o prácticas " (p. 21).

A diferencia de los esfuerzos prácticos rutinarios, la crítica está animada por la *curiosidad*, palabra que en inglés se usa, generalmente, con menosprecio pero que en otras lenguas... se usa en un buen sentido, para significar exactamente este amor desinteresado de un juego libre de la mente en todos los temas por su propio bien, como una elevada y pura cualidad de la naturaleza del hombre" (p. 19). A los ojos de Arnold, un libre juego de la mente alimentado por la curiosidad, por el placer puro de descubrir cosas, es lo que genera los simples nuevos valores humanos. Placer es una palabra clave aquí: la crítica es completamente satisfactoria sólo cuando está animada por un gozoso sentido de creación, porque "tener el sentido de la actividad creativa es la mayor felicidad y la gran prueba de estar vivo" (p. 35).

¿Pero cuál es la relación entre la crítica como juego desinteresado y el mundo práctico? Es fluida y flexible. Aunque la crítica en sí misma evita cualquier práctica en particular, apunta constantemente hacia nuevos cursos de acción práctica, hacia nuevos modelos de la realidad sociopolítica. Entonces, la idea de desinterés de Arnold no debe entenderse como un escape de los asuntos prácticos ni como un refugio en una torre de marfil. Más bien propugna un regreso a la fuente imaginativa pre-cultural de la cual se pueden extraer e implementar nuevos asuntos prácticos. Sin embargo, ¿es ésta una forma de idealismo ingenuo o de irrelevancia política?: "Se dirá", el mismo Arnold lo señala, "que es una acción muy sutil e indirecta la que estoy ordenando de esta manera para la

crítica, y que al adoptar de esta manera la virtud india de la indiferencia y el abandono de la esfera de la vida práctica, se condena a sí misma a un trabajo lento y oscuro" (p. 25). Pero la crítica "debe dar por sentado tales riesgos. No debe apresurarse hacia la meta a causa de su importancia práctica. Debe ser paciente y saber cómo esperar. Debe ser flexible y saber como adherirse a las cosas y cómo separarse de ellas. Debe saber cómo elogiar la perfección espiritual aún en aquellos agentes que en la esfera práctica parecen maléficos. Debe ser apta para discernir los defectos e ilusiones espirituales en aquellos agentes que en la esfera práctica parecen benéficos" (p. 31).

Finalmente, la crítica no debe ser tentada por la lucha de facciones. Es un juego responsable, que abarca una mentalidad nueva orientada hacia el derecho más que hacia la fuerza. Con este fin, Arnold cita la máxima de Joubert, "la fuerza y el derecho son los gobernantes de este mundo; la fuerza hasta que el derecho esté listo" (p. 17). Él asocia el mundo práctico con la fuerza y el derecho con su propia visión holística de la cultura como juego. Desde el punto de vista del mundo práctico, la crítica debe permanecer neutral, sin fundamentos políticos. Constantemente llamada hacia la Tierra Prometida sin tratar de forzar a nadie hacia allí.

La idea holística de Arnold de la crítica como juego da origen a interminables paradojas en el mundo práctico o político, y ésto puede explicar las posiciones ideológicas muy divergentes que se le atribuyen. Se puede encontrar una cita de Arnold que apoya prácticamente cualquier tendencia a la política. Pero esto es porque el pensamiento político de Arnold es profundamente asistemático. Tiene la total certeza del hecho de que los sistemas, políticos e intelectuales, son la forma errónea de la totalidad. En este sentido, su idea política de la totalidad, por cierto no es totalitaria sino pluralista. Por ejemplo, no solamente en "The Function of Criticism", sino también en *Culture and Anarchy*, Arnold elogia a figuras políticas tales como Burke y Falkland por su habilidad para "volverse sobre sí mismos" y elevarse por sobre las mezquinas banderías políticas, algo que el mismo Arnold hace con frecuencia en sus escritos. Aunque es liberal, critica la visión mecánica de la Biblia del Obispo Colenso; aunque está a favor de la libertad religiosa, critica los esfuerzos sectarios de los disidentes por separar la Iglesia Católica de Irlanda; aunque es un paladín de los valores racionales de la Revolución Francesa, señala que su "manía por una inmediata aplicación política y práctica para todas esas excelentes ideas de ... razón fue fatal" (p. 16). Para Arnold, la función del crítico dentro de su comunidad es moderar la fuerza política intelectual o cultural que gana un predominio excesivo en un momento histórico dado. En Inglaterra se necesita equilibrar lo práctico enfatizando el intelecto especulativo; en Francia se necesita hacer lo opuesto. En las comunidades

helenizantes se necesita apoyar las fuerzas hebraizantes. En las comunidades predominantemente racionales y científicas se debe acentuar la fe y la imaginación; en las comunidades predominantemente religiosas se debe acentuar la ciencia y el intelecto hacia el logro final de "la razón imaginativa". El tipo arnoldiano de crítica puede entonces llamarse "homeopático", porque una de sus metas es ajustar y mantener el equilibrio entre las variadas fuerzas en pugna en el interés de todo el cuerpo físico o social.

El desiderátum de Arnold para una crítica holística orientada hacia la derecha (entendida en términos de una mentalidad responsable y pacífica basada en la propia transformación) naufraga en las limitaciones de su propio pensamiento. En *Culture and Anarchy*, por ejemplo, Arnold defiende los medios violentos para manejar los así llamados motines de Hyde Park. Apela a una mentalidad de poder en contradicción con su principio de "dulzura y luz". Como señala Lionel Trilling, Arnold "ha de tener tanto fuerza como derecho"; el resultado es la confusión, y la crítica de Arnold se retira antes de las preguntas brutales del poder"². Para volver a Arnold en contra de sí mismo, entonces, la función de la crítica en la actualidad sería dirigir un juego libre de pensamiento sobre las ideas propias de Arnold sobre fuerza, responsabilidad y orden social. Por otra parte uno no debería descartar sin más trámites la obra de Arnold como fruto de una ideología elitista, burguesa, de la manera en que lo hacen algunos críticos marxistas contemporáneos en las huellas de Lionel Trilling y Raymond Williams, que eran menos extremistas y más benévolos en sus evaluaciones. Es injusto aplicar a Arnold el tipo de interpretación política restringida que él mismo procura erradicar de su pensamiento crítico. A pesar de que a menudo es incapaz de ir más allá de las limitaciones prácticas de su formación, al menos realiza un intento sincero de formular un modo de pensamiento y comportamiento que deje atrás su formación. Tal vez se puedan ajustar las opiniones de Arnold sobre la crítica como juego confrontándolas con las de John Ruskin.

A semejanza de Arnold, Ruskin es completamente consciente del papel rejuvenecedor que tienen el arte y el juego en la cultura moderna. No menos que Arnold, Ruskin procura conceptualizar su visión holística del mundo en términos lúdicos, pero su interés también se encuentra en los aspectos sociales del juego que en Arnold están muy descuidados. Las opiniones de Ruskin sobre el juego, la literatura, y la cultura están diseminados a lo largo de toda su obra. Él, al igual que Arnold, es un pensador asistemático por elección. Pero para el fin que nos interesa ahora nos podemos concentrar en su colección de conferencias

² Lionel Trilling, *Matthew Arnold* (New York, 1939), pp. 217-218.

titulada *The Crown of Wild Olive* (1866) especialmente en la introducción y en los dos primeros ensayos, "Work" y "War".

La introducción de Ruskin comienza con una descripción de la condición ecológica en deterioro de las tierras bajas que circundan las surgentes de Wandel en el sur de Inglaterra, que para él es un símbolo de la condición en deterioro del alma moderna en una era industrial. Al igual que Arnold, Ruskin culpa a la mentalidad práctica y utilitaria de sus contemporáneos, que no son solamente competitivos, avaros y egoístas, sino también tristes, sin sosiego y enfermos crónicos. La condición moderna se ve agravada por una pérdida de fe en un Dios justo, benévolo y clemente. Ahora ya un agnóstico, Ruskin confiesa que no sabe cómo atraer a su audiencia para influir sobre su modo de pensamiento y comportamiento. Para aquellos que han perdido su fe pero no sus ideales de paz y justicia social, Ruskin emplea una extensa metáfora que es al mismo tiempo una reversión socrática de la justa heroica y una reversión irónica de la apuesta de Pascal. Ruskin sugiere que una mentalidad alegre, pacífica y saludable es el fin más razonable tanto para el creyente como para el no creyente:

¿Es la tierra solamente un hospital? ¿Son la salud y el cielo solamente cosas por venir? *Entonces* jugad si os interesa jugar, sobre el piso de un rincón del hospital. Entretejed sus ramas en las coronas que os plazca... y sin embargo puede convenirles. Pero si esta vida *no* fuera sueño, y si el mundo no fuera un hospital, sino tu rica herencia, si toda la paz y el poder y la alegría que puedas lograr, hubieran de ser logrados ahora... ¿Aún se fatigarían ustedes, a través de la insignificante totalidad de sus vidas, en el fuego de la vanidad?... Los paganos en sus horas más tristes no lo creyeron así. Ellos sabían que la vida traía consigo su contienda, pero también esperaban de ella la corona de toda contienda: No es una corona gloriosa! tampoco una corona adornada con joyas... solamente algunas pocas hojas de olivo silvestre, fresco para la frente cansada, a través de unos pocos años de paz³.

Al contrastar la corona de paja del creyente con la corona de olivo silvestre del no creyente, Ruskin en realidad contrasta el mal juego con el bueno y, por extensión, una vida malgastada con una bien empleada, sin tener en cuenta la creencia religiosa. Transforma la corona de olivo silvestre, con la que Zeus tradicionalmente presentó a los victoriosos en los juegos Olímpicos, en un símbolo de la futilidad de toda contienda, cuyo fin, irónicamente, se convierte en una serena alegría. También cuestiona el papel puramente racional que la modernidad atribuye a la corona de olivo silvestre como un símbolo de Palas-Atenea, que

³ John Ruskin, *The Crown of Wild Olive*, en *the Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn (London, 1905), vol. XVIII, pp. 397-398. Las demás citas proceden de esta edición, y todas las traducciones al español son nuestras.

emerge totalmente armada de la cabeza de Zeus y que ha llegado a representar a la Razón “iluminada”, aunque belicosa: “Ni en la guerra, ni en la riqueza, ni en la tiranía, se podía encontrar la felicidad (los contendientes griegos) solamente en la paz amable, fructífera y libre” (p. 398)⁴.

En *The Crown of Wild Olive*, Ruskin obviamente idealiza la idea griega de la contienda. Sin embargo el punto que quiere presentar no es histórico sino profético, en la tradición del erudito victoriano, a la cual también pertenece Arnold⁵. Solamente a través de un enfoque pacífico y juguetón del mundo se puede alcanzar la alegría, la felicidad y un sentido de plenitud aquí y ahora y tal vez también después de esta vida. Desde el comienzo Ruskin se hace eco del enfoque platónico del juego como bueno y malo o agónico y pacífico, tornándolo tanto en un símbolo como en un modelo para una conducta humana constructiva o destructiva. Este punto de vista dividido de la voluntad lúdica transcurre a través de los ensayos incluidos en *The Crown of Wild Olive*.

Por ejemplo, en el ensayo sobre “Work”, Ruskin emplea una vez más una distinción entre el juego bueno y el malo. Esto lo relaciona con la distinción entre el rico y el pobre, el haragán y el industrioso. Inicialmente enfrenta al juego con el trabajo, basándose en el criterio de la utilidad o desinterés, pero inmediatamente reconoce que el juego puede ser útil en un sentido secundario (p. 405). Sin embargo hace notar que es un efecto secundario absolutamente espontáneo del juego más bien que de su naturaleza o fin. En otras palabras, a semejanza de Arnold, Ruskin reconoce implícitamente que el juego es de una naturaleza trans-cultural aunque se le puede otorgar valor cultural cuando se lo opone al trabajo, una actividad cultural central. A través de este enfrentamiento convierte constantemente el juego en trabajo y el trabajo en juego.

En su apariencia cultural, al juego se le puede dar o bien un valor positivo o negativo, puede volverse ya bueno o malo, y Ruskin divide a la sociedad inglesa en una clase que juega y en una clase que trabaja. La clase que juega se dedica solamente a las formas malas del juego, tales como hacer dinero en su propio beneficio, dedicarse a los juegos de azar, a la caza, el juego de las damas

⁴ Observen que Ruskin examina en detalle la figura de Atenea en *Queen of the Air*. Aquí Ruskin correctamente le resta importancia a su papel tradicional racionalista en favor de una visión holística de las facultades humanas en las cuales la razón y la imaginación participan por partes iguales. Para una discusión breve de Atenea como símbolo racional, véase Mihai Spărosu, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse* (Ithaca, N. Y., 1989), pag. 63.

⁵ Para un examen de la figura del sabio victoriano, véase John Holloway, *The Victorian Sage: Studies in Argument* (London, 1953), y más reciente, George P. Landow, “Ruskin as Victorian Sage”, en R. Hewison (ed.), *New Approaches to Ruskin* (London, 1981).

de vestirse, y el juego con la literatura y el arte, jugar a la guerra, el juego más mortífero de todos. En este momento Ruskin emplea una metáfora como un instrumento de crítica social y su retórica es efectiva aunque no incendiaria:

El más importante de todos los juegos ingleses es ganar dinero. Es un juego absolutamente absorbente, y nos golpeamos unos a otros tan a menudo en ese juego, mucho más que en el football o en cualquier otro deporte por brusco que sea; y esto se hace absolutamente sin intención; nadie que practique entusiastamente este juego jamás sabe por qué... De esta manera tal que esa enorme y malvada ciudad de Londres allí, -estrepitosa, gruñona, humeante, mal oliente, -un horrible montón de albañilería que se agita, derramando veneno a través de cada poro, -¿alguien la puede imaginar como una ciudad de trabajo? -¿ni siquiera una calle de ella! Es la gran ciudad del juego. Es únicamente Lord's, el campo de cricket, sin el césped: una enorme mesa de billar sin el palo y con unos bolsillos tan profundos como un pozo sin fondo, pero a la postre fundamentalmente una mesa de billar (pp. 405-406).

Aquí Ruskin pone de manifiesto que en una sociedad industrial utilitaria, el sentido mismo de la palabra "juego" está "desnaturalizado" y más adelante lo afirma explícitamente cuando se refiere a los trabajadores ingleses: "Ellos sí saben lo que es el trabajo -ellos que llevan sobre sus hombros todo el trabajo, y no disfrutan en absoluto del juego, excepto un tipo de juego que ellos mismos han denominado en el norte negro del país, en donde el "juego" significa el haber sido doblegado por la enfermedad. Esto es un precioso ejemplo para los filólogos de un dialecto variable, este cambio en el sentido de la palabra tal como se usa en el país negro de Birmingham y en el país rojo y negro de Baden Baden. Sí, damas y caballeros ingleses... esto es lo que ustedes han hecho para que la palabra 'juego' signifique esto, en el corazón de la alegre Inglaterra!" (p. 409).

Hacia el final de su ensayo, Ruskin intenta recapturar el verdadero significado de la palabra "juego", cuando exhorta a sus contemporáneos a renunciar a sus formas de vida egoísta y utilitaria y a adoptar valores ingenuos e inocentes, tales como el amor generoso, la bondad, la modestia, la caridad, la confianza espontánea y la alegría. En este proceso Ruskin además anula la oposición entre el juego y el trabajo a través de su metáfora del sol, representado como un trabajador jubiloso: "Puesto que el hermoso juego humano se asemeja al Sol. Existe un trabajador para ti. Él, fiel a su tiempo, está colocado como un hombre fuerte al transitar un camino, pero también se *regocija* como un hombre fuerte al transitar su camino (Ver *Salmo* XIX 5). Observa cómo juega en las mañanas con la niebla que está debajo de sí y las nubes por encima con un aquí un resplandor allí y una lluvia de joyas por doquier. Ese es el juego del Sol; y el gran juego humano es semejante a él -todos diversos- todos llenos de luz y de vida,

y tierno, como el rocío de la mañana” (p. 430-431). Aquí Ruskin finaliza con la visión transcultural del juego que presentó en la introducción de su libro. A semejanza de Arnold, relaciona este punto de vista con un concepto holístico del mundo, aunque no necesariamente religioso, que justifica su crítica a la mentalidad utilitaria del siglo diecinueve. Obsérvese además el lenguaje exuberante y altamente ornamentado propio del púlpito, lleno de resonancias bíblicas, imágenes hiperbólicas y elaborados juegos de palabras. Aunque este lenguaje pudiera tener una resonancia extravagante a los oídos de fines del siglo veinte, la retórica de Ruskin fue muy eficaz para llegar al público victoriano, y sus ensayos estaban concebidos cuidadosamente para audiencias reales específicas más bien que para un lector impersonal abstracto.

En el tercer ensayo, “War”, Ruskin se concentra en el juego como contienda. Comienza con una asombrosa propuesta de que la contienda, bajo la apariencia de la guerra, origina todos los fenómenos culturales, incluyendo el arte. Esto se produce en el momento en que una idea europea era propugnada por historiadores de la cultura tales como Ernst Curtius, Jacob Burckhardt, y Friedrich Nietzsche. Pero Ruskin modifica parcialmente esta idea cuando establece una distinción común entre la *contienda* buena y la mala, la guerra buena y la mala. Divide a la guerra en tres tipos, la guerra por “ejercicio o juego”, la guerra por el “dominio” y la guerra para “la defensa”, y apoya aparentemente sólo el tercer tipo. La guerra por el ejercicio o juego es, en cierta medida, también aceptable, cuando se pelea en un único combate, por ejemplo entre los héroes griegos o los caballeros medievales. Pero Ruskin emplea todas estas distinciones críticamente, y expresa su desaprobación de la guerra moderna, “la guerra científica-la guerra química y mecánica”, que para él es “peor que la flecha envenenada del salvaje” (p.472).

Johan Huizinga señala en su *Homo ludens* que la descripción de Ruskin de la guerra como contienda aparece como ambigua. Acota además Huizinga que hay una “mácula del Superhombre”, y un “toque de ilusionismo barato” en el ensayo de Ruskin⁶. Pero Huizinga no lee cuidadosamente a Ruskin. A diferencia del historiador cultural holandés, Ruskin condena de paso a toda guerra y violencia desde el punto de vista de principios morales y religiosos. Huizinga olvida dos cosas, la audiencia a quien se dirigía Ruskin (la real academia militar) y la estrategia retórica que nos anuncia Ruskin en su introducción: “Puesto que yo no hablo, ni he hablado jamás, desde la época de mi juventud primera, con una intención proselitista, ni deseando persuadir a nadie para que crea algo; pero con cualquiera a quien me animo a dirigirme, tomo en cuenta su credo, tal como lo

⁶ Johan Huizinga, *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture* (Boston, 1950), pág. 103.

encuentro; y me afano por empujarlo para que logre frutos vitales en la medida que parezca capaz de ello" (p. 393).

En "War", Ruskin *escenifica* claramente un conflicto entre la mentalidad agonística de su audiencia (los cadetes de la real academia) y su supuesta educación cristiana, y son sus valores religiosos y morales tales como la bondad y la justicia los que eleva al final de su conferencia (pp. 492-493). El fin de toda contienda es la corona de olivo silvestre, o la paz. Por ello, les pregunta a los cadetes, ¿no tendría más sentido dejar absolutamente de lado el combate violento y poner fin a todo tipo de guerra?

En consecuencia, en el tratamiento de la obra de Ruskin, el crítico debe tener presente las palabras de Arnold sobre Spinoza: "El poder verdadero del filósofo sobre la humanidad no reposa en sus fórmulas metafísicas, sino en el espíritu y en las tendencias que lo han llevado a adoptar esas fórmulas"⁷. En otras palabras, lo que tiene un impacto duradero sobre la humanidad es la mentalidad del pensador, sus modos de pensamiento y conducta, no sus pronunciamientos teóricos -una observación que ya encontramos en la séptima carta de Platón. La mentalidad de Ruskin está animada por una visión holística del mundo que busca alejarse del poder y su hermenéutica de sospecha que lo acompaña. Y es este punto de vista holístico del mundo lo que determina además su concepto del arte. Por ejemplo, cuando sus compatriotas de Yorkshire buscan su consejo profesional para construir una bolsa de comercio, los increpa, a través de "Traffic", por su mentalidad utilitaria que separa el acto del pensamiento, la religión y la moral de las cosas prácticas, y el arte del medio espiritual y físico: "Pero si tú puedes fijar alguna concepción del verdadero sentido de la vida humana... si puedes determinar algún orden honesto y simple de existencia... y en consecuencia (santificar) la riqueza y volverla en una riqueza común, toda tu noción del arte, toda tu literatura, tus labores cotidianas, todo tu amor filial y tus deberes de ciudadano, se unirán y se enriquecerán en torno de una magnífica armonía. Entonces sabrás bien cómo construir" (p. 458).

Para Ruskin, a semejanza de Arnold, una mentalidad puramente utilitaria es inaceptable debido a que obstruye el juego libre de la mente; reduce el orden de lo posible a una contingencia desordenada del todo. Unicamente a través del juego puede en última instancia la humanidad dirigirse a esa totalidad. Pero desde su perspectiva holística, Ruskin también comprende en su totalidad la naturaleza ambivalente del juego cuando se lo considera estrictamente desde un punto de vista práctico, por más justificada que pueda parecer esta violencia

⁷ Matthew Arnold, "Spinoza and the Bible", en *Essays in criticism*, pag. 209.

desde el punto de vista utilitario. En este aspecto, Ruskin es más consecuente que Arnold al emplear una idea holística de la cultura como juego. El orden de existir de Ruskin "es un orden de la existencia honesto y simple" basado en la alegría y la paz, y no es nada más ni nada menos que el mundo infantil del gran juego humano que él nos presenta en su ensayo "Work" y que simboliza la corona de olivo silvestre.

Oscar Wilde es otro escritor victoriano que está totalmente al tanto de las ventajas y las caídas de la idea holística de lo lúdico tal como se aplica a contextos culturales específicos. A pesar de que Wilde presenta su visión de la crítica como juego de una manera estimulante, su visión del mundo es similar a la de Arnold y Ruskin. A semejanza de sus maestros, Wilde rechaza la mentalidad deshumanizante de la era industrial y considera el arte-juego tanto un patrón crítico como un instrumento valioso para conformar un modo de pensamiento y de conducta pacífico y benévolo. Pero Wilde avanza aún más y explora los modos a través de los cuales el libre juego de la mente puede crear nuevas realidades culturales. A su vez, su búsqueda se vuelve una forma de juego cual Wilde nos *escenifica* de manera dialógica los puntos de vista críticos de sus mentores. Frente a estos puntos de vista nos presenta las opiniones de otro de sus mentores, Walter Pater. Tal escenificación le permite a Wilde someter la idea de lo lúdico mismo al sutil juego crítico, elaborándolo y cuestionándolo a la vez.

El ensayo de Wilde, "The Critic as Artist", que analizaré someramente aquí, es la continuidad autoconsciente de "The Function of Criticism" de Arnold. Adopta en gran medida la idea holística de la crítica de Arnold como juego, aunque eventualmente polemiza con Arnold. Con una fuerza mayor que su predecesor, Wilde reafirma la íntima interdependencia de las funciones estéticas y críticas. Mientras que para Arnold los períodos de enorme producción literaria alternan con períodos de crítica, para Wilde éstos deben transcurrir paralelamente en todo momento. Wilde cuestiona además algunas de las formulaciones de Arnold, que, a pesar de haber sido citadas tan frecuentemente fuera del contexto, se han tornado en la actualidad en dogmas de la crítica. Pero debe tenerse en cuenta que a semejanza de Wilde, tanto Arnold como Ruskin otorgan solamente un valor heurístico y estratégico a una distinción crítica o a un término crítico. Prescinden de ellos tan pronto como sobreviven a cualquier sistema. Lo que dice jocosamente Vivian, un personaje de Wilde, sobre sí mismo en "The Decay of Lying" vale no solamente para su creador sino también para Arnold y Ruskin: "¿Quién desea ser coherente? Los estultos y los doctrinarios, la gente aburrida que lleva sus principios hasta el fin más amargo de la acción, hasta la *reductio ad absurdum* de la práctica. No yo. A semejanza de Emerson, escribo sobre el umbral de mi biblioteca la palabra *capricho*".

En "The Critic as Artist", Gilbert, uno de los personajes que intervienen en el diálogo, critican la mentalidad práctica victoriana haciéndose eco de las palabras de Arnold: "cualquier cosa que se asemeje al libre juego de la mente es absolutamente desconocida entre nosotros"⁸. Como Arnold, Gilbert denomina "desinterés" a la capacidad del crítico de dedicarse al juego, es decir, elevarse por encima de los mezquinos intereses políticos de las diversas facciones de la polis. A su vez, relaciona el desinterés lúdico con la curiosidad, que "es la raíz verdadera, tal como es la flor verdadera, de la vida intelectual" (p. 978).

Gilbert relaciona además el desinterés crítico con la vida contemplativa, la *vita contemplativa*, a la cual siguiendo a Platón, Aristóteles y los estoicos le atribuye un origen divino. Los dioses "viven o bien meditando en torno a su propia perfección... o contemplando con los ojos tranquilos del espectador la tragico-media del mundo que ellos han construido. A su imagen y semejanza, nosotros podríamos vivir como ellos y dedicarnos a contemplar con el espíritu propicio las diversas escenas que nos presenta la naturaleza y los hombres. Podríamos volvernos espirituales al despojarnos de la acción y volvernos perfectos rechazando la energía... De cualquier manera, para nosotros, el *bios theoretikós* es el ideal verdadero" (pp. 980-981).

Desde el punto de vista del mundo práctico, este estilo de vida aparece inmoral, "puesto que todo tipo de acción pertenece a la esfera de la ética" y en consecuencia la inacción transgrede esta esfera. Esta es la razón por la cual "el no hacer nada" o el juego por el juego mismo es condenado en el mundo utilitario por "pereza" e "irresponsabilidad". Y ésta es además la razón por la cual el crítico debería insistir en que "el ámbito del arte y el ámbito de la Ética deben (permanecer) totalmente diferenciados y separados" (p. 987). Pero para Gilbert el "no hacer nada" de la vida contemplativa, en gran medida permanece como un ideal, y la crítica nunca está demasiado lejos de la *vita activa*, la vida práctica, aunque cuidadosamente evite acercarse a sus fronteras. Gilbert es consciente de que la crítica se coloca en una postura desinteresada solamente para decidir lo que es conveniente y saludable para la comunidad como un todo. En el "observar por la mera alegría de observar y contemplar con el único fin de la contemplación" sin duda se le acusará al crítico de egoísmo y vanidad. Pero solamente desde un mundo imparcial o neutral uno puede señalar hacia direcciones prácticas: "Lo que necesitamos son personas poco prácticas que vean más allá del momento, y que piensen más allá del día de hoy. Aquellos que intentan guiar gente lo

⁸ Oscar Wilde, "The Critic as Artist", en *The Works of Oscar Wilde*, ed. G. F. Maine (New Yor, 1954), pag. 996. Las demas citas proceden de esta edición, y todas las traducciones al español son nuestras.

pueden hacer solamente siguiendo a las muchedumbres. Es solamente a través de la voz de aquel que clama en el desierto que los caminos de los dioses deben prepararse" (p. 982).

Aquí Gilbert se refiere a la idea de Arnold de la crítica como una profecía, en el desierto, de la Tierra Prometida. Anteriormente había elaborado y en cierta medida modificado la formulación de Arnold de la relación entre la crítica y esta Tierra Prometida desde el punto de vista de la interrelación de la crítica y de la obra de arte. Tal como observa Ernest, el otro personaje del diálogo, Gilbert parece sugerir que "el fin fundamental del crítico es ver al objeto tal como en sí mismo realmente no es" (p. 969). Esto, desde luego, es lo contrario de la formulación de Arnold según la cual el fin de la crítica es "ver al objeto tal como en sí mismo realmente es". Pero tal vez los críticos sobrevaloran esta revisión de Arnold siguiendo los lineamientos de Pater, puesto que Gilbert pareciera usar la teoría de Pater de la crítica como una experiencia en gran medida impresionista con el fin de apoyar la idea de Arnold de la crítica como acto creativo: "Para el crítico la obra de arte es simplemente una sugerencia para una nueva obra de su propiedad que no necesariamente deba tener ningún parecido obvio con la cosa que critica. La característica por excelencia de una forma bella es que se puede poner en cualquier lugar que uno desee, y ver en ella aquello que uno elige ver; y la Belleza, que ofrece a la creación su elemento universal y estético, torna al crítico a su vez en creador" (p. 969).

Lo que desarrolla aquí Gilbert es precisamente la idea arnoldiana del arte y la crítica como expresiones eternamente incompletas de la tierra prometida, a la que Gilbert llama además Belleza: "es a través de su misma condición incompleta que el arte se torna completo en la belleza". El arte no apela ni a la capacidad de reconocimiento ni tampoco a la facultad de la razón, sino al sentido estético. Aunque este sentido acepta tanto a la razón como al reconocimiento como estados de la aprehensión, los subordina a "una mera impresión sintética de la obra de arte como un todo". Toma "cualquiera de sus elementos emocionales ajenos que la obra pueda poseer y usa su propia complejidad como un medio por el cual una unidad más rica puede agregarse a la misma impresión esencial" (p. 970). Así pues, el proceso creativo inherente en cualquier aprehensión crítica genuina se iguala con el proceso arnoldiano a través del cual la crítica va más allá de la práctica (el equivalente estético de lo que es explícito en una obra de arte) hasta el mundo pre-cultural holístico de lo lúdico, con el fin de señalar nuevas direcciones prácticas.

Gilbert desarrolla además la idea de Arnold de la individualidad comprendida no como egoísmo utilitario, sino como una búsqueda interna en pos de

la autenticidad. Podría parecer a primera vista que una vez más le da a esta idea los matices impresionistas del esteticismo de Pater. De acuerdo con Gilbert, el arte "surge de la personalidad, y en consecuencia solo puede revelarse a la personalidad" (p. 973). El arte en consecuencia resultaría ser subjetivo, y la crítica "en su elaboración más alta", simplemente un capricho. Desde esta perspectiva, el crítico nunca es más fiel a sí mismo que cuando es incoherente. Pero Gilbert inmediatamente anula la oposición entre sujeto y objeto cuando afirma que "el hombre es en la mínima medida el mismo cuando habla dentro de su propia persona" (p. 984). Y así introduce en el juego dos elementos no impresionistas, sus ideas de la máscara y el diálogo.

Según Gilbert, las máscaras permiten al artista no esconder sino revelar la verdad del mundo práctico, que es polifacético y eternamente cambiante. El mundo práctico es un juego de fuerzas, dentro del cual la subjetividad y la otredad continuamente hacen un trueque de lugares. En consecuencia, Gilbert pretende que para llegar a "lo que uno realmente cree, uno debe decirlo por una boca diferente de la propia"; y para alcanzar la verdad "uno debe imaginar millones de mentiras" (p. 986). El artista "se descubrirá a sí mismo en muchas formas distintas y a través de miles de maneras distintas y siempre sentirá curiosidad por las nuevas sensaciones y por puntos de vista nuevos" (p. 987). El artista es una multiplicidad de personajes y máscaras, un imitador por excelencia, en quien la máscara y la persona son una única cosa y para quien ningún papel es más real o más ficticio que otro.

El diálogo literario es el modo más real de expresión por excelencia para esta exhuberante imitación, o el ponerse y quitarse de máscaras: "A través de sus medios (el artista) puede a la vez mostrarse y esconderse y dar forma a cualquier fantasía y realidad de cualquier capricho. Por sus medios puede exhibir el objeto desde cada punto de vista y mostrárnoslo en su totalidad tal como el escultor nos muestra cosas" (p. 985). Por supuesto, el mismo ensayo "The Artist as Critic" es un diálogo. Wilde retorna juguetonamente a sí mismo cuando le hace decir a Ernest que a través del diálogo el artista también puede "inventar un enemigo imaginario y convertirlo cuando el lo desea por medio de un argumento absurdamente sofisticado" (p. 985). Esta es una alusión deliciosamente platónica que socava además este diálogo. Wilde advierte a su lector que lo que él escribe es metacrítica. Escenifica traviesamente diversas ideas críticas que toma de Arnold, Ruskin y Pater, separándolos así de su contexto original y ofreciéndolos para el libre juego de la mente del lector.

La imitación pertenece al mundo de los juegos más bien que al mundo del juego holístico, pero es el juego holístico en última instancia lo que hace posible

la imitación. Cuando Gilbert retoma su perspectiva holística, deja atrás el mundo práctico de Pater de las “fogosas pasiones” y “aceleradas pulsaciones” y retorna al juego desinteresado y contemplativo de la crítica. Señala, por ejemplo, que solamente cuando la crítica está inspirada por tal juego holístico, puede tornarse verdaderamente cosmopolita. Solamente a través de “la insistencia sobre la unidad de la mente humana en la diversidad de sus formas” (p. 996), puede elevarse por encima de todas las pasiones y pulsaciones, por encima de todas las diferencias prácticas y prejuicios. Sin embargo nadie alcanza tal unidad imponiendo a los demás un programa o sistema práctico. Sino más bien que la unidad viene de adentro, como resultado de la búsqueda complicada, paciente e inocente a la que también se refiere Arnold y que tiene muy poco que ver con la individualidad egoísta o con la imitación sociopolítica. Tal como señala Gilbert, “es tan fácil convertir a los demás”, pero “es tan difícil convertirse a uno mismo” (p. 986).

En consecuencia, a través de las voces críticas de sus personajes, Wilde es capaz tanto de explorar como de desarrollar el punto de vista holístico de sus predecesores en la crítica como juego. Lo que es nuevo aquí es precisamente la perspectiva dialógica tal como la describe Mikhail Bakhtine en otro contexto, que la observa también como una manifestación de lo lúdico. Esta perspectiva abarca y a la vez trasciende el mundo de ficción de Wilde, exactamente en la medida en que el juego holístico del cosmos abarca y trasciende la experiencia práctica que actúa como escenario limitado.

En conclusión, recapitemos brevemente los principios comunes que apoyan la idea de la crítica de Arnold, Ruskin y Wilde. Su suposición básica es que una cierta mentalidad o manera de pensamiento y conducta determina el tipo de instituciones y estructuras socioeconómicas presentes en cualquier comunidad. Por cierto, las instituciones y las estructuras socioeconómicas pueden a su vez reforzar y perpetuar la mentalidad que las creó. Pero la crítica comienza diagnosticando la mentalidad de una cierta comunidad antes de tratar de reformar sus instituciones. Más aún, la mentalidad de la comunidad solo puede cambiar desde adentro puesto que toda transformación social genuína es una auto-transformación.

Para los eruditos victorianos, la crítica es una actividad responsable y, como tal, una actividad empática más bien que una actitud agonística u hostil hacia su objeto. La crítica se convierte en una cierta forma de medicina holística en la cual, para hacer el diagnóstico, se toma en cuenta la condición integral del paciente, tanto física como espiritual, antes de poder recetar ningún remedio.

Finalmente, para Arnold, Ruskin y Wilde, la crítica es una forma de juego, es decir, un modo de pensamiento y conducta *como si* que conlleva tanto el implicarse en un estado de cosas práctico, como el apartarse de él. En este último sentido, la crítica se convierte en un campo de juego propicio para la creación y para la imaginativa escenificación de los valores humanos, que a menudo son inconmensurables con aquellos que abraza la comunidad de la cual surge la crítica y a quien, por lo general, está naturalmente dirigida. Ya no se recurre a ella para establecer canones literarios y promover o demoler reputaciones literarias. Amputa a cerrar heridas y a unir más bien que a dividir a la polis a quien sirve.

La crítica como juego evita mezclarse de manera directa en luchas intestinas y se coloca en una tierra de nadie, desde la cual puede proponer líneas de conducta adecuadas. Se mueve constantemente entre la vida contemplativa y la activa, sabiendo, en las palabras de Arnold, cuándo aferrarse a las cosas y cuándo desentenderse de ellas. El crítico, a su vez, aprende a manejarse por un camino delicado entre lo pragmático y lo estético, entre la historia y la imaginación. Sus instancias críticas son benévolas y cosmopolitas, libres en el juego entre la mente y la experiencia. En un marco sociopolítico, el crítico carece de prejuicios y está abierto al diálogo. Además, respeta el pluralismo y la otredad, promoviendo un sentido de justicia social, responsabilidad, y tolerancia humana. El juego cultural puede ser percibido como competitivo y rudo, pero hay percepciones alternativas y hasta experiencias alternativas. Y a pesar de todas sus metáforas extravagantes, Ruskin nos recuerda benévolamente que la satisfacción de nuestros placeres creativos está en una corona de olivo silvestre más bien que en una corona de oro.



COMUNICACIONES

1. El paisaje en la Literatura



FUNCIÓN ESTÉTICA E IDEOLOGÍA DEL PAISAJE EN LA LITERATURA

Francisco Abad

Universidad Nacional de Educación a Distancia

PROPÓSITO

En el transcurso de este trabajo vamos a recoger y analizar textos sucesivos de Unamuno y de Azorín en los que se distingue el "sentimiento de la Naturaleza" y la "expresión" de ese sentimiento estético o tema del "paisaje"; veremos a Unamuno más comprensivo que a Azorín.

Interpretamos como animismo la atribución que hace Garcilaso de poder creador y de vida anímica a la Naturaleza, así como se da también en él un antropomorfismo.

Góngora, en la estética del realismo barroco, ofrece por su parte cuadros de paisaje que suponen una visión en amplitud de la Naturaleza.

EL TEMA DEL PAISAJE

Al inicio de su libro *Paisajes*, que es también de 1902 al igual que otras obras bien recordadas, tiene Unamuno un párrafo que ha quedado un tanto desapercibido en el que distingue entre el sentimiento de la Naturaleza y su expresión artística: nuestro autor cree moderna –según se había dicho– esa expresión del sentimiento, pero estima que no puede ser moderno el propio sentimiento. "Cierto es –dice– que en ninguna de nuestras literaturas es muy

antigua la acabada expresión del sentimiento de la Naturaleza, hasta tal punto que haya podido decirse de él que es sentimiento moderno... No es de creer sin embargo que el sentimiento de la Naturaleza sea de florescencia moderna. Lo moderno será en todo caso su expresión" (1966: 58).

El sentimiento efectivamente lo lleva consigo el hombre, y no cabe pensar que no lo tenga; hecho distinto es el de que lo convierta en motivo o tema artístico, y que en cuanto tal lo elabore y construya.

En las páginas finales de otro libro unos pocos años posterior, *Por tierras de Portugal y de España*, se refiere otra vez Unamuno al asunto y repite y a la vez desarrolla sus palabras; escribe ahora: "Se ha dicho que el sentimiento estético de la Naturaleza es un sentimiento moderno, que en los antiguos no estaba sino esbozado, que es de origen romántico,... Alguien, exagerando, ha agregado que a la Naturaleza la han descubierto para el arte los modernos... Los antiguos eran poco paisajistas; el paisaje no era para ellos sino un medio para realzar al hombre, pero lo sentían" (1966: 338).

Diríamos que nos encontramos ante una nueva querella de modernos frente a antiguos, y que ahora también se estima que los modernos resultan superiores por haber sabido expresar el sentimiento estético de la Naturaleza; no obstante tal sentimiento también lo sentían y poseían los antiguos. El sentimiento de la Naturaleza no ha podido faltar nunca -sería ilógico pensarlo- de los hombres; el paisaje en tanto motivo artístico sí que puede tener cronologías más tardías.

Unamuno aprovecha las líneas suyas que acabamos de copiar para hacernos ver cómo Pereda convertía con dificultad "sus estados de conciencia en paisajes y los paisajes en estados de conciencia" (1966: 339); don Miguel parece concebir la Naturaleza un tanto animistamente: el paisaje se identifica así con los estados de la conciencia y está concebido con su vida propia.

Contamos pues con dos órdenes de hechos: el sentimiento (estético) de la Naturaleza, connatural a todo artista por pertenecer a las capacidades de todo ser humano, y la temática del paisaje, cuya verdadera eclosión no ocurrirá sino hacia el Quinientos ya avanzado. Emilio Orozco, que supo conocer como casi nadie entre los críticos literarios el Barroco, ya recordó el deslinde entre sentimiento de la Naturaleza y tema del paisaje sobre el que insistía Unamuno, y con conocimiento de las cosas estableció que sólo en el Manierismo y el Barroco "aparecerá la visión paisajística con toda su plenitud e independencia -como tema central respecto de lo humano"; surgieron de esta manera el cuadro del paisaje en la pintura y el poema descriptivo en la poesía (1968: 20).

Tenemos así una aparición tardía del paisaje en tanto motivo plástico o literario central, pero el sentimiento estético de la Naturaleza era puramente primigenio, y se dejaba ver ya en los antiguos. En el Barroco se llegará a la independencia temática de la Naturaleza, y desde luego también al “bodegón”.

EL PAISAJE DE ESPAÑA

Azorín editó por vez primera en 1917 *El paisaje de España visto por los españoles*, y en este libro se hace eco de la misma idea de procedencia francesa que hemos visto reconsideraba Unamuno: la idea de que el sentimiento de la Naturaleza surge modernamente con el Romanticismo.

El sentimiento amoroso hacia la Naturaleza –escribe Azorín– es cosas del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo ... Gracias a la ciencia, a los adelantamientos de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido descubriéndose a sí mismo... frente a la Naturaleza... Esa es precisamente la obra del romanticismo... Por primera vez el romanticismo trae al Arte la Naturaleza en sí misma, no como accesorio (1964: 14).

Con la industrialización y la época romántica –argumenta el autor alicantino– el hombre se siente dueño y consciente de sí ante el mundo; tal afirmación lleva consigo la afirmación también de “la Naturaleza en sí misma”, la cual llega entonces a las artes. Estas ideas venían de la crítica francesa y Azorín las toma de ella; Unamuno en cambio las había corregido en parte, según una percepción de los hechos históricos que es más cierta. Los estudiosos estiman que ya en el Manierismo y el Barroco se desarrolla con independencia y plenitud la temática del paisaje y se llega al bodegón.

Coherente con su idea del surgir del tema de la Naturaleza en el Romanticismo, Azorín señala que esto ocurre con Enrique Gil y Carrasco: menciona *El señor de Bembibre* y proclama que el libro “debe formar época” en nuestras letras, ya que en sus páginas “nace, por primera vez en España, el paisaje en el arte literario”. “*El señor de Bembibre* –concluye– no es más que eso: una colección de paisajes” (1964: 17).

Sobre los paisajes de España vistos por los españoles destaca Azorín *Las inquietudes de Shanti Andía*: piensa que no tiene Pío Baroja obra alguna “en que más soberbiamente se hable de Vasconia” (1964: 39). Por otra parte apunta José Martínez Ruiz con agudeza que a Castilla la ha hecho la literatura, es decir, que “la Castilla literaria es distinta –acaso mucho más lata– de la expresión

geográfica de Castilla" (1964: 54). En efecto constituye un asunto de gran atractivo el de concepto geográfico y literario de Castilla: los corónimos "Castilla la Vieja" y "Castilla la Nueva", la palabra "meseta", etc., deben quedar estudiados; algunos testimonios de autores literarios resultan preciosos, mientras en otras ocasiones hay ensayistas que disparatan, y sobre esto ha escrito un bello libro Jesús García Fernández (1985).

Nosotros mismos hemos publicado ya algo muy parcial (1992), pero tenemos relativamente hecha y hemos expuesto de forma oral una indagación al respecto; nuestra idea es la de que –como bien intuye Azorín–, existen un concepto geográfico y otro literario de Castilla, y que tiene notorio relieve y belleza intelectual esta cuestión sobre la que creemos urgente que alguien escriba para completar en lo que quepa la obra de García Fernández.

Azorín (y ahora es sobre todo lo que nos importa), acogió sin mayores matices la idea de la modernidad romántica de la Naturaleza considerada en sí por el arte; destacó en este sentido a Enrique Gil y Carrasco y a otros escritores como Baroja, etc. No obstante el tema del paisaje se había hecho ya central en el Barroco, lo mismo en poesía que en pintura; los estudiosos de la historia se encuentran más cerca de Unamuno que de Azorín a este respecto.

GARCILASO DE LA VEGA

Garcilaso participa de la creencia en el poder de la Naturaleza, es decir, de una mentalidad animista; también se ha hablado en este sentido de un "misticismo naturalista" (Arce, 1969: 23), y puede valer la expresión en cuanto denota un estado de dedicación o unión con lo natural: nuestro autor efectivamente ya decimos que cree en el poder de la Naturaleza, y lo ha manifestado quizá como nunca en tres preciosos versos.

La "Égloga segunda" incluye en el diálogo de Albanio estas palabras:

A ningún ave o animal natura
dotó de tanta astucia que no fuese
vencido al fin de nuestra astucia pura;

la Naturaleza aparece así como un poder creador de la astucia animal. Se trata de una mentalidad animista o misticismo de la Naturaleza, la cual no se manifiesta sólo en esta atribución de poder creador al universo sino asimismo en la atribución de vida anímica al mismo.

El hecho salta a la vista de cualquier lector de Garcilaso: la Naturaleza está concebida con una vida anímica que le hace tener simpatía o comunidad de sentimientos con el ser humano. Podemos ver cómo Margot Arce se refería a ello hace ya bastantes años: el paisaje –dijo– aparece ligado a veces “a la vida íntima del poeta, ya para modificarse en armonía con los sentimientos de éste, ya para permanecer indiferente y alejado, ya para conmoverse simpáticamente con las expresiones de su dolor” (1969: 116).

En todo caso se trata de una vida anímica de la Naturaleza además de su poder creador, vida anímica que hace por ejemplo a Salicio exclamar en versos bien conocidos que don Tomás Navarro editaba así:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parecen que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen,
y mi morir cantando me adivinan.
Las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste.

Las piedras, los árboles, las aves y las fieras poseen un principio anímico que les hace compadecerse simpáticamente con el llorar y el morir del personaje poético Salicio. Estamos ante un misticismo del hombre con la Naturaleza que andando los tiempos se hará compadecimiento del hombre con el hombre: en Schopenhauer, en Baudelaire a veces, en el Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*,..., se encuentra presente un sentimiento de conmiseración ante lo que se considera el destino trágico y la ridiculez real de la persona.

La idea de la virtud creadora de la Naturaleza constituye uno de los componentes del pensamiento renacentista así como la del individualismo, y este individualismo se manifiesta también en Garcilaso por medio de la creencia animista: la afirmación de lo personal, del llorar propio, queda fundamentada en el conmoverse de la Naturaleza.

El Renacimiento supone un despliegue del individualismo, y vemos en Garcilaso que tal sentimiento aparece también mediante el animismo: el dolor de la persona lleva a la Naturaleza a compadecerse con ella como si la Naturaleza fuese asiento de un principio vital. Nuestro autor detesta la guerra como bien

sabe todo lector suyo, y es un hecho que asimismo deriva de su individualismo renacentista: “no es eso lo que busca”, comentaba bellamente Maravall; “él va tras la afirmación de una existencia individual y autónoma” (1984: 230).

El animismo está presente pues en Garcilaso en cuanto concibe el poder creador de la Naturaleza; de igual modo se manifiesta en atribuir vida anímica a esa Naturaleza, vida anímica que le hace compadecerse con los personajes poéticos y que hace en definitiva al autor sustentar su individualismo. “El individualismo de Garcilaso –comentaba por su parte Margot Arce–, recibe nueva confirmación en cuanto que la trascendencia de sus íntimos dolores, desengaños y desesperanzas, se comunica e inquieta a todas las cosas” (1969: 118).

A propósito de nuestro poeta habla Rafael Cano de lenguaje “fluido, claro y hermoso” (1988: 233); desde el punto de vista formal las cosas son más complejas, pues Garcilaso llevó a cabo una verdadera “revolución” poética, es decir, rompió con un paradigma métrico y dio vigencia a otro. Desde el punto de vista de sus contenidos las cosas son también densas y complejas, según queda sugerido ahora y ya habíamos apuntado (1987: 160 ss.).

Se ha hablado asimismo de los ritmos suaves y paisajes tenues garcilasianos, pero estos calificativos o los que tienen a su lengua por clara y fluida no dejan de ser impresionistas; la crítica literaria debe examinar a un autor en cuanto se plantea e intenta resolver problemas estéticos, y en cuanto remite a un mundo de alusiones y significaciones que puede analizarse con el rigor de la Historia. Como hemos apuntado por ejemplo, uno es el primitivismo animista de Garcilaso de la Vega, y otro el sentimiento conmisericordioso de impronta schopenhaueriana que impregna a distintos autores contemporáneos.

DE LO HUMANO A LO DIVINO

Hace más de treinta años publicó Emilio Orozco un estudio sobre la trayectoria que lleva desde el paisaje humano de Garcilaso al divino de San Juan de la Cruz (1968: 105-138); la idea es la de que aparece “un claro proceso de espiritualización” revelador de “lo más íntimo de su sentir” de cada escritor: Garcilaso, fray Luis de León, San Juan.

En Garcilaso podemos añadir que su animismo lleva a la vez consigo un antropomorfismo, rasgos ambos del pensamiento primitivo; Orozco observaba que el paisaje garcilasiano es “terreno y terrestre”, que “hasta su visión de lo sobrenatural se concreta en lo terreno y terrestre”, y nosotros interpretamos que se trata de un antropomorfismo ligado a su animismo.

El cielo de Venus resulta en efecto un cielo pisado y medido por los pies de Elisa, y en el que existen valles floridos y sombríos, etc.:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza vez, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda
contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?.

La afirmación de la propia individualidad y la de la Naturaleza en cuando principio creador, el animismo que dota de vida a esa Naturaleza y el antropomorfismo que le es correlativo,..., son rasgos de carácter renacentista que están presentes en Garcilaso de la Vega.

Fray Luis de León en cambio –resulta bien visible, y lo recogía también Orozco– está atraído por la Naturaleza toda “porque en todas partes se encuentra un orden y concordancia... puesto por el Creador” (1968: 125); en fin Juan de la Cruz llega al “máximo en la espiritualización del paisaje”: la Naturaleza y la Divinidad llegan a identificarse en el discurso de su poesía.

DON LUIS DE GÓNGORA

Ya queda señalado que el tema del paisaje se encontraba a veces muy centralmente presente en el Barroco; entonces surge asimismo en el arte la naturaleza muerta. El realismo barroco resulta en efecto un realismo que integra todo lo complejo de lo existente: los seres humanos, el paisaje, los objetos,...: lo mismo el paisaje que la naturaleza muerta constituyen un contenido temático del arte. La realidad animada o inanimada surge ante el artista, quien la lleva a su discurso.

El Barroco se manifiesta mediante el retrato, el paisaje o el bodegón, etc.: la obra se hace cargo de la realidad toda, pues el hombre –glosaba bien el propio Orozco– “termina sintiéndose atraído por todo, aproximándose a todo, goza... de lo concreto y sensorial” (1969: 73-74).

Se trata –según decimos– de un realismo de lo complejo, de lo vario y distinto que existe, de lo que material y sensorialmente atrae. Si en los autores renacentistas hemos podido encontrar un animismo idealizante que lleva a la Naturaleza a sentir acordadamente con el hombre, ahora en el Barroco la realidad parece imponerse por su consistencia material, por la complejidad variada de sus componentes.

La visión y descripción del paisaje se encuentra por ejemplo en Góngora: en don Luis algunas peripecias vitales se transmutaron en sustancia de contenido de su obra poética, y de la misma manera sus vivencias de lugares y paisajes debieron constituir un fondo de recuerdos e imágenes acumulados que también llegaron a tener forma artística en la poesía que escribió.

Advertimos en Góngora muy bien el realismo barroco de lo complejo: aspiraciones y desencantos de su vida, recuerdos de la misma, paisajes vistos y gozados, rasgos de la mentalidad de los primeros siglos de la Edad Moderna,..., impregnan su discurso, que está elaborado artísticamente a partir de tales componentes. Por eso no creemos que pueda decirse que la poesía “más elevada” de don Luis “crea un mundo ideal volcado hacia la Antigüedad clásica” (Cano, 1988: 236): Góngora por contra se encuentra muy lleno de la realidad concreta y material, posee conciencia de la superioridad de los “modernos” frente a los “antiguos” y por lo mismo exalta la hazaña de Elcano, etc.

Destaca en don Luis como motivo central “el cuadro de paisaje,... la amplia visión de la Naturaleza” (Orozco, 1984: 60), según puede ilustrarse con las *Soledades*. En realidad distintos motivos poéticos de las *Soledades* habían ido apareciendo ya en el discurso gongorino, al igual que sus imágenes paisajísticas probablemente se le habían ido acumulando y sedimentando en el recuerdo hasta surgir en la elaboración artística: nuestro autor integra ahora un pasado textual y vivencial en el poema que va a componer. Por ejemplo el motivo del peregrino acogido en un albergue estaba ya textualizado en un soneto conocido de 1594 que –según lo edita Dámaso Alonso– principia así:

Descaminado, enfermo, peregrino,
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dí, pasos sin tino.
Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto,
piedad halló, si no halló camino.

El albergue de este soneto empieza a sugerir –estamos de acuerdo en esto con Jammes (1987: 493)–, “el paraíso al que aspira el hombre de la ciudad”.

Motivos e imágenes poéticas de las *Soledades* estaban ya textualizados en la obra gongorina, y en esos textos el autor había ido transmutando seguramente imágenes reales y motivos vivenciales de su propia biografía. No fue en balde para las letras su viaje a Cuenca, según estimaba Artigas (1925: 84), y en este 1603 escribió efectivamente un romance en el que comparecen motivos que se integrarán luego en la *Soledad Primera*:

En los pinares de Júcar
vi bailar unas serranas,
.....
Una entre los blancos dedos
hiriendo negras pizarras,
instrumentos de marfil
que las musas le invidiaran,
las aves enmudeció
y enfrenó el curso del agua;
...

La *Soledad Primera* arranca efectivamente con la figura del caminante que pisa crepúsculos y llega a un albergue; enseguida los versos 190 a 211 contienen un cuadro de paisaje, una visión en profundidad de la Naturaleza. Nuestro autor suma a un sentimiento de la Naturaleza el tema literario del paisaje, y compone por ejemplo este cuadro; la estética barroca del realismo de lo vario y complejo del natural se despliega en el presente fragmento:

Llegó, y, a vista tanta
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que, nieblas desatando,
confunde el sol y la distancia niega.
Muda la admiración, habla callando,
y, ciega, un río sigue, que -luciente
de aquellos montes hijo-
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente;
orladas sus orillas de frutales,
quiere la Cópia que su cuerno sea [...]
Engarzando edificios en su plata,
de muros se corona,
rocas abraza, islas aprisiona,
de la alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde.

La amplia vista hace admirarse al joven de las *Soledades*: está ante un cuadro de distancias presidido por el largo curso de un río cuyas orillas aparecen orladas de frutales. Se trata de un cuadro de paisaje con valor en sí, y que responde al realismo de todo lo natural del Barroco.

Aparecen luego las serranas, y Góngora integra en el discurso análogos motivos poéticos a los que estaban en el romance de los pinares de Júcar: vivencias antiguas y reales se transmutan en las *Soledades*, compuestas según el realismo naturalista del Barroco y según la mentalidad de los "modernos" frente a los "antiguos"; ya hemos dicho que no se trata de un mundo idealizado y vuelto sólo a la Antigüedad, tal como cree R. Cano.

El sentimiento de la Naturaleza y su concreción en el cuadro de paisaje se encuentran presentes en Góngora, y esta temática del paisaje obedece en su poesía al realismo barroco de lo complejo y al gusto artístico por lo plástico y colorista.

CONCLUSIONES

1. Unamuno distingue la "expresión" artística del sentimiento de la Naturaleza, que admite puede ser moderna, de ese sentimiento estético el cual es antiguo.
2. Siguiendo más ciegamente a los franceses que Unamuno, Azorín identifica el "sentimiento hacia la Naturaleza" o "paisaje", y considera que surge con el Romanticismo y entre nosotros con Enrique Gil y Carrasco.
3. Rasgos primitivos de pensamiento como el antropomorfismo o el animismo se encuentran presentes en Garcilaso. El poeta en efecto no concibe sino un cielo que se pisa y mide y en el que se pueden buscar llanos, montes, ríos y valles; animistamente atribuye virtud creadora a la Naturaleza, que dota así a la aves y animales de astucia, y a la vez atribuye vida anímica a esa misma Naturaleza, la cual se condolece con el hombre. Tal simpatía de la Naturaleza con el hombre afirma además el individualismo humano: supone un antropocentrismo.
4. Góngora se detiene poéticamente en visiones amplias del paisaje, y lo hace movido por su realismo barroco integrador de todo lo natural, de lo complejo y vario.

5. La crítica literaria debe dejar de lado las calificaciones impresionistas que hablan por ejemplo de la elocución hermosa de un autor, y debe intentar plantearse los verdaderos problemas estéticos y de pensamiento encerrados en la creación poética.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, F. (1987). *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra.
- (1992). “La palabra y el concepto *meseta*”. En *Homenaje a don Ángel Cabo, I*, 35-42. Salamanca: Universidad.
- ARCE, M. (1969). *Garcilaso de la Vega*. Tercera edición. Puerto Rico. Editorial Universitaria.
- ARTIGAS, M. (1925). *Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: RAE.
- AZORÍN (1964). *El paisaje de España visto por los españoles*. Sexta edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- CANO, R. (1988). *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1985). *Castilla*. Madrid: Espasa-Calpe.
- JAMMES, R. (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- MARAVALL, J. A. (1984). *Estudios de historia del pensamiento español*. II. Madrid: Cultura Hispánica.
- OROZCO, E. (1968). *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.
- (1969). “Evolución de la temática en las artes”. *Tercer Programa*, 13, 67-93.
- (1984). *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
- UNAMUNO, M. de (1966). *Obras Completas*. I. Madrid: Escelicer.

PAISAJE Y FICCIÓN: EL PODER FABULADOR DE TOLKIEN, LA REALIDAD REINVENTADA DE BURROUGHS Y LA CAPACIDAD VISIONARIA DE LUCAS

Javier Arce Argos
I.E.S. "Diego Velázquez". Madrid

Dentro del amplísimo y sugerente campo propuesto del "paisaje en la literatura", el presente trabajo se circunscribe específicamente al ámbito del paisaje ficticio, imaginario, por diversos motivos. En primer término, porque, para quien escribe estas líneas, el paisaje adquiere importancia en un texto literario cuando se hace imprescindible –sea cual sea el motivo–, pero también porque los tres autores que vamos a analizar (Tolkien, Burroughs y Lucas) pertenecen a un género –el de la llamada "novela de aventuras"–, que por sus características parece caldo de cultivo propicio para el desarrollo del tema propuesto hasta alcanzar niveles de indudable valía literaria. En este sentido, creemos que los autores elegidos pueden darnos un magnífico ejemplo de cuanto queremos mostrar. Curiosamente, todos comparten la paradoja de haber obtenido un clamoroso éxito en detrimento de su reconocimiento literario (caso del primer Tolkien) o bien de la lectura real de su obra (casos de Burroughs y Lucas). Pero no es esto lo único que los agrupa; todos ellos recrean el paisaje –en sentido amplio– con una extremada habilidad, si bien con diferentes intenciones.

En el caso de Tolkien (y por motivos prácticos nos centramos fundamentalmente en su obra cumbre *El Señor de los Anillos*) en este caso, decimos, su capacidad para construir el paisaje deriva directamente de su enorme poder fabulador. Ábrase el libro por cualquiera de sus páginas y ahí estará, omnipresente, el paisaje, el ambiente, con la fuerza e importancia de un actante más. Cada amanecer o cada nueva acción de los simpáticos hobbits viene envuelta,

literariamente arropada, por una referencia explícita al lugar y ambiente en que se desarrolla la escena. Valga este ejemplo:

(...) Después de tres horas descansaron. La noche era clara, fresca y estrellada, pero unas nubes de bruma ascendían por las faldas de la loma desde los arroyos y las praderas profundas. Unos abedules de follaje escaso, que la brisa movía allá arriba, eran como una trama negra contra el cielo pálido. Devoraron una cena frugal (para los hobbits) y continuaron la marcha.

(...) En la cima misma de la loma estaba el sitio de los abetos. Dejando el camino, se metieron en la profunda oscuridad de los árboles que olían a resina, y juntaron ramas secas y piñas para hacer fuego. Pronto las llamas crepitaron alegremente al pie del gran abeto y se sentaron alrededor un rato, hasta que comenzaron a cabecear. Cada uno en un rincón de las raíces del árbol, envueltos en capas y mantas, cayeron en un sueño profundo (J. R. R. Tolkien 1991: 104-105).

Y es que Tolkien es plenamente consciente de que para llevar a cabo su misión, crear una mitología para Inglaterra por medio de un gran poema épico en prosa es imprescindible construir todo un mundo mítico, complejo y completo, en el que se desarrolle la acción. Ya no es sólo el paisaje, sino que la obsesión tolkieniana por la coherencia textual, por dar vida a su mundo mítico –la llamada “Tierra Media”– le arrastra a dotar a su obra de una elaboradísima nomenclatura, cronología, geografía física e, incluso, lenguajes propios (como el “quenya”, sobre la base del finlandés –con diccionario y manual de pronunciación incluidos–, o el “sindarin” sobre la del galés. Y es que la minuciosidad de Tolkien en la composición de su obra es, simplemente, asombrosa.

Hoy sabemos (H. Carpenter 1990: 216) que Tolkien hizo cálculos de tiempos y distancias, de hechos con sus fechas, días de la semana, horas y, a veces, hasta la dirección del viento y las fases de la luna. Accidentalmente, incluso, se convirtió en cartógrafo, elaborando curiosos mapas a escala que ofrece a sus lectores como apéndice de sus obras. El mismo autor confiesa:

Si vas a escribir una historia complicada debes hacer un mapa; de otro modo, jamás lo podrás hacer después (H. Carpenter 1990: 216).

Tan singular preocupación por el entorno geográfico de su obra ha llevado a la crítica a indagar sus causas. Hay quien aprecia en la obra de Tolkien una denuncia del degradado medio físico actual (P. Arguijo 1992: 28), llegando incluso a nombrar parajes reales como base de su mundo de ficción. Otros hablan de añoranzas de la campiña inglesa cercana a Birmingham en que vivió de niño (J. M. Otero 1987: 13 y 29-30), y su mayor biógrafo, Carpenter, nos recuerda

cómo su gusto y conocimiento de la botánica provienen de las enseñanzas de su madre y del profundo trauma que padeció de niño cuando vio talar un gran sauce-llorón al que solía trepar con frecuencia (H. Carpenter 1990: 33).

Realmente, en *El Señor de los Anillos* –como en el resto de la narrativa tolkieniana– el paisaje es un personaje más. Con frecuencia, incluso, es utilizado para anticipar acontecimientos trágicos, predisponiendo de esta forma al lector. En el siguiente fragmento, que corresponde al momento previo del encuentro entre el protagonista Frodo y una bestia inmundada y cruel llamada Gollum, se aprecia este valor premonitorio del que venimos hablando:

Ese día al menos no vieron ninguna señal del enemigo, y tampoco al día siguiente. Pasaban las horas, grises y monótonas, y no ocurría nada. En el tercer día de viaje el paisaje fue cambiando poco a poco: ralearon los árboles, y al fin desaparecieron del todo. Sobre la orilla oriental, a la izquierda, unas lomas alargadas subían alejándose; parecían resacas y devastadas, como si un fuego hubiese pasado sobre ellas y no hubiese dejado con vida ni una sola hoja verde: era una región hostil donde no había ni siquiera un árbol quebrado o una piedra desnuda que aliviara aquella desolación. Habían llegado a las Tierras Pardas... (J. R. R. Tolkien 1991: 525).

Así pues, la naturaleza es mucho más que un escenario. Literariamente, recordémoslo, funciona como un actante en la construcción textual y, con frecuencia, adquiere valor como técnica narrativa, mientras que ideológicamente, con su valor simbólico, es el reflejo del presente y –sobre todo– la esperanza del futuro. El mensaje mismo de la obra tolkieniana reside aquí, y el lector no tardó mucho en comprenderlo. Por eso, cuando “Ace Books” publica en 1965 una edición no autorizada de *El Señor de los Anillos*, Tolkien es considerado inmediatamente como un abanderado del incipiente movimiento ecologista. Convertido en libro de cabecera por la “tolkienmanía” universitaria norteamericana, la obra adquiere la categoría y difusión del “best-seller” (con más de un millón de ejemplares vendidos durante ese año) y su mensaje es rápidamente recogido –y transformado– por el movimiento “hippy” de los 70 (que creía ver en la vida natural y sencilla de los “hobbits” un ideal acorde a sus principios).

Pero no estaría completo este breve repaso al paisaje en la obra de Tolkien sin hacer referencia a los moradores de este pequeño reino de ficción. Y aquí la capacidad fabuladora, la imaginación y la cultura de nuestro autor se desbordan incontenibles. Tanto es así que algún estudioso ha llegado a publicar un *Bestiario de Tolkien* (D. Day 1979) casi a modo de guía de lectura. Algunos de estos seres provienen de la tradición cultural de Occidente; de mitos, leyendas y creencias populares antiquísimas. Es el caso de enanos, elfos, magos, dragones alados,

espíritus malignos o fantasmas. Otros, sin embargo, son aciertos creativos de la fecunda imaginación del escritor inglés (como hobbits, orcos, ents o trolls), pero todos ellos nos suenan hoy familiares. Con una extremada habilidad –de nuevo su portentoso poder fabulador–, Tolkien ha conseguido engrosar el repertorio de los remotísimos seres míticos y legendarios con sus propias criaturas sin que prácticamente percibamos diferencia alguna. Por todo esto –y bastante más que en el tintero queda– Tolkien no sólo es importante como escritor en sí, sino también como maestro de la actual tendencia literaria conocida como “de espada y brujería”, de gran aceptación entre los jóvenes lectores, y cuyas últimas repercusiones los llamados “juegos de rol” quedan hoy en entredicho.

El caso de George Lucas –hombre de cine y novelista ocasional– guarda un paralelismo de base con el autor de *El Señor de los Anillos*; ambos presentan en sus obras una epopeya universal. Argumentalmente, todo gira en torno al eterno y un tanto maniqueo enfrentamiento entre las fuerzas del Bien y del Mal. Comparten, incluso, un cierto “clasismo” en cuanto a las castas superiores que rigen los destinos del Universo. En el polo positivo, el mago Gandalf de Tolkien, con sus extraordinarios conocimientos y poderes, se sitúa en el mismo plano de superioridad que los poderosos y enigmáticos caballeros jedi de Lucas, y en el polo opuesto, tanto Sarumán –en *El Señor de los Anillos*– como el terrorífico Darth Vader –de *La Guerra de las Galaxias*– son una personificación del Mal. Pero aquí concluyen los paralelismos. Tolkien construye su mundo sobre la base de una amplia tradición cultural –como ya hemos visto–, mientras que Lucas es un visionario cuyo universo, personalísimo, existe sólo en su mente. Acaso por ello, el primero sitúa su historia en un remoto pasado (años 3.018-19 de la “Tierra Media”), mientras el segundo proyecta su ficción hacia un desconocido e inquietante futuro –“Otra galaxia, otra época”, como escribe Lucas en la primera línea de su novela– (G. Lucas 1978: 7).

En cualquier caso, el autor de la trilogía más famosa y taquillera de la historia del cine de ciencia-ficción (*La Guerra de las Galaxias*) no puede tratar el paisaje con la misma intensidad y profusión del creador de los “hobbits”. Téngase en cuenta que G. Lucas es un caso de “inversión creativa” en el habitual matrimonio literatura-cine. Estamos ante un cineasta que hace visible su fantasía interior mediante un relato que adapta al mundo del cine gracias a un guión en colaboración con Lawrence Kasdan, y que, sólo después de hacerlo imágenes, publica como novela intentando recoger algunos detalles que en la película han sido omitidos. En contra de lo habitual, nos encontramos aquí ante la adaptación novelística de una película. Sin embargo, Lucas parece percibir pronto sus limitaciones como novelista, pues deja a otros autores la adaptación libresca de la

segunda y tercera entregas de su trilogía fílmica (D. F. Glut 1980 y J. Kahn 1983). Es por ello que en nuestro estudio del paisaje nos centramos exclusivamente en la primera novela, *La Guerra de las galaxias*, única del ciclo escrita por el propio Lucas.

Digamos desde el principio que nuestro autor utiliza el paisaje como soporte necesario en que desarrollar su grandiosa historia y no como un personaje más de la misma. Como novela de acción que es, los hechos ocupan el primer plano y su vertiginoso discurrir marca el vivo ritmo narrativo. Todo ello relega el paisaje (necesario, por otra parte, para conseguir la pertinente coherencia textual) a un segundo plano que, con frecuencia, sirve para marcar una cierta acentuación dramática (punto este que comparte con Tolkien). Lucas utiliza este elemento, marcándolo negativamente, como recurso válido para presentarnos un universo repleto de pequeños mundos desconocidos, inexplorados o peligrosos. Como no podía ser de otro modo en una obra de ciencia-ficción, el ambiente, el paisaje, es claramente futurista, y se desgrana en torno a los tres espacios que dominan esta historia de guerra intergaláctica, a saber: el interior de la nave espacial, paisajes urbanos o naturales (con frecuencia descripciones planetarias) y la inevitable "zoología cósmica" o bestiario de los pobladores de estos mundos extraños. Veámos alguno de estos ambientes mediante un ejemplo.

El siguiente fragmento corresponde a la primera acción bélica de la novela; el abordaje de una nave espacial rebelde por parte de las fuerzas opresoras del Imperio:

En pocos segundos el pasillo se llenó de humo y de rayos de energía entrelazados.

Los rayos rojos, verdes y azules rebotaron en las zonas lustradas de la pared y el suelo, y abrieron largas hendeduras en las superficies metálicas. Los gritos de los humanos heridos y agonizantes –un sonido extrañamente no robótico, pensó "3PO"– retumbaban penetrantemente por encima de la destrucción inorgánica.

Un rayo dio cerca de los pies del robot al mismo tiempo que otro reventaba la pared a sus espaldas, y dejaba al descubierto circuitos que echaban chispas e hileras de conductos. La fuerza del doble estallido hizo que "3PO" cayera en medio de los cables destrozados, donde una docena de corrientes distintas lo convirtió en una masa retorcida y espasmódica.

(...) El humo comenzó a llenar el pasillo. "R2D2" se apresuró a ayudar a su amigo. El pequeño robot mostraba una flemática indiferencia ante las energías salvajes que abarrotaban el pasillo. De todos modos, era de tan corta estatura que la mayoría de los rayos le pasaban por encima (G. Lucas 1978: 14).

La terminología de la ciencia-ficción, (energía liberada, rayos multicolores, sonidos metálicos o la omnipresencia de la robótica), configura el ambiente de casi todas las acciones que transcurren en el interior de las inevitables naves espaciales. Pero en *La Guerra de las Galaxias* asistimos a una narración en que las acciones de los protagonistas se bifurcan dando lugar a historias paralelas que, claro es, se desarrollan en lugares diferentes. Ello permite –o más bien requiere– que el autor describa el paisaje de los distintos planetas o ciudades a los que llegaran los personajes. Véase este ejemplo:

Yavin no era un mundo habitable. El enorme gigante de gas estaba decorado con formaciones nubosas de gran altitud, coloreados de suaves matices. En diversos sitios, la atmósfera ligeramente centelleante estaba formada por tormentas ciclónicas compuestas de vientos de seiscientos kilómetros por hora que recogían los gases de la troposfera de Yavin. Era un mundo de permanente belleza y de muerte rápida para cualquiera que intentara penetrar el núcleo relativamente pequeño de líquidos congelados.

Sin embargo, alguna de las numerosas lunas de Yavin eran del tamaño de un planeta y, de esos, tres podían albergar vida. Era especialmente atractivo el satélite que los descubridores del sistema habían designado con el número cuatro. Brillaba como una esmeralda en el collar de lunas de Yavin, plétórico de vida animal y vegetal. Pero no figuraba entre los mundos que admitían la colonización humana. Yavin se encontraba demasiado lejos de las regiones pobladas de la galaxia (G. Lucas 1978: 217).

Hemos de advertir que las descripciones planetarias son las más extensas de las referencias al paisaje en esta obra. Esto es fácilmente explicable si tenemos en cuenta que el autor pretende mostrarnos mediante palabras un mundo que sólo existe en su imaginación y para el cual carecemos de referente claro. He aquí, justamente, el mayor problema con que topa Lucas; el lector puede sentirse perdido ante el universo de nuestro escritor y sus criaturas. La falta de referente, como es lógico, tiende a producir un cierto extrañamiento y, merced a ello, la posibilidad de no advertir de modo inmediato el texto como parte de nuestra tradición cultural. La sensación se disipa, desde luego, al contemplar la película, pero entonces ésta se superpone a la novela. Probablemente, sin embargo, en donde más se resienta el relato, su punto más débil, esté en los muchos seres que desfilan por sus páginas (lo que hemos denominado “zoología cósmica”). Lucas describe una variopinta colección de seres multiformes que, si bien aciertan a darnos una idea del mundo complejo y caótico en que viven, carecen de profundidad y de interés en sí mismos. Excepción hecha de un par de robots muy humanizados y de “Chewbacca” (el gigantesco monstruo inteligente y cubierto de pelo que acompaña a los héroes rebeldes), salvo estos casos,

conviene recordarlo, todos los protagonistas de la obra son humanos. Entendidos, pues, como personajes secundarios la mayoría de seres no humanos, bastan dos o tres rasgos externos –cuando no una descripción colectiva– para su levísima caracterización. Y es que, como nos confirma el propio autor, sólo trata “de devolver vida a un género hoy perdido, de darle una nueva dimensión de tal forma que los elementos de espacio, de fantasía, de aventura, de suspense y de chispa actúen unos sobre otros” (G Lucas 1978: contraportada). Al lector corresponde juzgar si, con sus evidentes aciertos y limitaciones, esta intención se ve cumplida. En todo caso, un elevado porcentaje de los resultados últimos se deben, indudablemente, a la importancia que en la novela cobra el elemento del que venimos hablando: el paisaje.

Y si el paisaje forma parte fundamental de los autores analizados, lo es todo en la obra de E. R. Burroughs. El lector español asocia a este escritor con su personaje Tarzán, pero la mayoría olvida –o no sabe– que estamos ante uno de los iniciadores de las novelas de ciencia-ficción con las múltiples aventuras de John Carter en Marte, del heroico Carson Napier en Venus o las no menos curiosas sagas sobre mundos perdidos como Pellucidar o Kaspak. En resumen: un amplísimo repertorio de novelas de aventuras –por encima del centenar– hoy casi completamente olvidadas. Y no mucha mejor fortuna ha tenido su rey de la selva. Recordemos, como dato significativo, que la novela aquí analizada, *Tarzán de los monos* (1914), es la primera de una serie de 22 entregas, de probada autoría, de las que curiosamente en España hasta hace poco sólo se encontraban las 11 primeras. Nuevamente la influencia del cine (y acaso también del cómic) aumentan la popularidad de una novela en la misma proporción en que restan lectores. Uno de sus modernos editores, Jesús Palacios, plantea en sus justos términos la gran paradoja de Tarzán:

Éste es, sin duda, el personaje más popular para el gran público y, sin embargo, el peor conocido, ya que pocos de los que han visto los films con Johnny Weismuller y sus sucesores saben que más de la mitad de las novelas del “Hombre Mono” pertenecen por derecho propio a la ciencia-ficción. Además de tratarse de un Tarzán completamente distinto, gracias a Dios, de esa especie de retrasado mental protagonista de las aburridas aventuras hollywoodienses en una jungla que, salvo en los primeros films, es parque zoológico edulcorado y burgués, que nada tiene que ver con la selva mítica y misteriosa inventada por Burroughs (E. R. Burroughs 1990: 10-11).

“Mítica y misteriosa”, así es, en efecto, la selva africana que nuestro novelista “reinventa” en su obra. En rigor, se trata de una búsqueda constante de verosimilitud a través del paisaje, pues el escritor norteamericano comprende

que la falta de credibilidad es el cáncer de la novela de aventuras. Desde la primera línea de su obra ("Me refirió esta historia una persona que no tenía necesidad de referirla, ni a mí ni a nadie" (E. R. Burroughs 1938: 1)), se presenta la narración como probablemente cierta. Así, el autor sólo transcribiría una historia que alguien le habría contado. No obstante, el narrador habría podido comprobar algunos datos de esta increíble historia gracias a un viejo manuscrito y a documentos de la Oficina Colonial Británica. Lógicamente, el empeño del autor por presentarnos todo como un "hecho real" le obliga a centrar la acción de su novela en un enclave geográfico igualmente verosímil. A este respecto, la selva de Tarzán se encontraría en algún punto de la costa occidental de África (en torno a diez grados de latitud sur) y probablemente no muy lejos del río Congo. Para completar la localización espacio-temporal se nos aclara también que la acción comienza en el año 1888, momento en que el matrimonio Clayton embarca en el "Fuwalda" rumbo al continente negro. Véase, en el siguiente fragmento, la primera referencia al entorno geográfico en que nacerá nuestro protagonista:

Antes de oscurecer, el bergantín se hallaba anclado en medio de la tranquila enseada, que parecía un espejo.

Las orillas que los rodeaban eran hermosas y estaban cubiertas de vegetación semitropical; y en cambio, a lo lejos, la tierra se elevaba desde el océano en cerros y mesetas, cubiertas casi uniformemente de bosques vírgenes.

No se veía el menor rastro de habitación; pero que la tierra podía fácilmente sostener la vida del hombre, se notaba por la abundancia de aves y mamíferos que, a veces, entreveían los vigilantes desde la cubierta del "Fuwalda", así como por el rielar de un arroyo que desembocaba en el puerto, asegurando agua fresca en abundancia.

Cuando se condensó la oscuridad sobre la tierra, Clayton y lady Alicia estaban aún en la borda del buque contemplando silenciosamente su futura morada. De las negras sombras de la inmensa selva llegaban los pavorosos gritos de las fieras, el hondo rugido del león y de cuando en cuando el implar estridente de la pantera (E. R. Burroughs 1938: 18).

Es evidente que Burroughs hace magia con las palabras, ocultándonos lo que aparentemente nos quiere mostrar. Y es que la proliferación de datos a que hemos hecho referencia no hace sino ocultar la exquisita indeterminación en que se desarrolla toda la historia. No es capricho, sino más bien necesidad. Y es que, por una parte –como ya hemos apuntado–, está la verosimilitud que requiere la novela de aventuras, pero, por otro, esta realidad debe ser retocada, maquillada, "reinventada" en definitiva para dar cabida a esa concepción un tanto romántica del "buen salvaje" que apreciamos en el primer Tarzán. Y no sirve para ello el grandioso paisaje de la sabana africana, ni siquiera –tal cual– la inhóspita selva

tropical. Se necesita crear un espacio “mítico”, un paraíso cerrado al exterior en que la naturaleza –el paisaje– no haya sido dañado. Curiosamente, éste fue el mérito principal del ciclo de películas interpretadas por J. Weismuller; recrear ese paisaje inalterado que fuese al tiempo “locus amoenus” para el gran mono blanco y lugar justiciero para cuantos ilícitos medradores entrasen en él. Y este paraíso idílico, en la pantalla, es “el Mutia”, la altiplanicie en que vive nuestro héroe, un reino de ficción en el corazón de África, inaccesible para la civilización y para los indómitos pueblos caníbales. No se ha respetado la fidelidad al texto, pero sí su valor simbólico. Para concluir este repaso a la importancia del paisaje en la obra de Burroughs, fijémonos brevísimamente, en otro aspecto que marca también la tensión realidad-ficción: su bestiario. Junto a la conocida fauna africana (“tantor” el elefante; “numa” el león o “sheeta” el leopardo, por utilizar el ya popular lenguaje de la selva), aparecen otros seres que, ciertamente, no pertenecen al mundo real. El ejemplo más evidente es la propia tribu de simios de Tarzán; unos extraños antropoides de gran tamaño y brutalidad –a caballo entre el chimpancé y el gorila– y que poseen una inexplicable inteligencia que les permite hacer uso de un lenguaje muy desarrollado. Es un ejemplo más –el último– de readaptación de la realidad a los intereses de la ficción, del extremo cuidado de los autores tratados por el entorno en sus obras. Una labor esta llevada a cabo con tanta dedicación como buen sentido y que, a la postre, se convierte en elemento central, en necesidad textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGUIJO, P. (1992). *Tolkien*. Madrid: Ediciones Palabra.
- BURROUGHS, E. R. (1990). *Piratas de Venus*. Madrid: Ed. Valdemar.
- (1938). *Tarzán de los monos*. Barcelona: Gustavo Gili, editor.
- CARPENTER, H. (1990). *J. R. R. Tolkien. Una biografía*. Barcelona: Minotauro.
- GLUT, D. F. (1980). *El Imperio contraataca*. Barcelona: Argos-Vergara.
- KAHN, J. (1983). *El retorno del Jedi*. Barcelona: Planeta.
- LUCAS, G. (1978). *La Guerra de las Galaxias*. Barcelona: Argos.
- ODERO, J. M. (1987). *J. R. R. Tolkien, cuentos de hadas*. (La poética tolkiniana como clave para una hermenéutica sapiencial de la literatura de ficción). Pamplona: Eunsá.
- SANTOYO, J. C. y SANTAMARÍA, J. M. (1983). *El autor y su obra. Tolkien*. Barcelona: Barcanova.
- TOLKIEN, J. R. R. (1991). *El Señor de los Anillos* (vol. 1). Barcelona: Minotauro.

PAISAJES ULTRAÍSTAS **(La herencia de Foix en Mercè Rodoreda)**

Margarida Aritzeta
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona

PAISAJES ARTIFICIALES: PAISAJES CREADOS

Más que de paisajes ultraístas, sería necesario hablar de paisajes artificiales en la literatura occidental del primer tercio de s. XX y de su rendimiento posterior en la creación literaria contemporánea. Sin embargo el título amplio resultaría inexacto, dado que no me propongo incluir en mi trabajo el estudio del uso icónico o simbólico de la substancia gráfica como recurso para la creación de paisajes artificiales en el espacio textual (Segre 1985: 64) y, por ende, queda fuera de él el campo de experiencias caligramáticas. Y por otra parte, el tipo de paisaje artificial que sitúo bajo el epígrafe estrecho de "ultraísmo" con el fin de caracterizarlo mínimamente desde el título, ha sido experimentado por numerosos autores en diversas corrientes, en su tiempo calificadas de vanguardia, y bajo epígrafes o "ismos" que en cada cultura tenían nombres distintos¹.

Pero aun aceptando el reduccionismo, hablar de paisajismo en este marco puede resultar igualmente confuso, puesto que la finalidad del autor que los crea no es la de describir paisajes, sino la de usar todos los elementos que tiene a

¹ Se ha convenido en llamar "ultraísmo" a la corriente estética que aparece en la península Ibérica entre 1919 y 1922, de la mano de Guillermo de la Torre y Jorge Luis Borges. En literatura catalana, a partir de 1916, se ha convenido en hablar de "futurismo", aunque en esta época, y sobre todo a partir de la obra de J.V. Foix, el movimiento tiene sólo un parentesco parcial o lejano con las propuestas de Marinetti. Veremos que en mi trabajo incorporo textos procedentes también del dadaísmo o el surrealismo.

mano (entre los cuales el paisaje) para darles una dimensión distinta en el seno de una estética que pretende romper con las convenciones del pasado. Así pues, los paisajes artificiales que podemos hallar a través de numerosas obras calificadas genéricamente de vanguardistas son elementos empleados simbólicamente en el armazón del texto: El paisaje del texto de vanguardia sufre la misma transposición metafórica, la misma experimentación plástica y lingüística, que sufren el resto de elementos que componen la totalidad del mundo creado por el artista de vanguardia.

Esta coyuntura común da fruto en culturas distintas y a través de voces particulares. Claudio Guillén señala que precisamente “el arte del gran poeta logra reunir y ordenar en unas pocas palabras de una sola lengua las consecuencias de una variadísima sucesión de estímulos” (Guillén 1985: 20) y aún que el horizonte de un gran autor está abierto en el espacio y en el tiempo, que pocas veces puede circunscribirse a las influencias de la literatura nacional.

Si en algun contexto esto puede ser más verdad que en otros será precisamente durante el período calificado genéricamente de vanguardias, en el que los artistas lucharon para destruir todo tipo de fronteras que compartimentaran culturas y lenguajes.

GÉNESIS DEL PAISAJE ARTIFICIAL

En pintura, las innovaciones en el campo visual comportan el paso del cuadro entendido como ventana, como un espacio de imitación de la realidad, a su consideración como problema específicamente pictórico, como espacio bidimensional. El cubismo lleva a cabo una profunda revolución conceptual en este sentido y es punto de reflexión para escritores y artistas en general².

No centraré mi análisis en la comparación entre literatura y artes plásticas: el campo de trabajo sería enorme y, aunque interesante, creo que el esfuerzo tendría un rendimiento escaso³. Sin embargo no puedo dejar de señalar este origen común. La concepción del paisaje artificial literario recoge su herencia del

2 Sin embargo la actitud no es totalmente nueva en la tradición artística occidental: Apollinaire puede encontrar sus precedentes en el mundo helenístico; el surrealismo pictórico busca sus raíces en la imágenes inquietantes del Bosco (Hieronymus Bosch 1450-1516).

3 Recojo las objeciones al respecto de Guillén (1985: 124-26) y, aunque en este periodo es inevitable hacer continuas referencias a otras artes, porque algunos escritores las hacen en sus textos, renuncio a hacer un planteamiento completo del tema desde la parcela de la Estética.

simbolismo y debe la mayor parte de su impulso a las experiencias llevadas a cabo en el campo de las artes plásticas⁴.

Centrados en la literatura, creacionismo, ultraísmo, futurismo, dadaísmo, primeras manifestaciones del surrealismo, incorporan metáforas visuales a través del artificio verbal para caracterizar el espacio imaginario en el que se desenvuelve la aventura del texto. El paisaje realista ha desaparecido, o no es tratado como tal, y en su lugar se mezclan elementos provenientes de diversos horizontes (cromáticos, materiales, conceptuales, metafísicos) para configurar un espacio a menudo inquietante, o quizás tan sólo sorprendente por lo nuevo, un espacio inventado íntegramente por el autor.

La creación de este paisaje artificial literario se lleva a cabo mediante el uso de recursos plásticos innovadores y tiene un efecto inmediato de desautomatización en el lector, que constata el atrevimiento de las imágenes formadas por la confluencia de elementos dispares: se produce una transposición metafórica que utiliza la superposición de objetos cotidianos; éstos sustituyen a los elementos tópicos del paisaje realista y actúan conscientemente como una tramoya o un decorado, dando la sensación de familiaridad y de irrealdad a la vez.

Se trata en todo caso de un paisaje que es autónomo e independiente de la naturaleza exterior, que obtiene su realidad sólo en y a través del texto.

El referente de los paisajes artificiales que observaremos és el objeto, el conjunto de objetos ordenados (o desordenados) a través de la cadena verbal, mediante la cual se explica metafóricamente un concepto y cuyo referente lejano continúa siendo la naturaleza⁵: es decir, el mundo referencial inmediato ha pasado a ser una representación de mundo y el principio creativo que lo desarrolla es la libertad del autor en la combinatoria verbal (semántica y sintáctica); de ahí la idea de tramoya o decorado, de creación humana, que nos transmiten estos paisajes.

Nos hallamos pues, una vez centrado el tema del paisaje artificial, en el primero de los modelos de supranacionalidad que señala Claudio Guillén (1985:

⁴ Molas (1983: 20) destaca que la pintura, dentro de la vanguardia, fue, de todas las formas de creación, la que llegó más lejos en sus propuestas de búsqueda y ruptura. Dalí, trabajando metafóricamente el espacio del texto, escribe a García Lorca: "No crees tú que los únicos poetas, los únicos que realmente realizamos poesía nueva somos los pintores? ¡S_____!", en Antonina Rodrigo, *Lorca Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona 1981, p. 228 (Cf. Molas 1983:20).

⁵ Wittgenstein (1922: 69) dice que es obvio que incluso un mundo imaginado tan distinto como se quiera del mundo real, ha de tener alguna cosa (una forma) en común con el mundo real..

93 y ss.): el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales (la vanguardia) que implican internacionalidad.

No intentaré en mi comunicación delimitar influencias, sino tan sólo coincidencias, explicables a través de una actitud común hacia la creación artística (que se puede rastrear de Kant), o a través de una coyuntura histórico-estética (Guillén 1985: 93) en la que el triunfo de la máquina, la electricidad, el riesgo y la velocidad, han desplazado al objeto poético tradicional. Las lunas y soles, prados apacibles, nubes y remansos, son sustituidos o atravesados por objetos y expresiones conscientemente apoéticos, produciendo con su efecto-sorpresa otro tipo de sensación estética.

ALGUNOS PAISAJES ARTIFICIALES

El inglés T.E. Hulme es el impulsor de un grupo que a partir de 1909 se reúne en un restaurante de Londres: "The Eiffel Tower". Se caracteriza por su voluntad de renovación, la atmósfera optimista que se propone la exploración vanguardista del lenguaje poético y la liquidación del pasado como peso muerto. Hulme persigue la claridad visual y con palabras simples busca el elemento nuclear de la nueva estética de la imagen (impulsada por los artistas plásticos), antes de superponerla con otras imágenes (Valverde 1986: 246).

Algunos de los resultados de Hulme en la descripción de paisajes son sorprendentes y le acercan a los planteamientos pictóricos de Giorgio da Chirico:

Above in the quiet doch in midnight,
tangled in the tall mast's corded height
haugs the moon; what seemed so far away
is but a child's ballon, forgotten after play⁶

La ilusión visual de la luna como un cometa enredado en el mástil se desvanece en el último verso mediante la explicación del equívoco: el juego metafórico es aún incompleto y lo sigue siendo en muchas de las creaciones de paisajes futuristas. La metáfora tratada como un juego de niños aparece en un texto de Foix, que no debió de conocer a Hulme⁷, concretamente en KRTU, al describir un

⁶ "Sobre el silencioso muelle en la medianoche,/ enredada en la altura encordada del alto mástil,/ cuelga la luna. Lo que parecía tan lejos/ es solo un globo de niño, olvidado tras el juego" (cf. Valverde 1986: 246).

⁷ Foix, en su programática "Lletra a Clara Sobirós" (1974: 28), se manifestaba desinteresado por estéticas e influencias: "Escric, si escric (...) més enllà dels preceptes, i sense tenir gens en

pueblo de decorado que debería atraer a la luna hacia su trampa de cartón y aluminio (Foix 1979: 50-51):

En haver-se apagat el darrer llum del poble, pintàrem de negre les cases de la plaça i penjàrem entre terrat i terrat unes bambolines que figuraven uns núvols grisos o una columna de fum de locomotora en día bromós. Quan era tot llest, ens amagàrem sota les voltes de la farmàcia per espisar de quina manera la lluna es deixaria atreure per aquell parany enginyós d'alumini⁸.

En *Gertrudis* Foix desestima la imagen del firmamento real y opta por su creación plástica (Foix 1979: 2); el punto de partida ya no es la naturaleza, sino el decorado:

El cel, amb el sol, la lluna i els estels, es mou suaument com una bambolina⁹.

Sin embargo estos paisajes-decorado se producen con posterioridad a 1916 y la obra de Hulme es anterior a la guerra. La experiencia bélica, aún sin romper el camino de la plasticidad, transformó los paisajes-juego de Hulme en otro tipo de paisajes: paisajes desolados, cubiertos de ruínas, como los de T.S. Eliot. La plasticidad de la obra de Eliot, como la de Ezra Pound ("imagism") es incuestionable.

Paralelamente, la actitud de experimentar a partir de propuestas creacionistas se difunde. Las actitudes futuristas y el eco dadá, la movilidad física que propicia la guerra, fructificaron a través de multitud de propuestas y manifiestos, y se concretaron en paisajes igualmente plásticos, pero de ilusión, obra de un tipo de poeta-demiurgo que crea mundos literarios que pretenden romper con la tradición mediante la palabra.

El chileno Vicente Huidobro, uno de los generadores del movimiento ultraísta en España, escribe en su *Arte poética* (1916): "*Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; el adjetivo, cuando no da vida, mata*". El creacionismo, el rechazo de los tópicos literarios anteriores, el poder del verbo, se manifiestan a través de un

compte, segons és costum avui i molts joves en moren, com escriuen els tudescs, els ianquis, els gavatxos o els soviètics. El to dels altres i llur criteri retòric no em serveixen gairebé mai, per tal com (...) sóc dels qui creuen que cada poeta és ell."

⁸ "Después de apagarse la última luz del pueblo, pintamos de negro las casas de la plaza y colgamos entre terrado y terrado unas bambolinas que figuraban unas nubes grises o una columna de humo de locomotora en día brumoso. Cuando estuvo listo nos escondimos bajo los soportales de la farmacia para espisar como la luna se dejaría atraer por aquella trampa ingeniosa de aluminio."

⁹ "El cielo, con el sol, la luna y las estrellas, se mueve suavemente como una bambalina".

programa que prepara el triunfo de este tipo de poeta-demiurgo. Si el mundo exterior se concreta ante nuestros ojos a través del paisaje, el paisaje artificial nos manifiesta, de la misma manera, el mundo del escritor creacionista y a la vez nos recuerda que el único paisaje posible reside en el texto.

Escribe Huidobro:

¿Por qué cantáis la rosa?, ¡oh, poetas!
¡Hacedla florecer en el poema!
Sólo para vosotros
Viven todas las cosas bajo el sol.
El poeta es un pequeño Dios.¹⁰

Es de esta manera como el mejicano Carlos Pellicer, en "Estudio"¹¹, propone su paisaje verbal como si fuera un juego de mecano:

Jugaré con las casas de Curazao,
pondré el mar a la izquierda
y haré más puentes movedizos.
¡Lo que diga el poeta!...

Vicente Huidobro, consciente de que es a través de la visión del paisaje que se nos abre la comprensión del mundo, propone una operación previa: el diseño de una nueva geografía de lo imaginario:

Nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias¹².

El gran instrumento poético común es la imagen, que, según el francés Pierre Reverdy, es "*création pure de l'esprit*". J. V. Foix, en un soneto de *Sol i de dol*¹³ programático (1974: 54), arranca desde el primer verso:

És per la ment que se m'obre natura
a l'ull golós; per ella em sé immortal
Puix que l'orden.¹⁴

¹⁰ Arte poética (1916) (cf. Valverde 1986: 383).

¹¹ Carlos Pellicer, Colores en el mar (1921) (cf. Valverde 1986: 390).

¹² Vicente Huidobro, Obras completas de Vicente Huidobro (cf. Pérez 1989: 33).

¹³ El autor fecha la escritura de los sonetos que componen el volumen entre 1913 y 1927 (Foix 1974: 33).

¹⁴ "La Mente me abre el mundo ante los ojos ávidos/ y ella me hace inmortal, puesto que yo la ordeno." (Badosa 1979: 65).

Creacionismo, ruptura con la imitación, con las técnicas del pasado. Alrededor de 1919 Gerardo Diego en su manifiesto "Creacionismo" (1974: 42), escribe:

Hagamos nuestro génesis
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
En el principio era...

A la manera de Gerardo Diego, también con los tablones y ruínas de la antigua ciudad de los Inmortales, éstos construyen su ciudad absurda y aberrante, falta de sentido, inútil, mientras J. L. Borges se pregunta, a través de la voz de su personaje protagonista, si aquella no será la obra de un dios, capaz de construir una ciudad carente de sentido, o si los dioses que la construyeron estaban locos.

No de la página en blanco, espacio al fin y al cabo tópic, sino de la negrura de la noche como una pizarra donde dibujar un universo, parte Foix en *Sol i de dol* (1974: 44) con idéntica actitud creacionista:

La fosca nit m'aparenta pissarra
I, com l'infant, hi dibuix rares testes,
Un món novell i el feu que el desig narra¹⁵.

Página en blanco, pizarra, transformadas en puertas de mundo, en paisaje creado. Y en este contexto se produce la pregunta retórica del poeta, que sabe que toda imagen le viene de sí mismo (1974: 41):

...¿Les imatges funestes
Eren en mi o en la natura brava?¹⁶

El creacionismo de Gerardo Diego: "*Crear lo que nunca veremos, ésto es la poesía*" (Diego 1974: 379), responde al "deseo de representar una realidad interior, idea artística o visión poética, en lugar de representar cualquier aspecto de la realidad exterior" (Pérez 1989: 20). Se manifiesta a través de la agresividad

¹⁵ "La oscura noche me aparenta pizarra/y, como el niño, dibujo en ella raras testas,/un mundo nuevo y el feudo que narra el deseo".

¹⁶ "¿Las funestas imágenes/están en mí o están en la naturaleza?" (Badosa 1969: 57).

imaginista, el deseo de aventura, la autonomía del poema y, según Luís F. Vivanco, por su capacidad no de expresar una revelación, sino desaprobirla (cf. Pérez 1989: 21). La superación de la subjetividad simbolista se consigue mediante la superposición de planos, tal como hacen los pintores cubistas (Pérez 1989: 91):

Por primera vez entre la lluvia muerta
cantaban los tranvías zozobrantes,

escribe en "Gesta" (Diego 1974: 49), a raíz de la comunión de intenciones de los autores creacionistas.

Para Foix la poesía es una búsqueda moral y metafísica (Molas 1983: 54). Heredero del simbolismo y conocedor de la propuesta dadaísta, intenta en su prosa narrativa la reproducción de la libre fluencia del sueño: un conjunto que mezcla realidad diaria con nombres y situaciones fácilmente identificables, con otros que son fantásticos (Molas 1983: 61).

Si las imágenes de Diego tienen un fondo de técnica cubista, las de Foix se relacionan con el movimiento dadaísta y, más tarde, con el surrealismo. Foix, en sus primeras prosas, crea un universo que, a través de símbolos y de objetos extraídos de la realidad cotidiana y a la vez de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, traducen la indefensión del poeta en el contexto de una humanidad hostil, brutal (Molas 1983: 61).

Foix y Diego, enamorados de lo nuevo, comparten, sin embargo, su pasión por la tradición, por lo antiguo: "M'exalta el nou i m'enamora el vell"¹⁷, escribe Foix (Foix 1974: 43). "Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo...", escribe Gerardo Diego (Diego 1967: 15).

El pintor Giorgio de Chirico, con "Las musas inquietantes" (1916) mezcla a su vez elementos antiguos y modernos: en el fondo, construcciones medievales conviven con fragmentos de edificios industriales¹⁸.

¹⁷ "Si lo nuevo me exalta, lo viejo me enamora" (Badosa 1969: 59), en "Em plau d'atzar", en Sol i de dol.

¹⁸ Con sus recursos consigue provocar una sensación de extrañeza y ambigüedad (también en "Gran interior metafísico" y "El gran metafísico", de 1917). El carácter de sorpresa e incongruencia le viene de la incorporación de objetos modernos, apictóricos, junto con el uso de la perspectiva, la aplicación pictórica a la manera de los antiguos maestros pintores, que revelan una revalorización del pasado. La suya es una pintura metafísica.

Así, los escenarios simbólicos, el imaginismo de *Nocturno funambulesco* de Gerardo Diego (1974: 18-19), el uso de la ironía, la distancia que “disuelve totalmente la emoción del nocturno” (Pérez 1989: 61), se aproximan a los paisajes que Foix consigue con su soneto *És quan dormo que hi veig clar*¹⁹ (Foix 1974: 169), poemas entre los cuales se podría invocar incluso una proximidad en el título.

Pero sólo són ésto: imágenes, coincidencia de paisajes: “*El muelle es el escenario*”, escribe Diego, introduciendo la idea de teatro; Foix nos presenta también un paisaje de decorado: *Hi ha un pany de mar al revolt/i un tros de cel escarlata*²⁰, como una pintura mural. La comparación sorprendente de Diego: *La luna en cuarto creciente/es como un huevo esplendente*, se halla, menos corrosiva en *El casallot del pirata/És un ample gira-sol*²¹. Y sigue el imaginismo cromático y lúdico de Gerardo Diego a través de unos paisajes impresionistas, dónde parece que el autor, en vez de describir la naturaleza, describiera el mural o cuadro que la representa o incluso sólo los resultados de su efecto visual:

Se divisa en lontananza
el verde de la esperanza
y el rojo, sobre la panza
de un vapor.
(...)
La guirnalda de las luces
cae en el agua de bruces,
quebrándose en mil chapuces.

No es superfluo el hecho de que se haya señalado el acercamiento de Gerardo Diego a las demás artes, en especial la pintura y la música (Pérez 1989: 61). El poeta despliega sus propuestas creacionistas entre la publicación de *Evasión* (1918-19) y el tríptico *Imagen* (1922). La introducción de imágenes visuales funambulescas persigue romper el clima delicado de los nocturnos poéticos tradicionales con sus paisajes tópicos. La ambivalencia recorre los versos de “Ahogo”:

Y luego romperé
la luna de una pedrada (Diego 1974: 22)

El paisaje nocturno es a la vez la luna del espejo y el cielo con el satélite que invocaron antaño los enamorados. La ambivalencia de la imagen da al verso

¹⁹ “Es durante el sueño cuando veo las cosas claras”, fechado en abril de 1939.

²⁰ “Hay un mar en el lienzo de pared del recodo del camino/ y un pezado de cielo escarlata”.

²¹ “El caserón del pirata/es un amplio girasol”.

un aire insólito y un cariz irónico, de juego. En virtud de este artificio, el paisaje romántico desaparece hecho trizas.

El paisaje, en este caso el mar, es un objeto creado en "Caracola", de García Lorca (1955: 300):

Me han traído una caracola.
Dentro le canta
una mar de mapa.

Del mismo modo trata el agua como espejo, paisaje-decorado y, en definitiva, magia y juego, que se concreta en el último y sorprendente verso²²:

Bajo el agua
siguen las palabras.
Sobre el agua
una luna redonda
se baña,
dando envidia a la otra
¡tan alta!
En la orilla
un niño
ve las lunas y dice:
-¡Noche, toca los platillos!

La experimentación visual de Gerardo Diego en *Imagen* nos proporciona algunos paisajes artificiales realmente insólitos. Diego, según Bernardo Pérez (1989: 67), "pretende evitar toda referencialidad extrapoética":

Se han agostado las catedrales
y los mapas secos
no pueden exprimir las carreteras.²³

Estos mapas no son ni mucho menos los mismos que pintaban mares cantores para las caracolas de García Lorca.

²² C. Eich (1958: 60) señala que Lorca parece eludir la realidad "como si tuviese miedo a ella, miedo a dejar la infancia, miedo a vincularse, a presentarse ante la vida (...) Pero junto a este miedo, poseía y conservó Lorca en sus manos el mundo de la magia y del juego, el mundo embrujado de la poesía, que se le ofreció por mucho tiempo como posibilidad de evasión, incluso cuando ya había renunciado a buscarla".

²³ En "Luz", de *Imagen múltiple*, en el tríptico *Imagen*.

La luna adolescente
que disparó la flecha póstuma
ha dejado caer lacias sus cuerdas.

La nave que dio a luz el horizonte
pliega sus alas como quien
 cierra un libro.
Al ver la fragata
todas las chimeneas
se quitan la chistera
 he visto en unas redes
 los Peces del Zodíaco.

Un cielo grande y sin gente
monta en su globo a los pájaros²⁵

Los días de fiesta
van sobre ruedas.
El tío-vivo los trae,
y los lleva.
(...)
El tío-vivo gira
colgado de una estrella.
Tulipán de las cinco
partes de la tierra.²⁶

26 "Tío-vivo".

C. Eich señala que “los valores plásticos del mundo de Lorca no pasan palpablemente a primer término hasta el *Romancero gitano*” (1958: 94). Sería interesantísimo seguir la plasticidad de los paisajes de “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, “Preciosa y el aire”, “San Miguel (Granada)”, y otros, que habremos de dejar en aras a la brevedad del texto que se me permite.

Y es que, retomando el paralelismo con la pintura, cuando el cuadro ha dejado de funcionar como ventana, puede albergar cualquier realidad. El belga René Magritte, que a su vez recoge las propuestas de Giorgio de Chirico, puede pintar balcones y ventanas que se abren a una naturaleza inquietante; ya no es posible distinguir dónde empieza el cuadro y donde termina la ventana: la ventana es a la vez cuadro y el cuadro actúa como ventana de cuadro. El objeto del arte se ha desplazado y el protagonismo pertenece enteramente al artista creador, en lugar de pertenecer al artista observador. La actitud estética está plenamente asumida incluso por el receptor, que acepta el juego que Magritte le propone en “La razón de los campos”²⁷ (1936) o en “La condición humana”²⁸ del mismo modo que acepta el desafío de recorrer un laberinto textual como el que propone Jorge Luís Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Son ventana o balcón abiertos al paisaje de las imágenes, a las palabras, a la posibilidad de crear. García Lorca (1955: 333) escribe en “Despedida”²⁹:

Si muero
dejad el balcón abierto.

LA HERENCIA DE LOS PAISAJES ARTIFICIALES

Aunque hay muchos puntos de contacto, las distancias son muy grandes entre los resultados de Foix, García Lorca y Gerardo Diego, y a pesar de todo ello no dejan de asombrar algunas coincidencias incluso en el tratamiento de las imágenes. Y sobretodo cuando estas imágenes, estos paisajes y estos temas (ese

²⁷ Se trata de un óleo que representa una ventana abierta a un paisaje rural, con el cristal roto. Pero los pedazos de cristal que quedaron al pie de la ventana son también trozos del paisaje que se divisa a través de la ventana. ¿Cuántas son las superposiciones de cristal pintado con el mismo motivo? ¿Dónde queda el paisaje de verdad?

²⁸ Del mismo modo que el anterior, este óleo reproduce un caballete ante un balcón. El motivo del cuadro es el paisaje que se divisa por el balcón, que se funde por los bordes con el paisaje real (que a su vez puede ser también un cuadro).

²⁹ Canciones.

universo artificial, metafórico) reaparecen en la última obra narrativa, profundamente simbólica, de Mercè Rodoreda.

Sin embargo, los textos de unos y de otra no están tan sólo separados por el tiempo, sino que les separa también la actitud. En la creación de sus paisajes y sus motivos de ficción, Diego, Foix, Lorca, y otros autores de su generación, participan de la creación de un universo de ficción con actitud gozosa, llena de luz: comparten el enfoque constructivo a pesar de todos los pesares de la reflexión metafísica o vital. Rodoreda en *La mort i la primavera*, la novela póstuma que trabajó por lo menos desde 1960, introduce paisajes paralelos a los de *Gertrudis*³⁰ (Foix 1979) y de *KRTU*³¹ (Foix 1979), pero también elementos simbólicos e imágenes (paisajes cromáticos) que coinciden con el *Manual de espumas* de Gerardo Diego³², y con el clima del *Diván del Tamarit*³³ y el *Poeta en Nueva York*³⁴ de García Lorca. *La mort i la primavera* se construye a manera de intertexto; o al menos el lector puede recibirlo como tal: como encrucijada de escrituras previas (Guillén 1985: 313).

Sin embargo aquellos paisajes de juego imaginístico de sus predecesores, adquieren la rarefacción de un mundo en descomposición, donde la fuerza creadora de la mente conduce al horror de vivir y, al final, todo se disuelve en el torrente desbocado de la primavera, como fuerza de la naturaleza que propicia la liberación del sufrimiento humano y el triunfo, la única vitalidad posible, de los elementos.

Agotamiento, pues, de la propuesta estética, que ya apuntaba Gerardo Diego al final de su *Fábula de Píramo y Tisbe*:

Todo el paisaje está si lo sacudes
dulcemente podrido de laúdes.

³⁰ El escenario es muy similar: el pueblo arracimado al pie del castillo (p. 11, 15, 21, 32) encerrado en su propio horizonte (p. 21), abundancia de caballos (p. 12, 29), vegetación lujuriosa que devora casas y paredes (p. 13-14, 34). Objetos: el pueblo pintado, el túnel que lo atraviesa por debajo. Actitudes: las fiestas de galanteo (p. 21).

³¹ El capítulo "Retorn a la natura" (p. 53-54) parece un esbozo del planteamiento temático de la novela de Rodoreda: la vida, la muerte, la vegetación. Objetos coincidentes: la vegetación que absorbe el pueblo (p. 48), la montaña que cierra su horizonte (p. 57), el túnel (p. 65), el color rojo (p. 48-49), rosa en Rodoreda. Personajes: el loco (p. 48-49), el herrero (p. 48-49).

³² Actitud común en el uso de un metalenguaje poético que sitúa el texto en el plano simbólico. Numerosos elementos simbólicos comunes. Temas: la primavera como renacimiento cíclico de la naturaleza, la palabra como refugio del deseo. Objetos: el pueblo, el río, las imágenes cromáticas, el agua, la cárcel.

³³ Temas: el clima de angustia, opresión, la presencia de la muerte. Objetos: caballos, hombres sin rostro.

³⁴ Temas: angustia, imposibilidad de comprensión. Objetos: paisaje hostil, insectos (sueños), hombres sin rostro.

Los paisajes de vanguardia suponen una fase constructiva de mundo (Eco 1990: 279-305). En la última Rodoreda incluso el mundo de ficción es imposible. *La mort i la primavera* cierra el ciclo onírico gozoso de *Gertrudis* y de *KRTU* y su paisaje inquietante de muerte e impotencia niega la viabilidad del paisaje artificial como salida creativa, como constructo que permita el ejercicio de la libertad humana. Quizás no sea casual el hecho de que su autora no lograra concluir el texto a lo largo de tantos años y dejara la novela incompleta, inacabada, en el momento de su muerte. *La mort i la primavera*, con su fatalismo y su meliflua desesperanza, cierra todos los caminos a la posibilidad de aventura humana sobre la tierra, real o ficticia; y aún a la posibilidad de encontrar algún sentido al hecho de hablar para contarla.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADOSA, Enrique (1969). *Antología de J.V. Foix (texto bilingüe)*. Barcelona: Plaza & Janés (Selecciones de poesía española).
- CORREA, Gustavo (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- DIEGO, Gerardo (1974). *Poesía de creación*. Barcelona: Seix Barral.
- (1967). *Primera antología de sus versos (1918-1941)*. Madrid: Espasa Calpe (6ª).
- ECO, Umberto (1990). *Els límits de la interpretació*. Barcelona 1991: Destino.
- EICH, Christoph (1958). *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid 1976: Gredos.
- FOIX, J.V. (1974). *Obres completes. Poesia*. Barcelona 1984: Ed. 62 "Clàssics catalans del s. XX"
- (1979). *Obres completes. Prosa*. Barcelona 1985: Ed. 62 "Clàssics catalans del s. XX".
- GARCÍA LORCA, Federico (1955). *Obras completas*. Madrid.
- GIMFERRER, Pere (1974). *La poesia de J.V. Foix*. Barcelona.
- (1974). "Notes a la poesia en vers de J.V. Foix" (Foix 1974:7-26).
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- MOLAS, Joaquim (1983). *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- PÉREZ, Bernardo (1989). *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*. Valencia: Albatros.
- RODOREDA, Mercè (1986). *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.
- RODRIGO, Antonina (1981). *Lorca Dalí. Una amistad traicionada*. Barcelona.
- SEGRE, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona 1985: Crítica (Grijalbo).

VALVERDE, José María (1986). *Historia de la literatura universal. De las vanguardias a nuestros días* (9). Barcelona: Planeta.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona 1981: Laia "Textes filosòfics" 3.



PAISAJES NARRATIVOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: DEL LUGAR AMENO A LA SELVA URBANA

M^a Soledad Arredondo
Universidad Complutense

El paisaje como selección de un espacio artísticamente descrito experimenta una interesante evolución en las narraciones de los siglos XVI y XVII. En ese periodo, cuando se gesta la novela moderna, carente aún de bases teóricas, los creadores utilizan el espacio en que ubican sus relatos con muy diverso propósito, desde la función estructural, al mero ornato. Los primeros teóricos, por su parte, conceden escasa atención al tema espacial, preocupados fundamentalmente por la definición y justificación de un género emergente. Estas páginas pretenden esbozar cómo la presencia o ausencia del paisaje en la prosa de ficción áurea está directamente ligada a la evolución de la narrativa. Para ello hemos partido de la prosa cervantina, que desarrolla e innova modelos anteriores, y hemos desembocado en narraciones francesas de hacia la primera mitad del siglo XVII, habida cuenta de la influencia de la literatura española en Francia durante ese periodo.

En primer lugar, hemos de destacar que lo que hoy entendemos por paisaje ("porción de terreno considerada en su aspecto artístico", según el D.R.A.E.) es un término que no está documentado hasta 1708¹. En el *Tesoro...* de Covarrubias (1611) no aparece, pero sí se recoge, en cambio, la voz descripción y el verbo "descrevir: narrar o señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido, tan al vivo como si lo dibuxara" (S. de Covarrubias 1943: 457). Interesa especialmente para nuestro estudio esa vinculación de descripción y lugar, porque las

¹ J. Corominas y J. A. Pascual (1981: s.v. *pago*).

preceptivas de los siglos XVI y XVII son notablemente parcas al respecto. En 1596 Alonso López Pinciano, por ejemplo, no se refiere al empleo que los escritores han de hacer del espacio o el paisaje en lo que él denominaba *épica en prosa*; sin embargo, cuando estudia la distinción entre *fábula* y *episodio* (1953: II, 7), acude a una comparación "*paisajística*" para hacerse entender:

me parece a mí que los episodios son los montes, lagos y arboledas que por ornato y sin necesidad los pintores fingen alderredor de aquello que es principal en su intención, como alrededor de una ciudad, de un castillo o de un ejército que camina.

El *símil pictórico* resulta útil para nuestros fines, porque los montes, lagos y arboledas constituyen sólo un *aditamento* ("*ornato*") prescindible ("*sin necesidad*") con respecto al tema principal en los distintos subgéneros narrativos.

Setenta años después que el Pinciano, Pierre Daniel Huet tampoco se refiere a la cuestión del espacio en la novela (1678: 55), pero censura el uso abusivo de las descripciones, incluso en una figura tan respetada como Heliodoro:

Il se plaist dans les descriptions; il s'y joïe, et n'en peut sortir.

Por la misma causa llega a desacreditar a Aquiles Tacio:

Il n'a rien de plus defectueux que ses descriptions fréquentes, inutiles et hors d'oeuvre.

C'est sa figure favorite, comme elle a toujours esté celle des esprits mediocres... (p. 59)

Y generaliza con respecto a esos mediocres que creen "...devoir à la beauté et à la fertilité de leur genie ce qu'ils doivent à celle de la nature..." (p.60). Esta última frase apoya la relación establecida entre descripción y paisaje, ya que parece condenar el pintar con la pluma un espacio natural: ningún mérito para el novelista que traslada el paisaje al papel, ya que el mérito está en la naturaleza que se lo brinda. Semejante descalificación puede servir de excusa a los novelistas franceses del siglo XVII, contra los que clamaba Maurice Magendie (1932: 262) porque no sabían "...ni imaginer ce qu'ils n'ont pas vu, ni reproduire ce qu'ils ont eu sous les yeux".

No obstante, antes de calificar actitudes conviene revisar cómo trasladan los creadores el paisaje a sus relatos, para tratar de deducir si conceden o no importancia al mismo, y si su función varía según el subgénero narrativo al que pretenden adscribirse. Evidentemente no es lo mismo situarse en un ambiente

bucólico de naturaleza arquetípica, que en un marco ciudadano, una ínsula plagada de elementos mágicos o un escenario septentrional bordeado por mares procelosos. Dichos escenarios corresponden a los subgéneros pastoril, picaresco y cortesano, caballeresco y de aventuras a la griega, que ofrecen distintas posibilidades a los creadores de los siglos XVI y XVII. Miguel de Cervantes se acercó a todas ellas, desde su primera incursión juvenil, *La Galatea*, hasta *El Persiles*, lo que nos permite seguir una manera de pintar con la pluma a través de sus treinta años de carrera novelística y de poéticas narrativas diferentes.

Resulta sintomático que el primer Cervantes se sirva de la poética pastoril para darse a conocer como narrador. Se trata todavía del Cervantes con anhelos de poeta, que alude en el Prólogo de *La Galatea* a “la ocupación de escrebir églogas”², lo que explica la abundancia de poemas intercalados y también de pinceladas espaciales, como exige –además– el género inaugurado por Montemayor, heredero de Sannazaro y Virgilio. Los paisajes seleccionados por Cervantes son, generalmente, amenos y favorables al desarrollo del tema amoroso; pero incluso en la repetición obligada del tópico *locus amoenus*, el aún joven narrador disemina en el relato pinturas diferentes adecuadas a los episodios, desde el más bello e idealizado para la apología casi nacionalista de la ribera del Tajo (vol II, pp. 169-170), a los tintes sombríos, ricos en simbología, de un negativo sueño premonitorio (I, pp. 48-49), a la magestad ampulosa del sagrado Valle de los Cipreses (II, pp. 171-172), o la colorista descripción de la plaza adornada para un banquete de bodas (I, pp. 203-205). Lejos, pues, de la uniformidad pastoril, *La Galatea* muestra un espacio integrado en el argumento, cuyas oscilaciones –y son muchas las planteadas por Cervantes para el amor pastoril– se reflejan, breve pero eficazmente, en el paisaje elegido para enmarcarlas. Buena prueba de esa eficacia es que Cervantes utilice la asociación lugar elevado (peñas, riscos)/desamor desde *La Galatea* (pastora Gelasia) hasta *El Quijote* (pastora Marcela)³. En cuanto a la brevedad, se observa ya en *La Galatea* una característica común al resto de la narrativa de su tiempo: la escasez de elementos pictóricos para situarnos en un espacio dado. Cervantes nos proporciona los datos escuetos que configuran una naturaleza placentera, y luego se limita a reiterar los lugares que visitan sus pastores sin moverlos apenas de escenario. Esta actitud parece lógica

² Las citas de esta obra remiten a la ed. de J. B. Avalle-Arce (1968:5).

³ *La Galatea*, II, p. 250: “... vieron encima de una pendiente roca... una gallarda y dispuesta pastora... la cual fue luego de todos conocida por la cruel Gelasia”. *El Quijote*, I, p. 185: “... por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela...”, a la que se denomina unas líneas más abajo: “fiero basilisco destas montañas”. Las citas del *Quijote* corresponden a la ed. de L. A. Murillo (1979).

en el arquetípico *locus amoenus*⁴, pero en el caso de Cervantes la economía descriptiva puede deberse también a su voluntad por adentrarse en la exploración sentimental⁵ de sus personajes.

La brevedad de las descripciones de lugar se acentuará, como veremos, en *Las Novelas Ejemplares* y en *El Persiles*, pero no así en *El Quijote*. Dada la finalidad paródica⁶ de esta obra, Cervantes lleva a cabo una selección espacial marcada por dos requisitos: primero, la proximidad geográfica, opuesta a la lejanía maravillosa de los libros de caballerías; y, segundo, la descripción doble de algo que se contempla en lontananza o con distinta perspectiva (ventas / castillos, molinos / gigantes, ejército / rebaño). La primera exigencia da lugar a simples enumeraciones espaciales, como el lugar de la Mancha del que ni siquiera le interesa el nombre, sino la familiaridad que los lectores detectarían frente a la mítica Gaula o la lejana Grecia de los Amadises. La segunda, en cambio, posibilita el desbordamiento de la fantasía del escritor, que no sólo traslada paisajes reales de la llanura castellana, sino paisajes caballerescos imaginados por Don Quijote y hasta por ese escudero quijotizado, que cree haber ascendido a los cielos a lomos de Clavileño y describe los colores y formas de las siete cabrillas (II, pp. 353-354).

La riqueza de pinturas espaciales del *Quijote* no obsta para apreciar, de nuevo, que el interés de Cervantes no es tanto por el paisaje como por sus pobladores, sean objetos o seres humanos. La descripción de la playa de Barcelona, una de las más completas y logradas del *Quijote*, equivale a una marina en la que destacan no sólo los colores, formas y perspectivas, sino la acumulación de elementos que integran el cuadro: el mar, el cielo, las galeras, los clarines, los soldados, los cañones y, finalmente, los caballeros que rodean al hidalgo (II, p. 507).

La afición de Cervantes por ambientes marineros se confirma con otras descripciones, como las de *El amante liberal*⁷ o *Las dos doncellas*, donde la nota topográfica se ve también superada por el bullicio, la acción y el número de personajes. Especial atención merece la presentación de Barcelona en la segunda novela, porque, aunque los datos son escasos y no pasan de las características

⁴ Al carácter "abstracto y arquetípico del paisaje bucólico" se refiere E. Moreno Báez, ed. Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana* (1976: xxix), para justificar el reproche de Menéndez Pelayo: que Montemayor "para la naturaleza no tiene ojos".

⁵ J. B. Avalle-Arce (1968: xxi-xxii) apunta como originalidad cervantina la atención a los problemas amorosos individuales, frente a la uniformidad de los predicados neoplatónicos.

⁶ Para este aspecto véase J. I. Ferreras (1982).

⁷ Para comprobar las semejanzas, nótese que la llegada de Ricardo y Leonisa a puerto es también a primera hora de una mañana "clara" y "serena", a la que se añaden como notas de color las del propio bajel engalanado y las ropas "a la turquesca", sobre un fondo marcado por la confusión de la multitud que espera en tierra. V. *Novelas Ejemplares*, ed. J. B. Avalle-Arce (1982: I, 211-212).

señaladas, va precedida de un ampuloso elogio ("flor de las bellas ciudades del mundo, honra de España... regalo y delicia de sus moradores", III, p. 150), rasgo éste que se convertirá en tópico obligado de la narrativa posterior.

En realidad, las *Novelas Ejemplares* conceden al paisaje importancia secundaria, limitándose a señalar la ciudad o ciudades sucesivas en que se desarrolla la acción. Así, Toledo en *La fuerza de la sangre*, más que pintado esbozado por medio de cuatro rasgos: el calor, la cuesta de subida del río, la noche y la soledad:

La noche era clara; la hora, las once; el camino, solo y el paso tardo, por no pagar con cansancio la pensión que traen consigo las holguras que en el río o en la vega se toman en Toledo. (II, p. 147)

Sin embargo, los doce relatos abundan en lo que podríamos llamar paisajes de interior, por contraposición a las descripciones bucólicas o los paisajes fugazmente contemplados en el curso de un itinerario⁸. Las descripciones de lugar en las *Ejemplares* muestran una clara preferencia por lo urbano frente a lo rural, y por los recintos cerrados frente a los abiertos, características que heredarán de Cervantes la llamada novela cortesana del XVII. En efecto, salvo algunas escenas de *La Gitanilla* que pintan a Preciosa y sus compañeros en las afueras de ciudades, lo que predomina son ambientes de interior, como la posada del Sevillano en *La ilustre fregona*, la habitación en penumbra de *La fuerza de la sangre* o el ruidoso patio de Monipodio. Y ni siquiera se informa por completo de los detalles espaciales, sino que se recurre a una técnica impresionista en el caso de *Rinconete...*, al simbolismo de objetos reconocidos al tacto por la joven deshonrada de *La fuerza...*, o al halo romántico que rodea a la hermosa fregona, criatura insólita de mesón.

La escasa atención prestada por Cervantes a localizar con descripciones puede explicarse en el caso de los relatos breves, pero sorprende en su proyecto más ambicioso, *El Persiles*. La crítica ha señalado la documentación previa del autor sobre los países septentrionales, así como las diferencias que se aprecian entre el recorrido nórdico y el mediterráneo⁹; pero, si bien el primero se basa en fuentes escritas y el segundo en un conocimiento directo, ninguno es rico en descripciones de lugar. El peregrinaje septentrional enumera países como Dinamarca, Noruega, Groenlandia o Inglaterra, caracterizados en la obra por la

⁸ Como, por ejemplo, las muchas ciudades que recorre el Licenciado Vidriera. A. García Berrio (1989: 433-436) señala acertadamente, al referirse a la "espacialidad" en Cervantes, la diferencia entre novelas "de recinto" y "de itinerario".

⁹ Como una de las últimas aportaciones al respecto, v. J. Servera Baño (1990: 295-306).

sobreabundancia de islas y tempestades, símbolos, a su vez, del peligro y el misterio que rodean a Periandro y Auristela. Pero las islas no se describen, reduciéndose la información a su oscuridad y frialdad, sin más detalles que las nieves y los hielos. La tormenta en el mar es el fenómeno meteorológico mejor pintado, con datos sobre el viento, los remolinos de las aguas, los truenos y relámpagos, y las olas que cubren navíos o balsas. Sin embargo, la plasticidad de las escenas marítimas pierde fuerza por su inverosimilitud (los protagonistas se salvan “milagrosamente”), por lo que tiene de repetitiva¹⁰, y, sobre todo, porque la descripción apenas incide en las fuerzas desatadas de la naturaleza, sino que está supeditada al efecto que pretende producir: la admiración de los lectores ante la peligrosa aventura y los sentimientos de los protagonistas¹¹.

El desinterés por las descripciones paisajísticas se hace patente cuando Cervantes despacha rápidamente dos *locus amoenus* para dar paso a lo que verdaderamente le importa: la acción y la aventura. Así, la impresión benéfica del paisaje ameno –temperatura, rumor de las aguas, visión de hierbas, árboles y frutas, olor de las flores (pp. 222 y 419)– se ve pronto truncada por la irrupción de unos salteadores (p. 222) y por la inquietante aparición de rastros de sangre (p. 420). Y se llega, incluso, a eludir descripciones de lugares que Cervantes conocía bien, como Toledo o Madrid¹², con la excusa de que los peregrinos ansían llegar a Roma. De manera que el largo recorrido por España desde Portugal apenas arroja otro fruto paisajístico¹³ que su breve “pasar” por La Sagra, o “contemplar” la confluencia del Tajo y el Jarama. Pero tampoco Roma es objeto de una pintura privilegiada, sino que Cervantes destaca en ella su función simbólica, como culminación del nudo argumental y del mensaje espiritual. De ahí que no se describa la ciudad eterna, sino que se dilate su presentación desde el capítulo segundo del cuarto libro, hasta la entrada en ella del capítulo siguiente. Lo más significativo de éste no es, sin embargo, que los peregrinos pasen por los prados de Madama (p. 427), entren por la puerta del Pópulo y se alojen junto al arco de Portugal (p. 428), sino que, al ver la ciudad desde un montecillo, “hincados de rodillas, como a cosa sacra, la adoraron” (p. 426), para escuchar después un

¹⁰ Compárese la primera borrasca, padecida por Periandro, con la que vuelca el navío en que viaja Auristela (pp. 53 y 159, respectivamente, de la ed. de J. B. Avalle-Arce (1969), a la que remiten nuestras citas).

¹¹ Especialmente en la segunda borrasca citada: “La tormenta creció de manera que agotó la ciencia de los marineros, la solicitud del capitán y finalmente la esperanza de remedio en todos... Y llegó a tanto esta miseria y estrechez, que Transila no se acordaba de Ladislao, Auristela de Periandro...” (pp. 160 y ss.).

¹² “... tampoco quisieron pasar por Madrid, donde a la sazón estaba la corte, temiendo algún estorbo que su camino les impidiese” (p. 331).

¹³ A excepción de la descripción de Aranjuez en primavera (p. 331), que Avalle-Arce relaciona con el “entusiasmo de los escritores de la época por los jardines de Aranjuez”.

soneto en alabanza de su belleza y santidad (p. 426), cualidad ésta que corroboran besando "sus umbrales y márgenes" (p. 427).

De todo ello se deduce que cuando Cervantes se propone competir con Heliodoro¹⁴ no va a hacerlo con largas descripciones de lugar, sino con un periplo vital en el que interesa la acción y la mudanza. Las pinturas paisajísticas se sustituyen por la narración de un viaje sin dilaciones ni remansos, fiel reflejo de la inquietud del hombre barroco¹⁵ y de la fortuna que vapulea a los personajes hasta que logran ser dueños de su propio destino.

En resumen, desde *La Galatea* hasta *El Persiles* Cervantes se sirve del paisaje con el fin de idealizar la realidad, calcarla o extrañarla, pero sin recrearse en él. Los paisajes pastoriles contribuyen al ornato poético en *La Galatea*, los espacios del *Quijote* a reflejar la realidad frente al mundo caballeresco, los toques espaciales de las *Ejemplares* a acercar la trama novelesca a sus lectores, y, por último, el exotismo nórdico y el periplo mediterráneo del *Persiles* a suspender los ánimos ante las peripecias sin cuento de los personajes. Pese a las diferencias genéricas, la función ornamental del paisaje resulta poco relevante comparada con la función estructural, entendida como marco de una novela o episodio, o como requisito ligado al mensaje ideológico. A la primera acepción –que representa sólo una localización, sin apenas descripciones– corresponde, por ejemplo, la majada para el discurso de la Edad de Oro (*Quijote*, I, cap. XI) o Sevilla para acoger la vida apicarada (*Rinconete y Cortadillo*); y a la segunda, de planteamientos más significativos por su simbolismo, la oscuridad peligrosa del norte europeo no cristiano o la devoción en torno a la ciudad en que se bautizan los peregrinos (*Persiles*).

Esa función estructural del paisaje es la que prevalece en los distintos subgéneros narrativos posteriores a Cervantes. La novela corta española¹⁶ no hace sino exacerbar la brevedad de las localizaciones, su carácter urbano y la preferencia por el detallismo interior. Tanto las novelas enmarcadas como las sueltas se limitan a situar a sus personajes en un espacio y tiempo fijos, para luego centrarse en conflictos sentimentales. Así, el marco previo de una geografía trastornada por una catástrofe, como la peste de Florencia del *Decamerón* o las

¹⁴ Prólogo de las *Novelas Ejemplares*, I, p. 65: "Tras ellas... te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro..."

¹⁵ J. Rousset (1976: 253) ya señaló el movimiento y el cambio como señales de la insatisfacción del hombre del XVII. Y G. Molinié (1982) pone de relieve las coincidencias que se dan con respecto a la inestabilidad, entre los siglos I y II de las novelas griegas y el periodo de mediados del XVI y XVII en España y Francia.

¹⁶ Para el amplio desarrollo que logró este subgénero gracias a la impronta de las *Ejemplares* sigue siendo fundamental A. González de Amezúa (1982).

riadas pirenaicas del *Heptamerón*, se ve sustituido por la domesticidad de un Toledo en los *Cigarrales* ... de Tirso de Molina, o el interior de una casa en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. En esta última obra llama especialmente la atención el contraste entre la pobreza de descripciones ciudadanas¹⁷ y la pormenorizada ambientación de la sala en que se reúnen los invitados al sarao:

Se previnieron músicos y entoldaron las salas de ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros ... claros y resplandecientes faroles, muchas bujías... (p. 120)

En cuanto a las novelas sueltas, su condición urbana no da lugar a una pintura de Madrid, Zaragoza o Granada, sino a un panegírico de las mismas que, lejos de informar sobre la realidad, pretende asociar la grandeza de una urbe a la nobleza del protagonista novelesco¹⁸, o simplemente uniformar, de manera casi obligada, los comienzos de los relatos. Así, por ejemplo, en las *Novelas morales útiles por sus documentos*, cada narración suele comenzar por la ciudad en que transcurren los hechos, que no es descrita, sino alabada, como Granada:

la más insigne ciudad de España, tanto por sus magníficos y suntuosos edificios, como por la copiosa muchedumbre de ciudadanos que la habitan...¹⁹

También los libros de pícaros prefieren el elogio a la descripción de las muchas ciudades que recorre el protagonista, a pesar de que el viaje del pícaro se presta a descripciones espaciales. Sin embargo, los autores las descartan tácitamente, habida cuenta de que el propio viaje no pasa de ser una excusa para el aprendizaje del protagonista. Así que son rarísimas las pinturas de un paisaje, a excepción del de Florencia en *Guzmán de Alfarache*, o de algunas descripciones de *Marcos de Obregón*, la obra menos picaresca de la serie. Esto no significa que los escritores carezcan de dotes para recrear el espacio, sino que seleccionan con pinturas parciales aquello que desean recalcar. Por ejemplo, en el *Estebanillo González* hay dos excelentes ambientaciones, que no descripciones, del puerto de Mesina y de Bruselas; en la primera no prevalece la impresión visual, sino una más completa que apela también a sensaciones auditivas:

llegamos a Mesina, adonde quedé absorto de ver la grandeza de su puerto, ocupado con setenta galeras y cincuenta bajeles... Y al contemplar tanta gente de

¹⁷ Señalada por A. Yllera, ed. *Desengaños amorosos* (1983: 41), a la que remiten las citas de esta obra.

¹⁸ Para este aspecto, v. J-M. Laspéras (1987: 365-367); y para la función estructural de los elogios de ciudades, M. Vitse (1978: 21-41).

¹⁹ Diego de Agreda y Vargas, *Novelas Morales...*, citamos por la ed. de Madrid, Iunti, 1620, p. 102.

guerra, de tan estrañas y apartadas naciones, tanta diferencia de belicosos instrumentos, el clamor de tanto pito, el ruido de tanta cadena, las diferentes libreas de tantos forzados y la variedad de tantos estandartes, parecióme que estaba en otro mundo...²⁰

Este paisaje sonoro de un puerto preparándose para una campaña militar refleja, creo, más que una minuciosa pintura, porque traslada al papel la abundancia de gentes de varia procedencia, como corresponde a una obra situada en un conflicto internacional, la guerra de los treinta años.

De muy distinta índole es el panegírico de Bruselas²¹, de tono cortesano como lo será el propio protagonista que, unas páginas después, entra al servicio del Cardenal Infante Don Fernando. Al autor no le interesa informar de cómo es Bruselas, sino ponderar la excelencia de la corte en la que sirve y a la que halaga. De ahí la concepción retórica del fragmento, las hipérboles, las metáforas y las alusiones mitológicas que contribuyen al embellecimiento del estilo y de la propia ciudad.

En la misma línea de paisaje no fielmente descrito, sino reelaborado en función de los intereses del autor, pueden situarse las pinturas alegóricas de Gracián en *El Criticón*. Si aceptamos el calificativo de "picaresca pura"²² para esta obra, el viaje de sus dos protagonistas como peregrinación vital justifica las numerosas impresiones visuales, porque Andrenio, el inexperto, ha de mirar para aprender²³. Gracián no se detiene en el paisaje más que para advertir de la falsedad de las apariencias; en casos como el palacio de Falsirena (I, crisis XII) o la presentación de Madrid como "golfo cortesano" (I, crisis XI) no pretende describir fielmente, sino sobrepasar la realidad calcada para penetrar en la no visible y desgajar su mensaje. Nos hallamos, pues, ante un uso interesado y funcional de la descripción de lugar, concebida como construcción simbólica subordinada a unos fines específicos.

El polo opuesto del embellecimiento o de los elogios tópicos es la retórica del silencio con respecto a los espacios novelescos, técnica que practican tres

²⁰ *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. A. Carreira y J. A. Cid (1990: II, 62).

²¹ "Llegué aquel mismo día a Bruselas, adonde hallé ser escusada toda alabanza para tan grandiosa población; contempléla por plaza de armas de Europa, por escuela de la milicia, por freno de rebeldes, por espanto de enemigos, por esmalte de lealtad y por pasmo de hermosura; vi sus altivos muros, puertas y torreones que, siendo competidores de los pirámides egipcios, son columnas sobre quien el Atlante español fía el peso de su celeste monarquía; veneré sus campos por Elíseos, sus salidas por jardines de Venus y sus bosques por recreación de Diana" (II, p. 26).

²² J. F. Montesinos (1970: 141-158).

²³ V. para este aspecto M^a T. Cacho (1986: 117-135).

escritores franceses denominados “realistas”. G. Reynier lamentaba la ausencia de descripciones paisajísticas, por ejemplo, en la *Histoire Comique de Francion* (1623), atribuyéndolo a que su autor, Charles Sorel, “ne voit que ce qu’il regarde de près; les grands aspects lui échappent”²⁴. Sin embargo, Sorel es un buen observador de costumbres y de tipos; sólo en aras de sus propósitos satíricos ignora deliberadamente los aspectos topográficos, o los reduce a una pintura de trazo grueso que conviene a sus fines. Así, por ejemplo, la ciudad de París, donde su protagonista vive como estudiante y como noble arruinado, no posee interés para él más que como espacio hostil. Por eso su protagonista presenta los alrededores del Louvre, un mundo abigarrado de pretendientes, comerciantes, cortesanos y escribanos, como un verdadero infierno:

si l’on m’avoit porté dormant a un tel lieu que celui là, je croirois a mon reveil estre dedans les Enfers. L’un crie, l’un tempeste, l’autre court, et l’on en meine quelques uns en prison avecque violence. De tous costez l’on ne voit personne de content.²⁵

Y no describe las calles de la ciudad, sino que las califica de peligrosas (“l’on me frappait quelques fois du coude, afin de me faire aller du costé du ruisseau...”, p. 221), porque al pobre le achacan el robo de una bolsa, y al bien vestido le roban la capa en cualquier callejón. Fuera de esta localización del vicio, a Sorel no le atraen las pinturas espaciales, salvo algunos paisajes de interior, como la magnífica descripción de la sala donde se desarrolla la fiesta libertina (p. 320). Incluso se permite obviar la presentación de la emblemática Roma, que para él es tan solo la ciudad en que reside la amada de Francion y el final de la *peregrinatio amoris*. Como indica el narrador para justificar el desinterés del protagonista por el itinerario de su viaje:

Il avoit si haste que dedans les villes il ne s’amusoit a aucune singularité. Il ne cherchoit rien que Nays, dont il preferoit la veuë a tout ce que l’on estime de plus beau au monde. (p. 406)

La omisión casi sistemática de la geografía circundante puede explicarse por una declaración del narrador sobre su aparente ceguera paisajística:

Je ne veux point vous dire s’il passa des rivières ou des montagnes, s’il traversa des villes ou des bourgades... C’est signe que je n’ay pas envie que vous le sça-

²⁴ G. Reynier (1914: 158).

²⁵ *Histoire comique de Francion*, en *Romanciers du XVIIe siècle*, ed. A. Adam (1958: 217). También citamos por esta edición las obras de Scarron y Furetière a las que nos referiremos más adelante.

chiez... et que l'on ne s'aïlle pas imaginer que ce soit une faute de jugement si je ne mets pas tout cecy. (pp. 395-396)

Esta especie de desplante tiene mucho que ver con las ideas de Sorel sobre la narrativa, sus críticas contra la lentitud interminable de los libros pastoriles, su desprecio por la novela heroica, los excesos de mitología y de imágenes..., críticas compartidas²⁶ por sus contemporáneos Paul Scarron y Antoine Furetière, que no sólo suprimen las descripciones paisajísticas, sino que se burlan de ellas. Así, el comienzo del *Roman comique* (1651) de Scarron es una parodia de una descripción retórica sobre el tiempo y lugar de la acción,

Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, rouloit plus vite qu'il ne vouloit ... (p. 533)

que el autor se encarga de “traducir”:

Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il estoit entre cinq et six quand une charette entra dans les Halles du Mans... (p. 533)

Ningún otro detalle sobre la villa al oeste de París que Scarron conocía bien; luego no hay imposibilidad de describir, sino voluntad de no describir, por parte de un autor que conoce las reglas aún no escritas del comienzo de una novela y que prefiere jugar, humorísticamente, con el carro del sol que se pone en el Atlántico y la carreta de bueyes que deposita a sus personajes en un lugar de la costa atlántica francesa.

Furetière, por su parte, escribe su *Roman bourgeois* (1666) como reacción al *roman héroïque*, lo que convierte su obra en un buen puñado de intenciones contra lo *romanesque*. Su célebre diccionario, bajo la voz “descrire”, insiste especialmente en la fidelidad y realismo:

representer par le pinceau, la plume ou le discours une chose avec toutes ses circonstances, en telle forme qu'on la reconnoisse, qu'on croit la voir.

Así que él no sólo renuncia al exotismo de los escenarios y opta por ambientes parisinos, sino que en el libro primero, junto a una somera pintura de

²⁶ Para las ideas de Sorel v. M^a S. Arredondo (1986), y para la incipiente teoría de la novela en Francia A. Yllera (1986: 95-128); con una perspectiva comparatista Italia-Francia, A. Boilève-Guerlet (1993).

la plaza Maubert, ofrece su versión de la “description magnifique” que otro autor menos sincero haría del lugar:

il la bâtiroit superbement selon la dépense qu’y voudroit faire de son imagination. Le dessein de la place Royale ne le contenteroit pas; il faudroit du moins qu’elle fût aussi belle que celle où se faisoient les carrousels dans la galente et romanesque ville de Grenade. N’ayez pas peur qu’il allast vous dire (comme il est vray) que c’est une place triangulaire, entourée de maisons fort communes pour loger de la bourgeoisie; il se pendroit plustôt... (p. 904)

Furetière continúa refiriendo la transformación que el supuesto autor llevaría a cabo también con la iglesia de la plaza, adornada de jaspe y mármoles cuando menos, añadiendo maliciosamente que “dans le pays des romans, les pierres precieuses” cuestan poco dinero (p. 905); y termina censurando a los escritores que sólo quieren alardear de sus conocimientos arquitectónicos, que abusan de las descripciones (aunque estén traídas por los pelos), y que son muy capaces de alojar a un corsario en un gran palacio. En vista de todo ello, renuncia a describir la iglesia y recomienda que la vayan a ver o que la imaginen como les plazca.

Estas declaraciones, mucho más explícitas y belicosas que las de Sorel cuarenta años antes, indican un cambio en la narrativa. Furetière no pretendía sólo combatir la vieja moda de la novela heroica, sino también la novela galante y preciosista que empezaba a sustituir en Francia a la novela verosímil de influencia española.

De todo ello podemos concluir que el gusto o el rechazo de las descripciones paisajísticas es sólo un detalle, pero significativo, dentro de la poética narrativa. Así lo demuestran las opiniones contrapuestas al respecto de dos personajes en *La Promenade de Versailles* (1669) de Madeleine de Scudéry²⁷; Glicère y Télamon defienden, en realidad, dos clases de novela diferentes: una en la que prime el argumento, la acción, y otra en donde la belleza y propiedad de lo descrito enriquezcan a los lectores.

Desde los paisajes pastoriles a las calles ciudadanas o sus espléndidos edificios se debate, en suma, entre narrar y mostrar²⁸, como dos posibilidades distintas para la narrativa. La falta de reglas en los siglos XVI y XVII permite que distintos autores en distintos géneros hayan ido aportando sus usos, fruto más de su experiencia que de una reflexión teórica. La suma de esas experiencias y la

²⁷ V. para ello D. Dalla Valle (1986: 223-230).

²⁸ V. J. F. Lyotard (1988: 39-48).

manera de adecuarlas con arte a la narración de la historia de un hombre o de un grupo ha dado lugar a diferencias notables, desde el entorno natural apacible a la algarabía ciudadana. Pero el arte de novelar no se mide por el número de descripciones paisajísticas, sino por la función de las mismas con respecto a la historia que narran²⁹.

A diferencia del estatismo de un cuadro, la novela barroca es una creación dinámica, donde el paisaje como detención del argumento se da raras veces. Por eso bastan a sus autores los rápidos brochazos, las simples enumeraciones o los entramados más complejos que no son trasunto del espacio real, sino paisajes vitales.



²⁹ V. Sklovski (1971: 30).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGREDA Y VARGAS, D. (1620). *Novelas morales, útiles por sus documentos*. Madrid: Iunti.
- ARREDONDO, M^a S. (1986). *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española*. Madrid: Universidad Complutense.
- BOILEVE-GUERLET, A. (1993). *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*. Santiago de Compostela: Universidad.
- CACHO, M^a T. (1986). "Ver como vivir. El ojo en la obra de Gracián". En *Gracián y su época. Actas de la reunión de filólogos aragoneses*, 117-135. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CERVANTES, M. *La Galatea*, ed. J. B. Avallé Arce (1968). Madrid: Espasa-Calpe.
- *El Quijote*, ed. L. A. Murillo (1978). Madrid: Castalia.
- *Novelas Ejemplares*, ed. J. B. Avallé-Arce (1982). Madrid: Castalia.
- *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. J.B. Avallé-Arce (1969). Madrid: Castalia.
- COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A. (1981). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- COVARRUBIAS, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer (1943). Barcelona: Horta.
- DALLA VALLE, D. (1986). "Le merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans baroques". *XVII^e siècle*, 152, 223-230.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1970). "Gracián o la picaresca pura". En *Estudios y ensayos de literatura española*, 141-158. Madrid: Revista de Occidente.
- FERRERAS, J. I. (1982). *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus.
- FURETIERE, A. *Le roman bourgeois*, ed. A. Adam (1958). En *Romanciers du XVII^e siècle*. Paris: Gallimard.
- *Le Dictionnaire universel* (1978). Paris: Le Robert.

- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A. (1982). *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: Clásicos hispánicos.
- GRACIÁN, B. *El Criticón*, ed. S. Alonso (1990). Madrid: Cátedra.
- HUET, P. D. (1678). *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans*. Paris: Sebastien Mabre Cramoisy.
- LASPERAS, J. M. (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Du Castillet.
- LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophia antigua poética*, ed. A. Carballo (1953). Madrid: CSIC.
- LYOTARD, J. F. (1988). "Scapeland". *Revue des sciences humaines*, 1, 39-48.
- MAGENDIE, M. (1932). *Le roman français au XVII^e siècle: de L'Astrée au Grand Cyrus*. Paris: Droz.
- MOLINIE, G. (1982). *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail.
- MONTEMAYOR, J. *Los siete libros de la Diana*, ed. E. Moreno Baez (1976). Madrid: Editora Nacional.
- REYNIER, G. (1914). *Le roman réaliste au XVII^e siècle*. Paris: Hachette.
- ROUSSET, J. (1976). *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti.
- SCARRON, P. *Le roman comique*, ed. A. Adam (1958). Paris: Gallimard.
- SERVERA BAÑO, J. (1990). "El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*". En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 295-306. Barcelona: Anthropos.
- SKLOVSKI, V. (1971). *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta.
- SOREL, Ch. *Histoire comique de Francion*, ed. A. Adam (1958). Paris: Gallimard.
- La Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. A. Carreira y J. A. Cid (1990). Madrid: Cátedra.
- VITSE, M. (1978). "La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*". *Criticón*, 2, 21-44.

YLLERA, A. (1986). "Teoría de la novela en el siglo XVII. Los principios de la construcción del género novelesco en Francia". *Thélème*, 2, 95-128.

ZAYAS, M. *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera (1983). Madrid: Cátedra.



TOPOGRAFÍA DEL HÉROE ROMÁNTICO

Elementos fáusticos en *El corazón de Mid-Lothian de sir Walter Scott*

Berit Balzer
Universidad Complutense

Como es bien sabido, la novela histórica de Walter Scott ejerció una enorme influencia en la narrativa realista europea del XIX. Scott practicaba –no será necesario insistir en ello– un tipo de literatura profundamente arraigada en el romanticismo, pero que persistentemente negaba el ideario y la hegemonía de esta corriente, allanando así el camino para el realismo. Tanto la herencia romántica como su superación en la obra de Scott ya han sido ampliamente estudiadas¹.

A un lado la admiración del escritor escocés por el universo de *Ossian* (1760), de James Macpherson y por las baladas de Lord Byron, cuyo héroe rebelde hace repetidamente acto de presencia en su novelística, esa raigambre era debida también, a mi entender, a un fructífero intercambio con el mundo literario de Goethe y su entorno. A partir de 1792, Scott había estudiado el alemán por su parecido con el dialecto de los “Lowlands”. Según Clark (Clark 1969: 267), la literatura alemana fue un “catalizador” en la creación literaria de Scott. Entre 1796 y 1799 tradujo al inglés la balada “Lenore” de G. A. Bürger –una de las piezas señeras del *Sturm und Drang* o prerromanticismo alemán– así como varias obras de Goethe, por ejemplo su contestatario drama juvenil *Götz von Berlichingen* (1771-1773)². Aunque la crítica anglosajona ha insistido en que a

¹ Vid. J. G. Lockhart (1904); W. F. Hauhart (1909); W. Macintosh (1925); A. M. Clark (1969); J. Kerr (1989) y A. Welsh (1992).

² G. Lúkacs (1965: 36-76) resaltó la similitud de *Rob Roy* con *Los bandidos* (*Die Räuber*, 1781) de

partir de 1800 la influencia alemana remitió en Scott³, nos parece altamente probable que, por el contrario, perduró y repuntó con la incidencia que tuvo en Inglaterra el *Fausto*. La parte primera de esta tragedia, publicada en Alemania en 1808, fue ampliamente comentada y reseñada en la prensa inglesa y traducida por extractos⁴. El dato que atestigua de forma más conclusiva este modelo germano en Scott es que en 1818 –el mismo año de publicación de *Heart of Mid-Lothian*– su yerno Lockhart visitó a Goethe en Weimar y trajo consigo un ejemplar en lengua original del *Fausto* que prestó a su suegro. Dados los conocimientos de Scott del alemán, es probable que no esperara a que saliera traducido sino que, familiarizado por las recensiones con su contenido, tomara como punto de partida para su novela esta reciente versión de un ya viejo mito. Dio así preferencia a la dramatización de Goethe frente a la más antigua (1588) de Christopher Marlowe, que a su vez estaba basada en un anónimo texto popular alemán. De hecho, según Lockhart, Scott se imaginó una supuesta rivalidad de Goethe con Marlowe.

El corazón de Mid-Lothian plantea un conflicto recurrente en la narrativa de Scott entre la imperiosa realidad de una sociedad con sus leyes y el héroe rebelde y extravagante que se enfrenta a ellas. Como en su novela *Waverly*, se produce también aquí una constelación de héroes “oscuros” y otros “positivos”. La deuda romántica aparece sobre todo en la parafernalia que rodea al “dark hero” de Scott. Es un hombre de acción que queda insistentemente identificado con un ámbito no civilizado, fronterizo, con la geografía silvestre y abrupta de los “Highlands” escoceses. Positivo será el héroe que sepa amoldarse a las leyes humanas dictadas por la sociedad y la moralidad o, en suma, por su sentido de la realidad; el que se integre en un ámbito doméstico civilizado, sea urbano o rural –tal será el caso, a la postre, del propio *Waverly*–. Scott suele abogar en sus novelas por una solución realista-conservadora con la cual se supera una inicial

Schiller, otro drama precursor del romanticismo pleno que se caracteriza igualmente por su héroe excesivo. En su ensayo sobre la novela histórica explica Lukács en detalle la importancia que Goethe tuvo para Scott.

³ Macintosh (1925: 193) opina que el *Fausto* [...] “made no deep appeal to Sir Walter Scott and he made no use of this [sic] work”.

⁴ Vid. Anónimo (1810: 492) y Mme. de Staël (1814: 390). W. Taylor tradujo algunos pasajes en 1810. El propio P. B. Shelley sacó en 1815 una ya famosa versión que parece haber tenido presente Scott al redactar en 1818 *Heart of Mid-Lothian*, la séptima de las así llamadas “novelas de *Waverly*”. Según Macintosh (1925: xiv), Coleridge renunció a traducir el *Fausto* por escrúpulos morales. Las traducciones más destacadas posteriores a la novela de Scott son las de G. Soane (1820) y F. L. Gower (1823), así como la versión en prosa de A. Hayward (1834) y en verso de J. S. Blackie (1834), ambas ya posteriores a la muerte de Scott, ocurrida como la de Goethe en 1832. Aparte de la recensión de Mme. de Staël del *Fausto* cabe destacar también las de J. Anster (1820) y T. Carlyle (1822).

tendencia hacia la desmesura romántica. Intentaremos, a continuación, apuntar algunas analogías topográficas por donde se mueven los héroes satánicos de Scott y de Goethe.

Escocia había sido territorio autónomo hasta 1707, año en que renunció a tener Parlamento a cambio de grandes ventajas comerciales. Mediante el Acta de la Unión se incorporó a la Constitución inglesa, pero conservó su propia religión (presbiteriana frente a la anglicana inglesa) y su propio sistema legal. Partiendo de una historia real de 1736 –época de renovadas luchas de los jacobitas o Estuardos escoceses por su independencia de la corona inglesa, de linaje hano-verano–, *Heart of Mid-Lothian* narra la odisea personal de una intrépida muchacha campesina que, en un momento de grave crisis de conciencia, demuestra su gran calidad humana. Jeanie Deans es una de esas protagonistas casi mediocres de Scott, prototipo de la mujer escocesa rubicunda y dotada de un saludable sentido común. Hija de presbítero –su padre es de una inflexibilidad severa en materia moral– y prometida de un futuro clérigo de la Church of Scotland, se ve inmersa en un conflicto, que pondrá a prueba su entereza moral, entre su crianza puritana y el cariño y compasión que siente por su desdichada hermana.

Effie, su hermanastra menor, se encuentra presa en la cárcel de Edimburgo –capital del distrito de Mid-Lothian, cuya prisión, el “Tolbooth”, era denominada popularmente el “corazón”–. Condenada a muerte por un supuesto infanticidio, espera allí su inaplazable ejecución. Euphemia (“Effie”), que por su belleza y pureza era conocida como el “Lirio de St. Leonards”, había sucumbido a las lisonjas de un tal George Robinson, forajido de ascendencia noble. Robinson, víctima de una educación caprichosa y de falsas pasiones, cometía sus fechorías en los alrededores de Edimburgo⁵. Era buscado por la ley por ser el cabecilla de un grupo de insurgentes y por haber jugado un importante papel en el linchamiento de un oficial inglés.

Effie había dado a luz en secreto, asistida por unas mujeres desclasadas. En realidad, el niño fue raptado por la demente Madge Wildfire, la desdeñada amante de Robinson que estaba celosa de los favores con que éste ahora contemplaba a Effie. La acusada no pudo dar razón del paradero del niño, ni tampoco contaba con testigos para exculparla del supuesto crimen. La justicia, presionada por la opinión pública tanto escocesa como londinense, se vio obligada

⁵ Según J. Kerr (1989: 70), Robinson es un “borderline figure by virtue of his mixed class affiliations, to two disparate worlds, and the absence of a stable ruling authority which Scott sees infecting the nation”.

a hacer en ella un escarmiento. Pocas semanas antes había sido absuelto el capitán Porteous, acusado de haber abierto fuego indiscriminadamente contra la multitud y matando a varias personas cuando éstas protestaban por el ajusticiamiento de un reo local. Tal absolución era injusta a ojos de la población y había suscitado el histórico “motín de Porteous”. Scott inscribe, por tanto, el destino individual de sus personajes en un bien documentado trasfondo histórico. Y es que la Historia cobra relevancia literaria tan sólo a través de esos seres poco heroicos, pero profundamente humanos. No en balde el autor los hace hablar en dialecto, acentuando así su propósito realista-costumbrista.

También basa Scott su argumento en un tristemente famoso error jurídico. Según nos cuenta el propio Scott, en Escocia proliferaban por aquel entonces las madres solteras y se había producido algún que otro caso de infanticidio. Ateniéndose a un estatuto del año 1690 que estipulaba considerar, incluso ante la ausencia de pruebas directas, hecho delictivo el que la madre hubiera ocultado su embarazo, los jueces de Effie se ven impulsados –para atajar tales situaciones y desquitarse frente a la corona– a convertir su castigo en ejemplar. De modo que una hija del pueblo cae doblemente víctima: por un lado, de su inexperiencia y pizca de vanidad al tratar con un joven y apuesto noble (Effie intentará ocultar ante su familia la vergüenza de su falta que había consistido en una debilidad del corazón frente a la austera moral protestante). Por otra, cae víctima de las particulares circunstancias sociopolíticas del país⁶. Dividida la nación en partidos en litigio, el enfrentamiento histórico acabará por perturbar también las relaciones humanas más íntimas⁷.

Robertson había ofrecido entregarse a cambio de la reo y había instado a Jeanie a que hiciera de mediadora. Jeanie pudo haber dado falso testimonio a favor de su hermana, con lo que la habría salvado de la horca, pero la rectitud de su sentido moral le impide mentir. Entonces decide encaminarse a pie a la corte londinense para pedir la clemencia real para su jovencísima hermana, de cuya inocencia está convencida. Tras muchos contratiempos y curiosos encuentros con gente de toda laya, se entrevista, por mediación del Duque de Argyle, con la reina Caroline. Ésta, impresionada por la férrea determinación y la sencilla elocuencia de la muchacha, le concede el perdón. Su hermana queda libre.

⁶ El párrafo de tan infame estatuto no fue abolido hasta 1803.

⁷ J. Kerr (1989: 78), establece para la novela el siguiente patrón de fuerzas antagónicas: “romantic desire - familial public order”; las fuerzas anárquicas liberadas por los bandidos son una amenaza para el orden público, pero evadiendo la ley no pueden, sin embargo, escapar de un patrón de fatalidad.

Al cabo de pocos días, incapaz de adaptarse a los rigores morales del padre, Effie se escapa con su seductor Robinson. Una vez casados, ambos vuelven a Escocia años más tarde. Effie se ha transformado ahora en Lady Staunton, una refinada dama de la alta sociedad de la que nadie sospecha su humilde origen ni la lacra de su pasado. Pero el destino inextricable –una tragedia con ribetes shakespearianos– les alcanza al fin. George Staunton, físicamente quebrantado por su mala conciencia, muere a manos de su propio hijo que se ha convertido, como su padre antaño, en un fuera de la ley. Ni el hijo natural ni sus padres sabrán jamás su verdadera identidad. Se cumple así una justicia poética al margen de los vericuetos de la jurisprudencia terrenal, y la moraleja explícita reza:

La culpa, aunque pueda proporcionar la gloria material, nunca puede dar la felicidad verdadera; que las malas consecuencias de nuestros crímenes sobreviven con mucho al momento de cometerlos y, como los fantasmas de los asesinados, siguen para siempre los pasos del malhechor; y que los caminos de la virtud, aunque casi nunca son los mismos que los de la grandeza mundana, siempre conducen a la tranquilidad y a la paz (W. Scott 1988: 817).

El conservador Walter Scott ficcionaliza una regeneración nacional al apuntar una solución pacífica de los conflictos históricos. El individuo debe huir de toda vana y quimérica pasión. Scott sitúa a sus personajes en unas circunstancias históricas concretas con las que acaban midiendo sus fuerzas y a las que acaban superando con su humanidad. Precisamente fue esa tónica conciliadora la que, junto al sugestivo repaso de la historia británica, más llamaría la atención de unos novelistas de la talla de Galdós o de Tolstoi.

Ahora bien, el autor adopta para su entramado narrativo –ya se ha visto con toda claridad– algunos motivos clave del *Fausto*, como son la corrupción de la inocencia y el infanticidio. Tanto la Margarita de Goethe como Effie –el «Lirio»–, ambas de humilde extracción, se dejan seducir por los halagos de un joven ricamente vestido. Margarita reflexiona:

¡Un hombre de su condición! Ante él quedome toda confusa, avergonzada, y a todo digo que sí. Es que soy una pobre niña ignorante; no comprendo qué encuentra en mí (J. W. Goethe 1987: 196).

Y es que la muchacha ingenua y algo vanidosa, una vez apartada del recto camino de su clase y condición, cae presa fácil del abismo romántico y del tirón extremo que suponen los planteamientos incondicionales de sus representantes.

Aunque en el fondo la verdadera protagonista de *El corazón de Mid-Lothian* es Jeanie Deans, Scott se sirve del *Fausto* como pretexto o incluso intertexto, sobre

todo, para dibujar al antihéroe. El personaje negativo George Robertson, alias Staunton, no sólo es descrito en términos byronianos sino también fáustico-mefistofélicos⁸: ante el futuro clérigo Butler se presenta como Belcebú, acompañando su frase con una “contracción facial absolutamente demoníaca” (W. Scott 1988: 241). Mientras que Fausto le parecía “gottlos” a Margarita, a Jeanie el lenguaje desesperado de Robinson “le parece más el de un demonio que el de un ser humano”⁹. Al igual que Fausto, Robinson invoca al diablo y se identifica con él:

Lláname Abbadón, Apolión, o el nombre que prefieras; como clérigo familiarizado con los círculos superiores e inferiores de la denominación espiritual, no encontrarás ningún apelativo tan odioso para quien lo lleva como el mío propio (W. Scott 1988: 241).

Cuando Gretchen pregunta a Fausto si cree en Dios, le contesta:

Por grande que sea, llena de esto tu corazón, y cuando, penetrada de tal sentimiento, seas feliz, nómbralo entonces como quieras, llámale Felicidad, Corazón, Amor, Dios. Para ello no tengo nombre; el sentimiento es todo. El nombre no es más que ruido y humo que ofusca la lumbre del cielo (J. W. Goethe 1987: 203).

Las dos mujeres “contaminadas” por tales antihéroes ateos pagan caro su desliz. Gretchen muere en prisión, finalmente redimida por su fe. Effie, tras perder a su familia y a su hijo, verá tan sólo al cabo de muchos años restablecida su inocencia. Pero el destino de ambas es, más que nada, la prueba de fuego de la talla moral de un héroe negativo que se arrepiente de lo hecho, reconociendo su condición de malvado y emprendiendo todo lo posible para salvarlas. Pero, irónicamente, Margarita se salva sola y por su fe, mientras que a Effie la salva su hermana. A un lado la valerosa acción de Jeanie Deans, Fausto y George Staunton/Robinson eran héroes oscuros en cuanto pretendían transgredir las leyes humanas establecidas. Staunton atentaba contra la propiedad y se declaraba un impío sacrílego, Fausto hizo un pacto con el diablo para conseguir la cima del saber y la eterna juventud. Expresaba la frustración de su existencia en los siguientes términos:

En balde acumulé sobre mí todos los tesoros del espíritu humano, y cuando al fin me siento para descansar, ninguna nueva fuerza, a pesar de ello, nace en mi pecho;

⁸ J. Kerr (1989: 78) lo califica de “Gothic strawman”, hombre de paja típico de la “Gothic novel”, un género del que se sirvió Scott, en definitiva, tan sólo para poder mejor distanciarse de él.

⁹ W. Scott (1988: 301). Destaca en esta semblanza la gran similitud de Robinson con Fergus Mac-Ivor, alias Vich Ian Vohr, de *Waverly*.

no soy más alto del grueso de un cabello, ni estoy más cerca de lo Infinito (Goethe 1987: 154).

Perseguido por la justicia, Robinson se citó secretamente con Jeanie Deans, y en el cap. XV hace su aparición en Muschat's Cairn, un paisaje lúgubre no sólo característico de la vertiente "horripilante" del romanticismo alemán o de la "Gothic novel" de un Matthew Gregory Lewis, sino también muy similar al escenario del aquelarre que describe Goethe en la "Noche de Walpurgis" y cuyo emplazamiento es el Blocksberg, en el macizo del Harz. "Muschat's Cairn" designa un montón de piedras erigido en el lugar donde un tal Nicol Muschat había asesinado a su esposa; un lugar, por tanto, execrado por los paisanos, cuyas creencias le atribuyen poderes mágicos. Además, el encuentro de Jeanie con Robinson se produce a plena luz de la luna en un paisaje que es fiel reflejo del alma tenebrosa de éste:

Cuando nuestra heroína se acercaba a este lugar ominoso y maldito, se detuvo y miró la luna, que ahora se elevaba grande por el noroeste, arrojando una luz más clara que la que le había prestado durante su caminata. [...] Cuando estuvo a menos de dos metros del montón de piedras, una silueta se alzó súbitamente de detrás de él y Jeanie no pudo evitar gritar ante lo que parecía la realización de la más terrible de sus conjeturas (Scott 1988: 300).

Y en el *Fausto* leemos:

Cuán triste sube el rojo disco escoltado de la luna con su tardía lumbre [...] Las escarpadas rocas que se inclinan y las largas narices de los peñascos que ronan y soplan (Goethe 1987: 215-216).

Al quedar fuera del ámbito civilizado, este tipo de héroe satánico pierde todo derecho a ser feliz. Cuando Jeanie Deans, en su viaje a Londres, es llamada al lecho de George Staunton enfermo, éste le confiesa su disgusto con su vida pasada, "a tissue of folly, guilt and misery" (W. Scott 1991: 349) y le hace el siguiente autorretrato:

La fuente de la que me alimenté de niño debió transmitirme esta maldita, esta predestinada, propensión a vicios que eran ajenos a mi propia familia [...]. [Llegado a] este punto es una locura mirar atrás y una miseria hacia adelante (W. Scott 1988: 553-556).

Fausto blasfema en parecidos términos: "La existencia es para mí una penosa carga; ansío la muerte y detesto la vida" (Goethe 1987: 148).

Al final de la novela de Scott se produce una llamativa coincidencia con la topografía romántica por excelencia. Effie –ahora ya Lady Staunton– visita a su hermana en la granja donde ésta se ha establecido con su marido y sus hijos. Desde tal puerto seguro, Effie se aventura por un camino pedregoso que la interna entre unos abruptos peñascos. Cogida entre las aguas de una cascada y una roca imposible de escalar, es rescatada –ironía del destino– por su propio hijo. En un nivel simbólico está en un tris de abandonar el mundo civilizado y racional de la sociedad para adentrarse en la naturaleza salvaje e indómita de los fuera de ley. La cascada marca la frontera exacta entre ambos mundos. También Goethe había hecho decir a Fausto:

¿No soy el fugitivo que carece de hogar, el monstruo sin ideal y sin sosiego, parecido a una catarata, cuyas aguas braman y espuman de roca en roca corriendo furiosas hacia el abismo? (Goethe 1987: 199-200).

La catarata es, desde luego, una de las metáforas más emblemáticas del alma romántica. Recuérdesse que Hölderlin había hecho proclamar a Hiperión:

Nuestro destino es
no descansar en lugar alguno,
desaparecen y caen
los hombres dolientes
ciegamente
de hora en hora,
como agua arrojada
de peña en peña
durante años hacia lo incierto.

Las coincidencias paisajísticas entre el *Fausto* y *Heart of Mid-Lothian* se refieren sobre todo a unos retratos del alma que se inscriben todavía en el romanticismo pleno. Cuando Fausto y Mefistófeles se apartan del mundo real y vuelan hacia el Blocksberg, Fausto se margina definitivamente de todo ámbito humano. El paisaje deviene un *topos* del alma:

...deslizarse en el laberinto de los valles, trepar luego a este risco desde donde se precipita el manantial siempre borbotante (Goethe 1987: 215).

Y en el *Corazón de Mid-Lothian* leemos:

El propio emplazamiento de la cascada, cuando llegaron a él, les recompensó ampliamente por el trabajo de la caminata. Un único chorro impulsaba un arroyo considerable por encima de una pared de piedra negra, que contrastaba con la

espuma blanca de la cascada. A unos siete metros más abajo, otra roca impedía ver el fondo de la catarata. El agua arremolinándose allá abajo, rodeaba el risco que limitaba la visión, y bajaba por la pedregosa cañada en un torrente de espuma. Aquellos que aman la naturaleza siempre desean penetrar hasta sus más recónditos recovecos. Lady Staunton [...] empeñada [...] en satisfacer su curiosidad, [...] le pidió que la llevara, y así lo hizo él, atravesando por riscos y piedras, señalándole ansiosamente los lugares en donde debía poner los pies, pues su modo de avanzar pronto dejó de ser andar y se convirtió en trepar (W. Scott 1988: 774-775).

Walter Scott, lejos de buscar el palpitante corazón escocés en el alma de un Highlander patriotero y salteador de caminos, lo sitúa en la sosegada vida del hogar de Knocktarlitie, la granja/lechería donde se establecen Reuben Butler y Jeanie Deans¹⁰. En la memoria histórica, tal como la practica Scott, el verdadero corazón de oro se desplaza, igual que el hilo narrativo, desde la prisión edimburguesa hasta la médula humana de una chica corriente que una vez en su vida fue capaz de un acto heroico pero cuya existencia transcurrirá, de aquí en adelante, bajo el signo de la más completa normalidad. Tal neutralización del alma romántica –la bajada de los vertiginosos peñascos de la pasión a los plácidos valles de lo cotidiano– es lo que Scott presenta al lector como la ambición más deseable. El retorno a lo clásico que Goethe propuso en su *Fausto II* iba a significar también un alejamiento definitivo de todo desorden romántico. Creo que para una debida valoración de *El Corazón de Mid-Lothian* habrá que tener en cuenta la obra goetheana como clarísima fuente de inspiración.

¹⁰ Kerr (1989: 67) señala que "Scott's ideal society in *Heart of Mid-Lothian* is a prosperous agrarian order which has at its base a close-knit family of peasant-stock".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1810). "Goethe's Faust. A Tragedy". En *Monthly Review* LXII, 492.
- ANSTER, J. (1820). "Goethe's Faust". En *Blackwood's Edinburgh Magazine* VII, 235.
- CARLYLE, T. (1822). "Goethe's Faust". En *New Edinburgh Review*, Abril.
- CLARK, A.M. (1969). *Sir Walter Scott: The Formative Years*. Edimburgo y Londres: William Blackwood.
- GOETHE, J. W. von (1987). *Fausto*. M. J. González y M. A. Vega (eds.). Madrid: Cátedra.
- HAUHART, W. F. (1909). *The Reception of Goethe's Faust in England in the First Half of the 19th Century*. Nueva York.
- KERR, J. (1989). *Fiction against History. Scott as a Storyteller*. Cambridge University Press.
- LOCKHART, J. G. (1904). *Life of Walter Scott*. Londres.
- LUKACS, G. (1965). *Probleme des Realismus III*. Berlín + Neuwied: Luchterhand.
- MACINTOSH, W. (1904). *Scott and Goethe*. Glasgow: Walker & Son.
- STAËL, Mme. de (1814). "De l'Allemagne". En *Quarterly Review* X, 390.
- SCOTT, W. (1988). *El corazón de Mid-Lothian*. R. Alvarez (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1991). *The Heart of Mid-Lothian*. Londres: Everymans Library.
- WELSH, A. (1992). *The Hero of the Waverly Novels*. Princeton University Press.

LOS PARAÍOS PERDIDOS. EL PAISAJE Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE POÉTICO

Antònia Cabanilles
Universitat de València

... los paraísos interesantes son los engendrados por la nostalgia de la edad de oro. Pero para que en verdad interesen es necesario, además, que el soñador esté perfectamente convencido de que la edad de oro no existió nunca. Falto de una referencia recibida del pasado que le sirva de asidero, se ve entonces forzado a inventar, a inventariar detalles concretos en cuyo mosaico final –los aportó para convencerse, precisamente porque está más seguro de ellos que de sí– él mismo se ve retratado, en su imagen y en su desemejanza, como en su sombra. Sombra que es el íntimo argumento de su manera de sentir y de vivir, y también, y por supuesto, de lo que escribe y de su manera de escribir (Gil de Biedma 1980: 196)

En esta contradicción, en la nostalgia de aquello que no existió, se genera la mejor descripción de los paraísos, aquellos que inventa la memoria para poder construir un pasado, un personaje, una historia que nos ayude a crearnos una imagen de nosotros mismos. *Infancia y adolescencia*, la obra de Tolstoi que sirve de referencia a «Infancia y confesiones» de Jaime Gil, señala dos momentos fundamentales en ese proceso. El adulto, cuando recrea estas etapas de su vida, añora, sobre todo, el carácter mágico que tenían el tiempo y el espacio durante esos años. El tiempo era absoluto presente, ya que el pasado no existía y el futuro estaba intacto. El espacio era una experiencia sentimental hecha de distancias y de separaciones. La nostalgia de ese reino perdido propiciará un continuo peregrinaje por los lugares que evocan recuerdos, ya que este regreso, como ha señalado Mircea Eliade, tiene una riqueza purificadora. Los recuerdos son tiempo sagrado.

La relación con el pasado, con los paisajes que pueblan el recuerdo de la infancia y de la adolescencia, será la más clara referencia de identidad para unos escritores que fueron niños durante la guerra civil española: Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. Esta circunstancia, el haber detentado el reino de la niñez en *tiempo de ignominia*, es como ha señalado J. García Hortelano, la más fructífera incitación creativa, la más determinante para estos literatos. Esta referencia imaginativa es, no obstante, un pacto verbal. Y nombrar es intentar unir el deseo con su objeto, es intentar ser reconocido por el otro, siendo consciente, sin embargo, del engaño que supone este hecho, ya que no existe la unión, ni siquiera en el pasado. Nombrar es *invocar ese pasado que jamás existió*.

En este itinerario vital y «moral» que inventa la memoria a través de la escritura, los primeros años, aquellos en los que todavía no habita el recuerdo, adquieren un carácter mítico porque el niño empieza a reconocerse, a construir su propia imagen, a partir de la mirada y de la palabra de otros. La palabra mítica, como ya indicara R. Barthes (1980), es una palabra robada y restituida, sólo que la palabra devuelta nunca es igual a la sustraída. La escritura mítica aparece como una doble apropiación del lenguaje.

Un ejemplo magnífico es el poema de Jaime Gil de Biedma «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», donde en su primera parte el protagonista, uniendo imágenes e historias de una «edad feliz/ y de dinero fácil, tal como la contaban», describe la Barcelona de 1929, el año de su nacimiento.

Dos primaveras después, el 14 de abril de 1931, se sitúa el poema de Carlos Barral «Fiesta en la plaza». Aquí, como en el poema de Gil de Biedma, aparece una doble añoranza: la de la historia particular y la de la historia general. El mito se va tejiendo a partir de una suma de recuerdos, de palabras e imágenes propias y ajenas, para finalizar con la configuración de un doble movimiento convergente: la alegría del niño, que recuerdan los demás, y el entusiasmo de la multitud, que recuerda el protagonista. Era la proclamación de la República. De todo ello queda la nostalgia de una edad mejor, de un tiempo mejor.

La ciudad, los aspectos metropolitanos, los aspectos de *urbanidad* son importantísimos en la literatura de estos poetas, como ha estudiado Carme Riera. Sin embargo, la ciudad, en este caso Barcelona, sólo es la mitad de la historia. La otra mitad hay que buscarla en los larguísimos paréntesis estivales en San Rafael o Nava de la Asunción (Segovia), Calafell, Viladrau o la Masia Picarany (cerca de Almoester). Unos paisajes que van asociados a la infancia («Infancia y confesiones» de Gil de Biedma):

ANTÒNIA CABANILLES

de cuando las familias
acomodadas,
 como su nombre indica,
veraneaban infinitamente
en *Villa Estefanía* o en *La Torre*
del *Mirador*

De esta sustitución de los cuarteles de invierno por los paraísos del verano, nace una especialísima relación con el paisaje que será decisiva en la conformación del personaje, en su mitología, en su escritura. Esta alternancia es la que explica la doble vertiente paisajística de su literatura, la que permite los regresos y sus procesos de extrañamiento o de adhesión a un paisaje, a una forma de vida. J. Gil de Biedma en la contraportada de *Las personas del verbo* señala la influencia de estos cambios de paisaje y de modos de vida: «La alternancia entre Cataluña y Castilla, es decir: entre la ciudad y el campo –o, para ser más exacto, entre la vida burguesa y la *vie de château*–, ha sido un factor importante en la formación de mi mitología personal».

Estos escritores, de clara vocación autobiográfica, no podían descuidar lo que constituye un elemento canónico del género, el primer recuerdo, aquel con el que la memoria inaugura su historia, aquel que será el primer trazo para dibujar la figura del héroe. Los paisajes del ocio, los reinos afortunados de la infancia, ocuparán ese primer jalón. Para Jaime Gil la primera referencia es San Rafael: «Mi más temprano recuerdo nítido es el de oír mi voz en la penumbra de la siesta en Barcelona, en el cuarto que da a la galería, preguntando a Modesta cuándo iríamos a San Rafael [...] Calculó que debió ocurrir en el invierno de 1933 a 1934» (1991: 149-150)

Pero es en la obra de Carlos Barral, en su poesía y en sus memorias, donde encontramos un *sentimiento salvaje de adscripción a un paisaje*. Calafell es el paraíso donde el personaje se creyó distinto, único. Aquí sitúa la memoria creativa los primeros recuerdos, los anteriores a la guerra.

Calafell era el mito de mi infancia feliz. De cuanto recordaba de antes de la guerra civil, eran las largas temporadas en Calafell las que contenían todo lo exaltante y todos los pequeños acontecimientos que, me parecía a mí, me identificaban como una persona totalmente distinta a las demás. Calafell era el paisaje y la historia de donde procedían todos mis secretos y las recetas particulares de mi modo personal de existir. Ahora, además, tras los años de extrañamiento y de metamorfosis de la infancia que fueron los de la guerra civil y cuando entrada las cosas en una nueva rutina, la ausencia del padre se hacía patente en toda su significación, Calafell se convertía en el lugar litúrgico del culto al padre desaparecido» (1982a: 57)

Barcelona y la edad adulta serán el reverso, las dos dimensiones, espacial y temporal, que configuran estos espacios del ocio como paisajes míticos. En primer lugar el adulto, dividido ya en las diferentes *personas del verbo*, a través de la memoria, inventa un tiempo y un paisaje que le devuelven una imagen completa de sí mismo. En segundo lugar, su marginalidad, respecto al paisaje urbano de Barcelona y el mundo de relaciones que impone, propicia el sueño de una *vita beata* «en un pueblo junto al mar». Pero los sueños, los personajes y los paraísos del poeta los forja la literatura: «La deformación absolutamente literaria que se ha producido durante tantos años hace, por ejemplo, que yo –y me parece que tú también– sea incapaz de descubrir un paisaje sin leerlo literariamente. Ese paisaje no tiene ninguna realidad para mí, no es natural» (Gil de Biedma 1980: 241).

Estas palabras de Carlos Barral, transcritas por Jaime Gil, acotan, de manera ejemplar, un aspecto que considero crucial en la relación entre el paisaje y la construcción del personaje poético. Las descripciones literarias de la naturaleza no aspiran a reflejar la realidad: su espacio se asienta sobre una intrincada red de relaciones intertextuales. Como ya señalara H. Wölfflin, a propósito de la historia del arte, todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza. E. H. Gombrich ha demostrado, por su parte, como las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de lo que el artista tienen en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos hay transposición a un «medio» adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador (1979: 319).

La memoria inventa, crea esos paraísos perdidos de la infancia, a través de la literatura. No existe el ojo inocente ni la palabra primera cuando hay que mostrar, cuando hay que buscar equivalencias; siempre existe el filtro de las imágenes vistas, de las palabras leídas u oídas, de la tradición. En literatura existe un tópico bien delimitado en la descripción de paisajes: el *locus amoenus*. Aunque según E. R. Curtius (1985: 280) no se le ha reconocido hasta ahora categoría de tema retórico-poético independiente, constituye, sin embargo, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Voy a elegir algunos ejemplos de los autores analizados para ver cómo se filtran esos paisajes, cómo se recrea el tópico del paraje ameno. El primero es un paisaje ideal, el sueño del Edén; lo confecciona Jaime Gil de Biedma siguiendo minuciosamente el cuestionario propuesto por W.A. Auden, un cuestionario que, por motivos de honradez, deberían cumplimentar aquellos poetas o novelistas que además se aventuren a escribir crítica literaria.

Altiplanicie ligeramente ondulada: páramos y tierras de sembradura alternando con viñedos y pinares; dos o tres tesos rocosos y algunas encinas; ríos de escaso

caudal, ringleras de álamos. Del lado de levante, cordillera a lo lejos, cubierta de nieve en invierno.

Del otro lado de la cordillera, estrecha franja mediterránea. Paisaje de los alrededores de Benicásim.

En algún otro sector, costa desolada, patagónica a la que sólo se puede acceder por helicóptero: acantilados, rocas y luz plumiza. Pesca ballenera; por lo menos un naufragio al año. En esta parte no he estado nunca, pero las noticias que llegan de allí, intermitentemente, me apasionan (1980: 197)

A pesar de los elementos modernos que introduce la descripción del paisaje de este Edén particular, lo podemos relacionar con un famoso lugar de la Hélade, caracterizado por sus contrastes: el valle de Tempe, que era considerado el paisaje ideal *según el sentir de los antiguos*: «Las laderas del Olimpo son completamente acantiladas; la orilla derecha, en cambio, está en su mayor parte bordeada de una estrecha franja de tierra fértil, que en algunos lugares llega a formar pequeñas llanuras» (Friedlaender cit. en Curtius 1989: 284). Según E. R. Curtius el tema particular de Tempe, dentro del tópico del *locus amoenus*, pasó a la tradición retórica y volvió a aparecer en la poesía romántica. En Jaime Gil de Biedma, como en los antiguos, lo volvemos a encontrar como expresión del paisaje ideal.

Dentro del tópico del paraje placentero existe una variante que se convierte en motivo poético en la época helenística: escribir poesía bajo un árbol, en el prado y junto a una fuente. El poeta debe tener tiempo y ocasión para escribir y debe poseer un instrumento musical primitivo. Estamos ante el nacimiento de la poesía bucólica (Curtius 1985: 269). Jaime Gil de Biedma, para quien *lo normal es leer*, presenta una variación *moderna* muy interesante de este motivo, la lectura/escritura en el jardín. La portada de *Retrato del artista en 1956* reproduce una foto que aparece en su interior: el poeta sentado a la sombra de unos árboles en un bello jardín con un libro en las manos. El pie de la foto reza: *Agosto: primera salida al jardín, La Nava*. A esa foto le corresponde el siguiente fragmento:

Primera salida al jardín después de veintinueve días de cama. Algo como una embriaguez, una felicidad enorme, apacible. Me instalo a la sombra del álamo blanco –más viejo el pobre, con muchas menos ramas– y pronto dejo a un lado los papeles para dedicarme por completo a mi hora de aire libre, a la maravillosa lentitud de un día clásico de agosto sin una sola nube. Distingo cada olor y cómo varía y se suma a todos los otros: el de la tierra caliente, el de la acacia de mi espalda, el de los setos de boj que ahora sé a qué huelen: a siglo XVI. Aroma gazmoño de las petunias en los arriates soleados. Y cuando la brisa gira y viene del lado del pueblo, olor a humo de leña de pino, que es toda la guerra civil para mí. Además es domingo y hay campanas.

Paso el tiempo mirando los trenes de hormigas, las hierbas de tallo nudoso que crecen en los rincones foscas, y la continua vibración de sol y de sombra bajo el arbolado y los hilos de arañas que a veces centellean en el aire. Desde debajo de unas celindas me estudia un gato negro, incongruente. Parece un resto de noche que han olvidado ahí. Las rosas rojas fluctúan a pleno sol, junto a la casa, grandes y un poco quemadas por los bordes. (1991: 158-159)

Claro que para el poeta moderno se trata de una pausa, del *gran regalo de la enfermedad*. Una lesión pulmonar que requería reposo y aire de la sierra le ha proporcionado el tiempo y el paisaje necesario para escribir: «En cinco días no he conocido una sequedad –esa horrible sensación de estar removiendo polvo en un ámbito vacío» (159). El instrumento musical primitivo, la flauta en la poesía bucólica, es aquí un tañido de campanas y, en el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», donde vuelve sobre este mismo motivo, son los pájaros que pían en las enredaderas. El cambio del prado por el jardín supone una mínima variación, ya que el tópico del paraje ameno suele penetrar también en la descripción poética de jardines (Curtius 1985: 286).

Para Carlos Barral el paisaje ideal es la costa de Tarragona, la playa de Calafell y El Salvador hasta Coma-ruga. En ese paisaje, navegando por ese mar doméstico, el poeta encuentra el momento adecuado para componer el poema perfecto, el poema imposible.

Mirando distraídamente los tirones de la guía del car en el anillote de madera que cuelga de la roda, me siento físicamente en paz. Estoy disfrazado de Padrón Alessio de I Malavoglia, pienso, pero éste es el momento de ponerse a pensar en el poema imposible, aquí encontrar el tono será mucho más fácil (1982b: 117)

Por su parte, Gabriel Ferrater ofrece una nueva variante de este motivo poético helenístico: escribir poesía bajo un árbol, en el prado y junto a una fuente, se convierte en escribir poesía frente a una playa, cuando se acaba el verano. En Cadaqués sitúa Gabriel Ferrater su más extensa composición, «Poema inacabado», un *ejercicio en pronombre primero del singular*, en forma de epístola moral, que llega «al vers mil tres-cents trenta-quatre». Pero la naturaleza aparece siempre habitada y el mar transforma a Gabriel Ferrater en pescador de imágenes, claro que su red es antropomórfica.

El tiempo y la ocasión para escribir se lo proporcionan al poeta unas largas vacaciones en Cadaqués «Un mes s'ha esmunyit: trenta dies/ fent ocells de paper de vida». La vuelta a Barcelona, el final de la pausa, será la culpable de que el poema reste inacabado. Pero a Gabriel Ferrater, *poeta medievista*, le queda la añoranza de un tiempo en el que los hombres no tenían otra obligación que

escribir, componer poemas o filosofar a la sombra de un árbol. E. R. Curtius señala que el elemento fundamental del paraje ameno 'es la sombra –«elemento importantísimo para los meridionales», apostilla–, es decir, un árbol o un grupo de árboles. Y recuerda el diálogo entre Sócrates y Fedro cuando se encuentran a las puertas de Atenas y buscan la sombra de un plátano para conversar (1985: 268). En Gabriel Ferrater encontramos la descripción de otro árbol que tiene también una larguísima tradición literaria, el pino.

Puc dir amb orgull que en tinc molta
de traça per no treballar,
però no tota la que em cal.
Continuar el conte voldria
o fer vida contemplativa.
Totes les hores d'un matí
agrairia els dons d'un pi:
l'implant de la soca que es llança
a l'abraçada de les branques,
l'escorça externa com el seny,
i les agulles, últim verd
primet, com la meva enyorança
d'una vida on no es treballa.
Jo mig treballo, que vol dir
que el conte no veurà la fi.

Dejemos el tópico del *locus amoenus* y fijémonos en otra estrategia de representación. Delante de un paisaje cualquiera, el poeta mira a través de unos ojos totalmente modelizados por la literatura, de ahí que, como apuntábamos al principio, en las descripciones literarias no se intente reflejar la realidad, sino subrayar la presencia imaginativa del poeta, su presencia estética. Una forma de evidenciar esa presencia es mostrar el espacio desde el que se mira, es decir, introducir una referencia al texto literario que sirve de marco para la lectura del paisaje. Las estrategias que apuntan en el discurso esta relación intertextual son múltiples. Así, Jaime Gil de Biedma, sobrevolando las islas Filipinas –y en otra ocasión las islas griegas–, incorpora el verso que le sirve de parámetro para su descripción

Adagios of islands. Siempre, cuando estoy en lo alto sobre el mar y la tierra, me viene a la memoria ese verso de Hart Crane que ahora me parece muy bueno, de recordarlo tantas veces. Ver hundirse la tierra, sumirse sus caminos, sus espesuras y sus bajíos arenosos entre las aguas de color jade, matizándolas, jaspeándolas, y verla surgir de nuevo densamente verde, resbalada de canales que chorrean según ella se incorpora, ondeante de campos de caña, maizales y cocoteros, encharcada de manglares. Y otra vez el mar, las empalizadas de bambú de las artes de pesca. (1991: 76)

Este mismo verso de Crane, esta misma imagen de las islas, le servirá para evocar su pasado en la Nava de la Asunción, su paraíso perdido, allí donde el tiempo sólo era puro presente: «Ninguna imagen más lejana, ninguna más borrosa, todas durando en el mismo ámbito. *Adagios of islands*. Aquella noche me veía a mí mismo, a la vez, en cien momentos distinto, repetido, variado e idéntico» (1991: 146).

También a la hora de describir el paraíso litoral de Calafell, un paisaje de barcas varadas, que constituye una constante en la imaginación y en el mundo sensual del poeta, una referencia de identidad, Carlos Barral mitifica, mira en el seno del discurso literario. La estrategia elegida, en este caso, es la cita de autoridad, de Catulo:

El lugar no fue nunca mucho más que una tostada orilla mineral, una lengua de arena que se sumergía bajo unas rompientes ruidosas. Nunca hubo más presencia vegetal que unos pocos pinos salpicados y enfermos, las acacias de las eixides y unas viñas pobres y mal cuidadas, retrasadas tras las botigues en hilera. La verdadera presencia vegetal era la madera de la flota, que, como decía Catulo, fue fronda antes de ser navío. La madera viva de las barcas y de los botes y chinchorros, o la difunta de los pecios en el secadero que había constituido un paisaje compacto, denso de punta a punta de la población, con un olor a brea y a fibra más intenso que los bosques naturales (1988: 161).

Pero, sin duda, uno de los aspectos más originales de Carlos Barral es su *quijotismo*, es decir, su forma de vivir a través de sus lecturas, para, al final, gracias a su vocación autobiográfica, convertirse el mismo en personaje. Podemos verlo disfrazado de Padrón Alessio de *I Malavoglia*, e incluso de Ulises, en el poema «Hombre en la mar». Sus memorias irán perfilando los distintos personajes que utilizan la primera persona del singular.

Otra estrategia, que apunta en el texto la lectura a partir de la cual se escribe, es el homenaje. En este caso la implicación, la deuda, es mucho mayor. Gabriel Ferrater en su «Poema inacabat», siguiendo las leyes caballerescas, dedica a Josep Carner su primer homenaje, por su trabajo de orfebre, por haber hecho del catalán una lengua apta para la poesía moderna.

..... Josep Carner
que tots nosaltres ens ha fet
i és a Brussel·les grisa d'aigua,
reclama el meu primer homenatge.

La literatura ha proporcionado los mitos necesarios para crear el personaje. Ha forjado el paisaje de unos paraísos perdidos que no han sido escenario sino

referencia de identidad para estos poetas. Unos poetas que pueden reconocer el olor del siglo XVI, situar su «Naixença» en pleno siglo XIII o revivir las historias de Ulises:

He enterrado mi infancia,
me he querido a mí mismo en un distante
paisaje con tormentas
y con peces enormes, espantosos,
e incluso con naufragios, porque hacía
más rica mi experiencia, más airosa
mi exagerada jerga marinera.

Las lecciones de historia, sin embargo, harán imposible esa «propensión al mito». No hay otros paraísos que los paraísos perdidos, decía J. L. Borges, impregnado de nostalgia. Pero la pérdida significa que alguna vez existió. La representación no es *dibujo de la muerte*, sino invención de la vida. El único paraíso es el que no ha existido. Otra cosa es, como decía Jaime Gil de Biedma, el resto de la historia: *la insuficiencia del arte y la irremediable insuficiencia de la vida*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRAL, C. (1979). *Usuras y figuraciones*. Barcelona: Lumen.
- (1982a). *Años de penitencia, Memorias, I*. Madrid: Alianza, 4ª ed.
- (1982b). *Los años sin excusa, Memorias II*. Madrid: Alianza.
- (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets.
- BARTHES, R. (1980). *Mitologías*. México: F.C.E.
- CURTIUS, E. R. (1989). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: F.C.E.
- ELIADE, E. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- FERRATER, G. (1979). *Les dones i els dies*. Barcelona: Ed. 62 (MOLC).
- GARCÍA HORTELANO, J. (1989). «Prólogo» a Carlos Barral, *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- (1985). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991). *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Lumen.
- GOMBRICH, E.H. (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RIERA, C. (1990). «Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos (Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma)». *Revista de Occidente*, 110-111, 57-72.
- WÖLFFLIN, E. (1985). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

QUANDO UER UENIT MEUM? EL PAISAJE INTERIORIZADO EN LA POESÍA LATINA TARDÍA Y MEDIEVAL

Eva Castro

Universidade de Santiago de Compostela

La lírica medieval encontró en el exordio primaveral un cómodo soporte para iniciar un poema de asunto amoroso, en el que se subrayaba la sintonía entre la estación feliz y el amor. El motivo, que se convirtió en elemento característico de aquel sistema poético, conoció dos curiosas variantes que incidieron en aspectos contrarios al tradicional; es decir, en el canto al amor independiente de la estación que se estuviera, incluso en pleno invierno, o en la tristeza por la falta de amor a pesar de la llegada de la primavera¹. Cada una de ellas responde a un trasfondo intelectual preciso, pero en esta ocasión nos centraremos sólo en la última.

El motivo se localiza ya en un texto latino excepcional de época tardía (c.s. IV p.C.)² y autor desconocido, *Peruigilium Veneris*. La composición adopta la forma de un himno ritual en el que se describe la celebración romana de la fiesta nocturna primaveral en honor de Venus o *Veneralia* (Catlow 1980). Los últimos versos del poema, que consta de 93 tetrámetros trocaicos, de los cuales once corresponden al famoso estribillo *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*, producen un giro inesperado en la obra, ya que en lugar de la preceptiva invocación a la divinidad de todo himno ritual se alza la voz del "yo" lírico:

¹ R. Dragonetti (1979: 163 ss.). Sobre el empleo de la naturaleza en el sistema poético de la lírica latina, vid. W. Offermanns (1970: 113 ss.).

² La datación ha oscilado entre los siglos II y IV, aunque la tesis generalmente aceptada hoy considera el P.V. una obra de comienzos del siglo IV; véase R. Herzog (1993: 297-98).

Illa cantat; nos tacemus. Quando uer uenit meum?
Quando faciam uti chelidon uel tacere desinam? (vv.89-90)

Esa nostálgica tristeza es el inesperado contrapunto final de una pieza que canta la alegría de la vida y la espera anhelante del amor. Según F. Raby (1957: vol. I, 46), el v. 89 es la primera manifestación de un sentimiento romántico que cuajará en la lírica medieval, y que ya conocía también Pentadio, autor casi contemporáneo al P.V., en los dos versos finales de su poema de bienvenida a la primavera, *De aduentu ueris* (PLM IV, n° 409). El análisis comparativo entre el himno romano y los poemas medievales que cantan penas de amor en primavera pone de manifiesto semejanzas sorprendentes, las cuales podrían contribuir al esclarecimiento del proceso de recepción en época medieval del texto del P.V. (Hergoz 1993: 295-301; V. Paladini - E. Castorina 1984: 328 ss.).

I.- *La falta de sintonía con la alegría circundante.* Es un motivo que se encuentra en la poesía latina de todos los tiempos. Así, el poeta Cornelio lamenta ante Augusto la muerte de Virgilio y su deseo de que fueran quemados los libros de la Eneida (PLM IV, n° 185, v.1): *Temporibus laetis tristamur, maxime Caesar.*

La asociación explícita del motivo con la llegada de la primavera, como sucede en el P.V., se encuentra en algunos poemas medievales como:

- *Leuis exsurgit Zephirus*, poema del s. XI de origen francés o italiano, copiado en la colección de los *Carmina Cantabrigensia*, n° 40;
- *Axe Phebus aureo*, composición conservada en los *Carmina Burana*, n° 71, perteneciente al fondo "cultista" enraizado en la tradición de Pedro Abelardo de los siglos XII-XIII;
- *Clauso Chronos et serato* (CB, n° 73), pertenece a la misma tradición que el anterior; y
- *Partu prodit arida*, obra copiada en un ms. de Cambridge del s. XIII, cuya estructura y contenido lo ponen en relación directa con los dos poemas de CB³.

Otras piezas, por el contrario, sólo evocan la idea. Así, *Letabundus rediit auium* (CB, n° 74), describe la llegada de la primavera, aunque su punto culminante es el contraste entre el que ama y es amado y el que ha dejado de ser amado. Los mismos asuntos son desarrollados por la obra de Gualtero de Chatillón, *Verna redit temperies*⁴. La originalidad de este poema consiste en el reconocimiento de la hija como fruto de una pasión amorosa en primavera.

³ Texto editado por F. Raby (1957: vol II, 353-54).

⁴ K. Strecker (1925). Ambos poetas latinos pertenecieron al círculo literario de la corte de Leonor de Aquitania y Enrique II de Inglaterra; vid. P. Dronke (1984/1976: 285).

El P.V. llama la atención por la personificación empleada en *Quando uer uenit meum?*. Es sabido que la imagen de la juventud como “primavera de la vida” y época para el amor fue común a lo largo de toda la historia de la literatura en lengua latina. Una de las primeras formulaciones en poesía se encuentra precisamente en el testimonio más antiguo de una elegía, el *carmen* 68 de Catulo: *Tempore quo primum uestis mihi tradita pura est, / iocundum cum aetas florida uer ageret / multa satis lusi...* (vv.15-17). Entre los autores de lírica medieval fue Pedro de Blois el que tuvo una marcada predilección por la imagen de las “estaciones de la vida”, como señaló P. Dronke. Su canto a la edad juvenil se encuentra en numerosas composiciones como *Blandus aure spiritus, Dum iuuentus floruit* (CB, n° 30), *Hyemale tempus uale, Non carnis est sed spiritus, Non te luisse pudeat* (CB, n° 33), *Olim militaueram, Veneris prosperis, Vitam duxi iocundam sub amore o Vite perditte* (CB, n° 31)⁵. La imagen se encuentra asimismo en otros poemas de los *Carmina Burana*, que desarrollan argumentos muy del gusto de Pedro de Blois, como son el debate entre el estudio y la obligación frente al amor y al placer en *Omittamus studia* (CB, n° 75), o el tópico de la conjunción de la llegada de la primavera y del amor en *Omnia sol temperat* (CB, n° 136); en ambos casos la imagen utilizada remite a la personificación ya vista en el P.V.⁶ Sin embargo, el himno dice algo distinto. “La primavera” del autor es un paisaje interior, un estado anímico, que alcanzamos a comprender cuando se revisa la descripción que de esa estación se hace en la propia obra.

II.- *El paisaje interior y la reutilización de los códigos literarios.* El tradicional sistema de investigación de la *Quellenforschung*, o búsqueda de fuentes, puso de manifiesto que la descripción primaveral del P.V. se sustentaba en imitaciones literarias de autores latinos anteriores al siglo II p.C. Versos como *Ver nouum; uer iam canorum; uer renactus orbis est!* (v.2), o *Rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt* (v.76) revelan tanto un transfondo intelectual impregnado de estoicismo, como una forma de expresión que hacen a nuestro autor deudor, en última instancia, de Lucrecio y de su poema didáctico, *De rerum natura*. Esta obra se abre con un hermosísimo himno a Venus y a su poder generativo⁷, que nutrió las descripciones paisajísticas de la naturaleza primaveral de toda la literatura latina: tanto las de Virgilio en las *Geórgicas* (II, 325-39), como las de Ovidio en los *Fastos* (IV, 91-132) o las de otros muchos. El regreso de la primavera se convirtió, pues,

⁵ Sobre las ediciones no contenidas en los *Carmina Burana*, véase P. Dronke (1984/1976).

⁶ CB, n° 75, estr.3, 1-4: *Ver etatis labitur, / hiemps nostra properat, / vita dampnum patitur / cura carnem mecerat.*

CB, n° 136, estr.2, 6-8: *...et in tuo uere / fides est et probitas / tuum retinere.*

⁷ Lucr., *De rerum nat.* I, 1-28; 250-61; II, 992-98.

en uno de los temas predilectos de los ejercicios escolares de la época tardía. Las frescas imágenes del *uer nouum* o *uer iocundum* de Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio, etc., que habían surgido gracias a la *aemulatio*, se convertirán en lugares comunes esclerotizados en el ya mencionado *De aduentu ueris* de Pentadio, en los poemas sobre las cuatro estaciones de los XII sabios, o sobre los doce meses del año que tanto abundan en la *Anthologia Latina*⁸.

El paisaje del P.V. está impregnado también de motivos propios de la poesía bucólica como el *locus amoenus* (Cristóbal 1980: 143 ss; Kegel-Brinkgreve 1990). La referencia a las placenteras sombras de los árboles (v.5), al rocío de la mañana (v.20), al manto de flores que cubre el campo (vv.49-51) o el canto de las aves (vv.84-86) ubican la acción en un paraje similar a los descritos por Teócrito, Virgilio y sus continuadores. La asociación “primavera-lugar agradable” conduce de manera casi natural a la evocación de un paraíso y de una Edad de Oro⁹, en la que la bondad de la vida se manifestaba, por ejemplo, en la convivencia entre dioses y hombres. Por esta razón, los personajes que se describen en el P.V. son únicamente divinidades: Venus, las Ninfas de los campos, fuentes, selvas, bosques y montes, las Gracias, Amor, Ceres, Baco y Apolo.

La oposición entre la alegría circundante y la nostalgia personal se articula en el P.V. sobre la antítesis sonido/ silencio; en otras palabras, entre *loquaces*, *canoras*, *non tacere*, *adsonat*, *cantat* de los animales que dan la bienvenida a la primavera, y *tacemus* o *silentium*¹⁰. La imagen está tomada de la elegía erótica romana, donde “cantar” es sinónimo de estar enamorado, y “no cantar” lo es de no amar o haber dejado de amar.

En suma, el poeta trazó un paisaje ideal que surge de la fusión de motivos tradicionales (el nacimiento de la primavera, el *locus amoenus*, el arcadismo o la Edad de Oro), que habían vivido por separado en diferentes códigos literarios (en la poesía didáctica, la pastoril, la himnódica, etc.). Al mismo tiempo, recurre a la elegía erótica para manifestar sus penas de amor.

⁸ *Poet.Lat.Min.* IV, E. Bährens (ed.), pp. 152 ss.

⁹ V. Cristóbal (1979-80). El lugar ameno entendido como paraíso terrenal fue frecuente en la poesía encomiástica del período carolingio, MGH, *Poet.Lat.Aeu.Car.* I, 573; III, 159; V 275, etc. La relación con el amor se encuentra en CB, n° 92, *Anni parte florida*, estrs. 60-67 (Debate de Flora y Filis); CB, n° 111, *O comes amoris, dolor*, estr. 3, 4-5: *quam enutrit vallis quedam, / quam ut paradisum credam*.

¹⁰ El silencio provoca además la inactividad creadora, *Perdidi Musam*, ya que sólo el poeta tranquilo, feliz o enamorado -según los casos- puede acceder a la inspiración poética. Esta idea se encuentra en Catulo, *Carm.* 68, 7-10; Horacio, *Carm.* III, 4,5; *Ars poet.* 455. Ovidio insiste en la idea en sus obras del exilio.

La asimilación de diversos códigos se encuentra también en la lírica latina medieval. Un buen ejemplo es *Leuis exsurgit Zephyrus* (CC n° 40). El poema está puesto en boca de una doncella que observa la llegada de la primavera mientras su espíritu se encuentra en un estado de aflicción. Las tres primeras estrofas recurren a elementos típicos del exordio primaveral (soplo del céfiro, calor del sol, floración, etc), adornados con el toque original del empleo de un léxico épico en *quadrupedes* y *uolucres*. Las dos últimas estrofas (4 y 5) dan una descripción de los efectos físicos que produce el sentimiento amoroso. Safo, la poetisa griega del s.VII a.C. ya los había descrito, sirviendo de modelo a los autores de la elegía romana. Uno de los rasgos más característicos de este código era la palidez¹¹, por eso Ovidio exclamaba en *Ars amatoria* (I, 727), *Palleat omnis amans! hic est color aptus amanti*. Empalidecer y languidecer es precisamente lo que le sucede a la protagonista del poema medieval:

Cum mihi sola sedeo .
et hec reuoluens palleo... (estr.5)

...
nam mea languet anima (estr.6)

III.- *La estilización de rasgos popularizantes*. Ya se ha señalado que el P.V. presenta una cuidada combinación de elementos cultistas y rasgos popularizantes estilizados. De entre éstos últimos cabe señalar, por ejemplo, el empleo del estribillo y de un verso muy peculiar, el tetrametro trocaico.

La elección de este tipo de verso no parece debida al azar. El tetrametro trocaico en latín es un helenismo versificatorio, ya que en lugar de emplear el pie como unidad menor de medida, típico de la versificación cuantitativa adaptada latina, se emplea el metro al modo griego. Por otra parte, la forma puramente latina de este verso es el famoso *uersus quadratus* o septenario trocaico. Fue un verso de carácter popular ligado casi siempre a la recitación y el acompañamiento musical, como ponen de manifiesto las comedias de Plauto (Fränkel 1927; Questa 1967). Este tipo de ejecución fue propia de los himnos rituales latinos, según se desprende del texto del *Carmen Saeculare* de Horacio y de las actas conservadas del ceremonial organizado por Augusto. El autor del P.V. muestra una gran habilidad al emplear un tipo de versificación que le permite ser fiel a la tradición y al mismo tiempo hacer alarde de erudición.

¹¹ Ovid., AA., II,435,446,450; III,703. *Prop.* I,3,1-2; I,5,21; I,9,17; I,13,7-8; I,15,20, etc.

El cuidado prestado a la versificación se aprecia asimismo en los poemas latinos medievales que nos ocupan. En todos los casos se emplean formas típicamente medievales, basadas en el ritmo y rima (Norberg 1958). Así, la pieza cantabrigense, *Leuis exsurgit zephirus* se articula en versos de 16 sílabas con hemistiquios de ocho con rima interna y acento en la antepenúltima:

Leuis exsurgit zéphirus et sol procedit tépidus (8pp+8pp)

Por su parte, *Axe Phebus aureo*, *Clauso Chronos* y *Partu prodit* se organizan al modo de las prosas o secuencias, porque se articulan sobre estrofas impares, normalmente divididas en semiestrofas y con estructura diferente para cada una de ellas. El ejemplo siguiente está tomado de las estrofas finales de *Axe Phebus aureo*, en las que además destaca el artificio de la responsión temática y léxica entre las semiestrofas:

5a. Quod michi datur,
expaueo,
quodque negatur,
hoc aueo
mente seuera.

...

8a. Hinc michi metus
abundat,
hinc ora fletus
inundat.

5b. Que michi cedit,
hanc caueo;
que non obedit
huic faueo
sumque re uera.

8b. Hinc michi pallor
in ore
est, quia fallor
amore.

El segundo aspecto relativo a la estilización de formas populares es el empleo del estribillo. Por lo general, las obras latinas clásicas que incluyen refranes son ejercicios de estilo sobre códigos literarios tradicionales. Es el caso de los dos epitalamios o cantos de bodas de Catulo, *Carmina* 61 y 62, que pertenecen al grupo de los *Carmina docta*; es decir a las composiciones más artificiosas y que mejor plasman la estética neotérica. Lo mismo sucede en la *Egloga* VIII de Virgilio, donde el uso del *uersus intercalaris* puede tener una doble justificación. Por un lado, se rinde homenaje a Teócrito puesto que el autor griego se sirvió de él en alguno de sus *Idilios* –estableciendo así una marca formal más del género– y, por otro, Virgilio subraya el contenido popular del poema, puesto que se describe el empleo de la magia para atraer al amante infiel.

El estribillo de la “Velada de Venus” expresa la idea de la espera anhelante del amor tanto para los iniciados como para los que se van a iniciar en él, que,

según Plutarco, había sido desarrollada por primera vez por el poeta griego Alceo (Gagliardi 1972: 26 ss). El concepto se encuentra en latín en los grafitos pompeyanos (c.a. 60-79 p.C.): (*quis*)*quis amat, ualeat; pereat qui noscit amare*¹². Es posible que el autor del P.V. elaborara poéticamente un concepto popular vehiculado en una forma también tradicional como es el refrán. En este empeño pudieron haberle influido los versos con los que Ovidio abre su *Ars amatoria*, con los que el himno guarda relación temática y léxica debido al empleo común de formas como *Siquis* y *amet*:

Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,
hoc legat et lecto carmine doctus amet (A.A. I, 1-2)

El contenido del estribillo del P.V. se registra en dos obras diferentes entre sí, aunque emparentadas: al final del proemio de la novela pastoril *Dafnis y Cloe*, redactada en griego por el escritor latino Longo a finales del siglo II o comienzos del III; y en la última égloga de Nemesiano, poeta contemporáneo del P.V. En ella se cantan las penas de amor de dos jóvenes pastores en un *carmen amoeboeum*, donde el final de cada estrofa está señalado por el refrán, *Cantet amat quod quisque: leuant et carmina curas* (v. 19 *passim*), cuyo segundo hemistiquio presenta además similitudes de pensamiento y de lengua con Horacio, *Carm.* IV, 11, 35-36: ... *minuentur atrae / carmine curas*.

La estilización de formas y motivos populares fue también conocida en la lírica medieval, ya que no se puede olvidar la presencia de baladas, pastorelas, etc.. Por lo que se refiere al empleo del refrán, hay que señalar que sólo en la colección de los *Carmina Burana* se encuentran unas treinta composiciones que lo utilizan. La mayoría de ellas son piezas en las que se hace gala de gran erudición ya sea recurriendo al multilingüismo latín-alemán, latín-francés o latín-italiano (CB, n° 94, 95, 149, 184, 185), ya sea asimilando pensamientos y formulaciones léxicas de autores clásicos, como es el caso de *Ianus annum circinat* (CB, n° 56) con sus refranes: *Amor cuncta superat, / Amor dura terebrat* y *Vincit Amor omnia, / regit Amor omnia*; o *Nobilis, mei miserere, precor!* (CB, n° 115) con *Amor improbus omnia superat. Subueni!*¹³.

¹² CIL IV 4095. Vid. E. Montero (1981: 124, n° 99-101).

¹³ Verg., *Ecl.* 10, 69: *Omnia uincit amor; et nos cedamus Amori*. Pudo haber utilizado un hemistiquio de un pentámetro de Galo. La idea se encuentra asimismo en Plauto, *Pers.* 1,1 ss. El verso virgiliano, fuera por cuestiones métricas (dado que presenta una escansión irregular), o literarias, fue muy citado en la Antigüedad; incluso, funcionó como *emblematum* a partir del s. XVI. Vid. A. Henkel (1967: cols 0386, 0514).

IV.- *La estabilización de motivos eruditos: Mitología y ritual.* El autor del P.V. realizó el tránsito entre la parte central de la obra, dedicada a la festividad religiosa, que es narrativa, descriptiva y objetiva, y el epílogo, que es lírico, subjetivo y doliente, mediante la leyenda de la transformación de las hijas de Pandión en golondrina y ruiseñor. La elección de esta leyenda demuestra un gran ingenio, porque se sirve de las dos caras de la historia. Una es positiva, en cuanto que la golondrina es el ave que anuncia el regreso de la primavera (Columela IX,2,21), y el ruiseñor se asoció con la música y el amor, a raíz de un famoso pasaje de las *Geórgicas* virgilianas¹⁴. Es decir, se contienen tres de los motivos esenciales en la primera parte de la obra: la llegada de la primavera, la música y el amor. Sin embargo, las metamorfosis fueron consecuencia de una lúgubre secuencia de violaciones, incesto y parricidio. Por lo tanto, este aspecto doloroso de la historia es el que conviene al estado de aflicción del poeta. La doble visión de la leyenda se recoge explícitamente en el poema, porque el canto de la golondrina, *chelidon* (v.90), se podía entender como canto de amor, *motus amoris* (v.87), lo que concuerda con lo descrito hasta ese momento, o como lamento, *queri sororem* (v.88) lo que puede ser entendido como una anticipación de lo que va a venir.

La versión de la leyenda utilizada en el P.V. es la que funcionó entre los autores clásicos, porque la expresión *Illa cantat* (v.89) remite tanto a *Terei puella* (v.86) como a *uti chelidon* (v.90); en consecuencia, se identifica la “esposa de Tereo” con la golondrina, hecho que no se ajusta ni a la tradición griega ni a la tradición latina tardía y medieval. Las interferencias entre los pares de relaciones de parentesco y las respectivas metamorfosis fueron debidas a una falsa etimología del nombre *Philomela*, difundida ya en el mundo griego y que dio lugar a numerosos conflictos entre los autores romanos¹⁵.

Poco a poco, tal vez por influjo del cristianismo, se fue fijando la imagen del ruiseñor o *philomela* como ave de primavera, cuyo canto era superior al de los

¹⁴ Verg., *Georg.* IV,511. Se emplea la sinécdoque del ruiseñor, *Philomela*, para designar cualquier ave que llora la pérdida de sus polluelos, robados del nido por el labrador. El rasgo novedoso con respecto a la tradición es el amor maternal.

¹⁵ *Philomela* con *e* larga era la forma original en griego y significa “amiga de los establos”, por ser uno de los lugares preferidos por las golondrinas para anidar. Una falsa etimología interpretó el vocablo con *e* breve, que pasaba a significar, entonces, “amiga del canto”, cualidad que correspondía mejor al ruiseñor que a la golondrina. Por eso, el nombre propio *Philomela* empezó a asociarse con la transformación en ruiseñor. Con todo, los autores latinos siguieron utilizando la forma con *e* larga, lo que daba lugar a inexactitudes y vacilaciones percibidas por los propios poetas. Así, Virgilio cayó en la contradicción interna de señalar como esposa de Tereo, una vez a *Philomela*, *Ecl.* VI,79, y otras a Procne, *Georg.* IV,15. Por su parte, Ovidio (*Metam.* VI, 426 ss.), Horacio (*Carm.* IV, 12, 5 ss.) y otros autores como Propertio o Estacio se sirvieron de perífrasis en las que no se arriesgaba identificación alguna.

demás (Lida de Malkiel 1975). Estos rasgos fueron enfatizados por los poemas sobre catálogos de aves y otros animales que proliferaron al final de la Antigüedad¹⁶ y se mantuvieron a lo largo de la Edad Media. En ocasiones, son meros ejercicios retóricos de erudición como *Iam uernali tempore* o *Hic uolucres celi referam* (CB, n° 132-133); en otras, son auténticas piezas de ingenio como *Aurea personet lira* de Fulberto de Chartres (CC, n° 10), *Vestiunt siluae tenera ramorum* (CC, n° 23), o el hermosísimo *Anacreunti carmine*, obra del poeta italiano del siglo X Eugenius Vulgarius (Raby 1957: vol. I, 288), que empleó numerosos motivos literarios de la tradición clásica, entre los que destaca el elemento órfico del poder mágico del canto sobre la naturaleza.

En la lírica latina medieval el ruiseñor es uno de los elementos del *locus amoenus*. Ahora bien, la asociación con la primavera, la música y el amor se encuentra, sobre todo, en composiciones que reelaboran fondos populares, como son la balada primaveral de la colección de Ripoll, *Redit estas cunctis grata*¹⁷, *Philomela cantilena* / *Replet nemoris amena* (vv. 9-10); o el famoso *Tempus est iocundum* (CB, n° 179), cuya estr. 2 señala el canto del ruiseñor como un elemento más de la alegría primaveral, con el que competirá el enamorado en estr. 7:

Sile, philomena, pro tempore!
Surge, cantilena, de pectore! O! O! Totus floreo...

El recuerdo de la desdicha del ave y los lamentos por los crímenes pasados son referencias que se localizan fundamentalmente en poemas amorosos de tipo más erudito¹⁸; ya sea en los que se cantan penas de amor como en *Axe Phebus aureo* (CB, n° 71, estr.2b): *Philomena querule* / *Terea retractat*; ya sea los que festejan el amor en primavera y hacen una concesión a la erudición, por ejemplo, *Iam uer oritur* (CB, n° 58, estr.1) o *Dum Diane uitrea* de Pedro de Blois (CB, n° 62):

Fronde sub arboris amena
dum querens canit philomena (estr.6)

¹⁶ *Dulcis amica ueni, Quis uolucrum species* y *Sum noctis socia*, *Poet.Lat.Min.* IV, E. Bährens (ed.), n° 61-63, pp. 363-70. *Sum noctis* juega con la falsa etimología y cristianiza el contenido mediante la súplica final.

¹⁷ *Carm. Riuip.* n° 17. La regla no es estricta, ya que este motivo se encuentra en poemas cultos de la tradición de Pedro Abelardo como *Clauso Chronos et serato* (CB, n° 73).

¹⁸ *Musa uenit carmine* (CB, n° 145) es, en realidad, un catálogo de plantas, árboles y animales de primavera en el que destaca esa invocación inicial a la *siluestris musa* de la poesía pastoril. El ruiseñor es asimismo un elemento del paisaje paradisíaco descrito en la famosa *Altercatio Phillidis et Florae* (CB, n° 92, estr. 63). En *De ramis cadunt folia* la originalidad consiste en relacionar el canto triste del ruiseñor con la llegada del invierno.

Con frecuencia se han señalado las semejanzas de contenido y forma existentes en *Axe Phebus aureo* (CB, nº 71), *Clauso Chronos* (CB, nº 73) –ambos del grupo de poemas cultistas de la tradición de Pedro Abelardo contenidos en CB– y *Partu prodit arida*, obra localizada en un códice cantabrigense del siglo XIII (Raby 1957: vol. II, 353-354). Estas similitudes pueden ser prolongadas hasta el himno de la “Velada de Venus”. Aunque las dos primeras piezas utilizan referencias mitológicas de resonancias ovidianas para describir la estación primaveral, en tanto que la tercera se sirve de motivos naturales bien conocidos (*hyeme latente* que imita a Horacio; *flatu tepido, flos spirat odorem, uer nouum*), las tres, en cualquier caso, combinan motivos primaverales con el *locus amoenus* y ese arcaísmo ya conocido en el P.V.

Otros rasgos comunes son, por una parte la referencia al canto desgraciado del ruiñeñor en *Axe Phebus aureo* y *Partu prodit arida*, y por otra la evocación del ritual pagano de la fiesta de Venus, que era el pretexto del que se sirvió la “Velada”. El poema no incorporó grandes novedades en este sentido, puesto que existen precedentes entre los grandes autores griegos y romanos. Safo, la poetisa de Lesbos, compuso una oda, hoy en estado fragmentario, en la que describía una *Pannuchis* o fiesta nocturna en primavera, de carácter femenino, en honor de Afrodita, al estilo de la festividad del P.V. No sería exagerado afirmar, por otro lado, que el himno puede ser entendido, en lo que al rito, la ubicación temporal (durante la noche) y espacial (en Sicilia) de la fiesta se refiere, como una paráfrasis exegética de la 2ª estrofa de la oda horaciana *Soluitur acris hiems* (Carm. I,4). Esta es una de las piezas líricas más hermosas de la literatura latina, en el que el autor, sirviéndose del motivo de la llegada de la primavera aconseja a su amigo Sestio gozar de la vida porque es breve y efímera:

Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiant pede, dum grauis Cyclopum
Volcanus ardens uisit officinas. (vv.5-8)

Es de señalar que el P.V. inicia precisamente la descripción de la ceremonia sirviéndose del mismo adverbio, *Iam tribus choros uidens feriantis noctibus* (v.42), y que emplea el recurso de describir la ceremonia entre los dioses como modelo a seguir por los hombres en la fiesta del primero de abril.

La evocación del ritual pagano de los textos de Horacio y el P.V., con su recuerdo del canto y la danza ejecutados por las deidades, se convertirá en un rasgo identificativo más de la estación primaveral en la lírica más “culterana” de

la Edad Media. Así, *Axe Phebus aureo* dice en estr.2: *Iam Dionea leta chorea / sedulo resonat cantibus horum*. Por su parte, *Clauso Chronos* menciona deidades del P.V. en estr.3:

Satyrus hoc excitatur et Dryadum chorea,
redivis incitatur hoc ignibus Napea.

La canción *Partu prodit arida* tiene la peculiaridad de realizar un magnífico sincretismo entre tradiciones diferentes:

Regnat proles per plateas
Citheree regia,
et inuitat hic choreas
ad amoris studia (estr. 5a)

El sintagma *per plateas* se hace eco de la tradición vernácula popular, en cuanto que remite a las danzas urbanas de primavera, conocidas, sobre todo, por la lírica romance que influyó en piezas latinas de los *Carmina Riuipullensia* y *Burana*¹⁹. Por contra, el gentilicio "Citerea" y el sustantivo "coros" son deudores de Horacio.

El paralelismo entre el himno y las tres canciones se manifiesta también en la disposición de las partes de los poemas, ya que a una sección final emotiva y subjetiva, le precede otra introductoria de tipo narrativo. Por otro lado, las secciones narrativas, con sus descripciones de la llegada de la primavera, el *locus amoenus*, el arcadismo y el correlato divino de la fiesta humana, son producto de la fusión de motivos de la poesía didáctica, de temática pastoril e himnódica; las secciones finales en sus lamentos de amor se declaran herederas de los códigos bucólicos y elegíacos.

El contenido elegíaco de los dos poemas de la tradición de Pedro Abelardo, *Axe Phebus aureo* y *Clauso Chronos* se expresa mediante el desarrollo de la idea ovidiana de que "se desea lo que se niega y se aborrece lo que se concede", que se encuentra en *Amores* (II, 19) y *Ars Amatoria* (I, 346-50; 715)²⁰. En cambio *Partu prodit arida* incide en un aspecto distinto; es decir, en la lucha interior

¹⁹ *Redit estas cunctis grata*, CR, n° 00; *Veris dulcis in tempore*, CB, n° 85; *Aves dulci*, CB, n° 151, etc.; vid. *Carmina Riuipullensia*, J. L. Moralejo (ed.), Madrid....

²⁰ *Axe Phebus*, CB, n° 71, estr.4: *Quod mihi datur expaueo,/ quodque negatur hoc aueo/ mente sereno*.

Clauso Chronos, CB, n° 73, estrs. 5-6: *Ignem alo tacitum;/ Amo nec ad placitum/ utquid contra libitum/ cupio prohibitum. Que cupit/ hanc fugio/ que fugit,/ hanc cupio./ Plus renuo debi- tum,/ plus feror in uetitum,/ plus licet illibitum,/ plus libet illicitum*.

entre razón y estudio frente a amor:... *et amoris lex est data: / quisque cedat studio!* (estr.3b, 3-4), tan del gusto de Pedro de Blois que supo expresarlo magníficamente en *Vacillantis trutine*. Siguiendo las pautas que parecen ya fijadas desde el P.V., tanto *Axe Phebus*, como *Clauso Chronos*, *Partu prodit arida* o el estribillo de la canción de Pedro de Blois son deudores, en cuanto al léxico y los motivos, de la elegía erótica romana por expresar sus penas mientras empalidecen y languidecen: *Axe Phebus*, estr.7, 13-16; *Clausus Chronos*, estr.7; *Partu prodit*, est.7b.

Para concluir resumiendo, hay que señalar que la falta de sintonía con el medio circundante es casi un “universal literario occidental”, ahora bien, la lírica latina medieval empleó con profusión la variante nostálgica sobre el motivo del exordio primaveral. Ello no quiere decir que fuera una fórmula original e innovadora, sino que –como se ha tenido oportunidad de comprobar– remonta a usos de la latinidad tardía. Los motivos, estructuras y tratamientos registrados en el *Peruigilium Veneris*, poema en el que por primera vez se expresa la tristeza de amor en la estación feliz de la primavera, se encuentran en la poesía amorosa latina medieval que utiliza el exordio estacional modificado. Se repiten en uno y otro período la disposición en contraste entre una primera parte narrativa y una segunda parte de carácter lírico. Se combinan con destreza motivos tomados de diferentes códigos literarios y se recurre tanto a la estilización de rasgos popularizantes como al empleo de una esmerada erudición. Estas similitudes en formas y contenidos sugieren que el P.V., o al menos la estructura compositiva tardía no fueron desconocidos por los autores medievales. Su utilización, favorecida por unos conocimientos más cultos y profundos, parece producto de la revitalización de un proceso creativo de la Antigüedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

Poetae latini aevi carolini, Mon. Germ. Hist., Dümmler, E., Berlín 1881.

Poetae latini minores, IV, Bährens, E., Leipzig 1882.

Carmina Cantabrigensia, Winter, K., Heidelberg 1950.

Carmina Burana, Hilka, A.- Schumann, O.- Bischoff, B., Heidelberg 1970.

Carmina Riuipullensia, Moralejo, J. L., Barcelona 1986.

Estudios

BOYANCÉ, P. (1950). "Encore le *Peruigilium Veneris*". *Rev.Étud.Lat.*, 28, 212-35.

CATLOW, L. (ed.) (1980). *Peruigilium Veneris*. Bruselas.

CRISTÓBAL, V. (1979-80). "Edad de Oro, lugar ameno y vida feliz en Fedra 483-564". *CFC*, 16, 155-76.

—— (1980). *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid.

QUESTA, C. (1967). *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna.

DRAGONETTI, R. (1979). *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Ginebra.

DRONKE, P. (1976). "Peter of Blois and poetry at the court of Henry II". *The medieval poet and his world*, Roma; (*Medieval Studies*. 28 (1976), 185-235; artículo recogido posteriormente en *The medieval poet and his world*. Roma 1984, pp. 283-339.

FRÄNKEL, E. (1927). "Zur Vorgeschichte des *versus quadratus*". *Hermes*. 62, 357-70.

GAGLIARDI, D. (1972). *Aspetti della poesia latina tardoantica*. Palermo.

HENKEL, A. - SCHÖNE, A. (ed.) (1967). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 19. Jr.*, Stuttgart.

- HERZOG, R. (ed.) (1993). *Nouvelle histoire de la littérature latine, V. Restauration et renouveau: La littérature latine de 284 à 374 après J.-C.* Turnhout (1^a ed. alemana, Munich 1989).
- KEGEL-BRINKGREVE, E. (1990). *The echoing woods.* Amsterdam.
- LIDA DE MALKIEL, M.R. (1975). *La tradición clásica en España.* Barcelona.
- MONTERO, E. (1981). *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...* Madrid.
- NORBERG, D. (1958). *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale.* Stockholm.
- OFFERMANN, W. *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts,* Wuppertal.
- PALADINI, V. - CASTORINA, E. (1984, 2^a ed.). *Storia della letteratura latina*, vol. II. *Problemi critici.* Bologna.
- RABY, F. (1957, 2^a ed.). *A history of secular latin poetry in the middle ages.* Oxford.
- STRECKER, K. (1925). *Die Lieder Walters von Chatillon,* Heidelberg.

PAISAGEM, LITERATURA E DESCRIÇÃO

Helena Carvalhão Buescu
Universidade de Lisboa

A introdução sistemática do tema da paisagem na literatura europeia, preparada ao longo do século XVIII e definitivamente formalizada no século XIX, dá conta de uma tomada de consciência, efectuada a partir do campo literário, da mais-valia estética, ideológica e social de um elemento que a evolução histórica, com a Revolução Industrial, reconfigura como em vias de ser perdido. Este é desde já um dado que se me afigura como essencial: não é com certeza por acaso que essa mais-valia, atribuída ao tema da paisagem, ocorre quando a paisagem propriamente dita parece sofrer a mutação de mais fundas e, por vezes, irreversíveis consequências históricas, com a Revolução Industrial. Este facto significa também que a paisagem é, sobretudo, um elemento cuja *culturalidade* é inegável. Não se trata, aliás, de uma natureza em estado bruto: bem pelo contrário, trata-se de uma natureza enquadrada a partir de um *ponto de vista*, portanto de um *sujeito*, e cujas relações *pictóricas* são essenciais para o entendimento da sua produção.

Com efeito –e para mais informação sobre o assunto veja-se H. C. Buescu (1990: 56-69)–, a própria questionação da etimologia do termo “paisagem”/ “landscape” aponta desde logo para algumas características conceptuais que radicam, assim, no núcleo semântico do próprio lexema. Efectivamente, quer o vocábulo de raiz latina (“paisagem”) quer o vocábulo de raiz germânica (“landscape”) surgem pela primeira vez no século XVI: seja em italiano seja em francês, o sentido que em primeiro lugar surge é o de “representação pictórica da uma

vista, normalmente como fundo do quadro” (R. Estienne 1549; Tiziano 1552), e em seguida o de “conjunto das características de uma localidade, visíveis de um determinado ponto” (Beaugué 1556; D. Bartoli 1657). São estas acepções do termo que passarão, mais tarde, quer para o castelhano quer para o português. De modo semelhante, a palavra de origem germânica é em primeiro lugar utilizada em neerlandês, no século XVI, sendo depois importada pelo inglês, para designar uma “representação pictórica de uma vista”.

Destas rápidas informações parece-me ser de retirar um elemento fundamental: o significado de “paisagem” como “representação pictórica” é, não um alargamento, mas o *próprio núcleo* de formação da palavra. E isto significa que a *conformação cultural* do conceito de paisagem é, desde o seu início, estética e, nessa medida, pressupõe uma complexa elaboração relacionada nomeadamente com o conceito de perspectiva renascentista. Em termos gerais, a construção do conceito de paisagem pode dizer-se que implica um conjunto preferencial de características:

1. uma *organização* do espaço perceptivo;
2. a existência de uma *apreensão* desse espaço por um *olhar* (*pontualmente*) *fixo*;
3. a conseqüente pressuposição da noção de *perspectiva*, com as naturais implicações pictóricas que postula;
4. o exercício desse olhar sobre um *todo homogêneo*, preferencialmente captado por uma *direcção* (obliqua) e por um *sentido* (descendente) desse olhar.

Tal descrição põe em relevo as profundas implicações conceptuais do lexe-ma “paisagem” ao mesmo tempo que permite, também, equacionar as relações privilegiadas estabelecidas entre o tema da paisagem e o tipo de discurso referido como *descrição*.

Com efeito, não é por acaso que a primeira grande reflexão sistemática sobre as fronteiras entre as artes, e sobre a eventual natureza de cada uma delas, escolhe para campo da sua investigação as relações entre literatura e pintura. Refiro-me ao ensaio de Lessing, *Laokoon*, publicado pela primeira vez em 1766. Nele, e tentando analisar a especificidade do literário, distinguido do pictórico, Lessing estuda dois casos seus contemporâneos de interpenetração dos campos: um literário (a literatura descritiva) e outro pictórico (a pintura alegórica). A sua conclusão, aliás devedora do pensamento epistemológico setecentista, é a de que ambos os casos exemplificam a destruição das suas especificidades genológicas: se a literatura se organiza através da sucessão no tempo, a descrição daria especial atenção à categoria do espaço, assim negando o eixo temporal literário; e,

se a representação pictórica é vista como uma arte do espaço e, portanto, da justaposição, a alegoria, enquanto representa uma acção, introduziria a dimensão temporal e assim afastaria a especificidade da arte pictórica. É este raciocínio que conduz Lessing à sua condenação do uso da descrição, numa atitude que, aliás, não faz mais do que justificar o carácter tradicionalmente marginal da descrição adentro dos discursos literários, e que magistralmente se encontra definido pela consideração da descrição como “*ancilla narrationis*”, a que faltaria quer uma dimensão temporal quer um objectivo semântico.

A oposição entre tempo e espaço está radicalmente incluída neste tipo de reflexão: aparentemente, um objecto pertence ou a uma ou a outra dimensão, mas nunca às duas ao mesmo tempo, e “naturalmente”. E é esta mesma concepção que, formulada embora de modos diferentes, subjaz quer à condenação da descrição por Lukács quer à sua consideração como pausa por Gérard Genette e os teóricos do Nouveau Roman quer ainda às propostas de Philippe Hamon, ao considerar que a descrição funciona como a expansão de um nome.

Ora, da minha perspectiva, não existe qualquer possibilidade de defender a oposição entre espaço e tempo, e de considerar que os objectos são por natureza espaciais, enquanto os eventos são, também por natureza, temporais. Ambos, objectos e eventos, são *radicalmente espaço-temporais* – porque não existem objectos cujo suporte e ancoragem não sejam o tempo; porque não ocorrem eventos, mesmo imaginários, independentemente de uma localização espacial e objectal que os dimensiona.

É deste ponto de vista que o tema da paisagem me parece ter um significado acrescido: é que é justamente através do exercício descritivo da paisagem que se re-interrogam as fronteiras entre espaço e tempo, entre objectos e eventos. E a relação romântica entre o sujeito e a paisagem parte, afinal, destes pressupostos: se o sujeito romântico se entende como orgânico, vivo e histórico, estas mesmas características vai ele encontrá-las na paisagem; e é essa analogia, aliás, que lhe permite detectar funcionamentos semânticos paralelos entre a vida humana e a vida da natureza. A paisagem não é nunca, na apreensão romântica, um elemento espacial estático, fruto de uma organização justaposta de elementos ou objectos naturais; pelo contrário, a paisagem manifesta a sua dupla dimensão espaço-temporal, porque a sua configuração do espaço se dobra por uma semantização temporal que se torna uma condição perceptiva.

Veja-se por exemplo o caso, típico de tantos exemplos do discurso romântico, da confrontação do sujeito com uma paisagem através da qual se manifesta uma falha temporal: é o que se passa com uma parte significativa da poesia de

Wordsworth, por exemplo no poema “Tintern Abbey”, em que os cinco anos que passaram entre a primeira e a segunda visitas a Tintern Abbey são explicitamente introduzidos pela percepção e descrição da paisagem face à qual o poeta escreve a sua composição. Assim, essa paisagem, além de ter uma componente espacial nítida, manifesta perante o sujeito a sua dimensão temporal, que permite ao poeta tomar consciência de que aqueles elementos naturais, como ele próprio, aliás, são por definição históricos. O tema da infância, que a partir do Romantismo ganha tão grande significação, deve ser encarado a partir desta perspectiva: justamente é pela descrição da paisagem, pela notação das suas continuidades ou, pelo contrário, das suas alterações, que o sujeito romântico formaliza muitas vezes a consciência do seu devir, bem como do devir em que a própria natureza se encontra imersa. No dizer paradigmático de George Eliot, no final do seu belíssimo romance *The Mill on the Floss*, a paisagem apresenta, para aquele que quer e pode obviamente ver, cicatrizes (“scars”) – e a cicatriz é a inscrição do tempo e da história no corpo do sujeito, humano ou natural.

Por outro lado, é por intermédio do acto descritivo que se equaciona, muitas vezes, a inscrição da *percepção* como acto fundamental do sujeito. Porque descrever é sempre posicionar, a paisagem aparece como uma *extensão* do sujeito, visto que ela é conformada pelo acto perceptivo que lhe está na origem. Nas palavras metafóricas da Paul Valéry, reflectindo sobre o significado da paisagem:

Le site chante: il est à la nature ce que l'opéra est à l'ordinaire de la vie” (P. Valéry 1936: 1218).

O carácter operático da paisagem, referido por Valéry, implica afinal que aquilo que o sujeito nela reconhece é uma *culturalidade* que tem a ver com a sua dimensão temporal, porque só através dessa dimensão se podem escrever uma história, uma tradição e uma convenção semantizada.

Este é por exemplo o modo como a descrição da paisagem funciona no romance romântico português por excelência, as *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett. Viajando, física e imaginariamente, pela sua terra, Garrett em cada momento descreve a paisagem em função daquilo que ele vê, mas também em função daquilo que ele *não vê* – e ou na paisagem tinha estado, ou nela deveria estar para que o mundo dos poetas fosse possível. Assim, a paisagem é sempre um conglomerado de tempos: o presente, que pela percepção directa visualmente se manifesta aos nossos olhos; mas também o passado, que o sujeito revisita com nostalgia e pesar, com tristeza e saudade; e ainda o futuro, sempre

escrito na paisagem como potencialidade quer do que se deseja e espera, quer do que se receia possa acontecer.

O carácter cultural, e por isso multitemporal, da paisagem e da sua manifestação discursiva também acentuado em obras como *Les Maîtres Sonneurs*, de George Sand. Aqui, e curiosamente (mas essa curiosidade tem raízes biográficas na relação de George Sand com Chopin), a culturalidade da paisagem exprime-se, não tanto pela metáfora pictórica, mas antes pela metáfora musical, um pouco à maneira das palavras de Valéry atrás citadas. A figura a meu ver central do romance, Joseph, é aquela que vai fazer entender o próprio título do romance, anunciando a sua acção: trata-se de uma oposição entre dois tipos de paisagem, as planícies e os bosques – e a intriga e a evolução da personagem permitem-lhe passar das primeiras, onde nasceu, aos segundos, onde escolhe viver e morrer. Esta opção deriva do obsessivo projecto que de facto ocupa esta personagem: a procura da música e da tonalidade musical que melhor exprimam a sua vivência romanticamente dramática. Ora, nas planícies apenas a música da harmonia e da conjugação é possível; é nos bosques, inacessíveis ao homem comum, que Joseph encontrará a sua vivência musical dramática, manifestando desta forma o seu carácter romântico de génio solitário. A opção pelo tipo de paisagem em que se vive não é, nunca, aleatória ou casual: ela exprime as grandes linhas semânticas que organizam e definem quer a personagem quer a acção em que ela se encontra inserida. Pela construção musical da paisagem George Sand manifesta aquilo que antes referi: a paisagem encontra-se sempre investida de um potencial de significação que faz com que ela funcione como *um dos elementos semânticos* da organização do mundo textual.

Também no romancista português Júlio Dinis encontramos, em todos os seus romances rurais, esta ligação directa das opções vivenciais das personagens à paisagem que escolhem e à forma como a experienciam. Referirei apenas dois casos: no romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, os dois projectos vivenciais dos dois irmãos fidalgos, Jorge e Maurício, exprimem-se pela forma como se relacionam com a paisagem – num caso, o de Maurício, esta apenas parece servir como local para a explanação das actividades tradicionais da aristocracia rural, na sua formulação mais tipificada mas também mais negativa; pelo contrário, o caso de Jorge manifesta uma *nova* concepção do universo rural, através da eleição da uma paisagem produtiva, capaz de ajudar a personagem na resolução dos problemas sociais cuja consciência é já, em meados do século XIX, factor inegável. E, no romance do mesmo autor, *A Morgadinha dos Canaviais*, a evolução da personagem masculina principal, Henrique, é determinada também pela forma como ele vive a paisagem em que se insere. Obrigado, no princípio do romance,

a deixar a capital e a “exilar-se” no Minho, Henrique tem no início do romance uma visão apenas pitoresca da paisagem em que se encontra, visão essa aliás subtilmente ironizada pelo narrador e pela personagem feminina principal, Madalena. Pelo contrário, no fim Henrique saberá reconhecer, na paisagem que o cerca, os sinais de uma mudança que são os sinais de uma vida pessoal e social em evolução: ele será o “gentleman farmer” que, como Jorge do romance anterior, vive em sintonia com a paisagem que compreende, transformando esta de mera apreciação distanciada em elemento vivido e produtivo. Por outro lado, e no caso de Henrique, a transformação referida dobra-se de uma significação pessoal que se articula com a vivência do tempo: no fim, ele reconhece naquela paisagem os sinais de um passado pessoal, recuperados pela memória de uma infância que parecia ter sido esquecida; vê nela também a manifestação do presente e da felicidade conquistada pela relação sentimental com Cristina; e sabe ainda antever os traços de um futuro que inclui, numa visão finalmente harmoniosa, a paisagem e o sujeito que nela escolhe viver. É pela paisagem que Henrique, afinal, recupera a história.

Em síntese, o tratamento da paisagem permite, ao longo do século XIX, a passagem do discurso descritivo de um lugar marginal, que antes era o seu, na hierarquia tradicional dos discursos, para um lugar central, cuja significação e cujo objectivo semântico se passam a incluir no projecto nuclear do universo textual. E esta passagem apenas se realiza por que se reconhece, na paisagem e na descrição que a manifesta, uma *multitemporalidade* e uma *culturalidade* que lhes são inerentes: não um espaço bruto que o olhar inocente capta e regista, mas um espaço organizado e significativo que não só exprime o sujeito mas, muitas vezes, o conforma na prossecução do projecto vivencial em que se encontra empenhado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Ed. Caminho.

VALÈRY, Paul (1936). "Degas, danse, dessin", in *Oeuvres*, 1163-1240. Paris: Gallimard, Pléiade, t. II.





LE PAYSAGE EN LITTÉRATURE COMPARÉE

Francis Claudon
Université de Bourgogne

Votre colloque se propose, entre autres sujets, d'étudier le paysage en littérature. En cela les comparatistes espagnols n'ont pas choisi la facilité. En effet on connaît bien des réunions qui se consacrent à un genre (le roman, la tragédie, etc.), ou à une époque, souvent combinés ensemble, ce qui donne des congrès orientés vers l'histoire littéraire (SFLGC Nantes 1989), consacré à la littérature et la Révolution). Plus souples il y a les congrès qui étudient un thème, thème dont l'écho 'idéologique' (au sens étymologique) est évident: la frontière, l'espace (AILC München 1988), l'Autre, l'Orient (AILC, Tokyo, 1991). Mais je n'en connais guère qui mettent au centre de leurs débats un terme technique: c.à.d. un **topos** ou une **technè**: à grand'peine je retrouve le souvenir du colloque de Toulouse-Le Mirail, en 1986, sur la Transposition¹ ou celui d'Aix en Provence², en 1987, sur la Description de l'objet d'art (ekphrasis). On comprend les raisons de cette rareté: de tels outils, de tels concepts semblent tout à la fois an-historiques, abstraits et par là même assez insaisissables.

En est-il de même avec le paysage?

UNE CONFIGURATION MAL CONFIGURÉE

Je crois qu'il faut répondre oui, a fortiori; le paysage en littérature renvoie à ce que Foucault appelait, naguère, dans *Les Mots et les choses*, une "configura-

¹ *Transpositions*, Toulouse-Le Mirail, 1986.

² *Art et Littérature*, Université de Provence, Aix, 1988.

tion interdiscursive", en d'autres termes un ensemble de textes théoriques et de productions esthétiques qui reposent sur le même système de concepts. Dans son point de vue Foucault n'établit pas un lien nécessaire avec la périodisation historique; pourtant je crois qu'il le faut et tel est justement le cas avec notre sujet. Je m'explique: il est banal de savoir que, pour toute l'Europe, Rousseau a remis la nature à la mode, il est rebattu d'évoquer, à la suite, le culte des divers romantismes pour la description, le pittoresque, la couleur locale, la littérature de voyage. On n'oublie pas le sens premier de l'adjectif épithète dans la fameuse phrase de la 5^e *Rêverie d'un promeneur solitaire* ("*Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et plus romantiques que celles du lac de Genève*"). On connaît bien les *Etudes de la nature* où Bernardin de Saint Pierre vante le charme des vastes forêts, les ruines, les couchers de soleil aux îles, les frimas de l'hiver et ainsi de suite. Mais à partir de là nous rencontrons l'inconnu ou l'incertain. Je ne suis pas sûr qu'il soit superfétatoire de rappeler l'existence des neuf *Lettres sur la peinture de paysage* (*Briefe über Landschaftsmalerei*, 1809) du peintre C.G.Carus. Et il y a, dans le même sens, le *Brief über Landschaftsmalerei an Herrn Füesslin* de S.Gessner (1770), ou les *Einige Bemerkungen über die Landschaftsmalerei* (1815) de Carl Grass. Pour démontrer l'existence d'une configuration interdiscursive un esprit généreux ne manquera pas d'appeler à la rescousse les poètes descriptifs dont Thompson ou Delille sont les parangons. Et pourquoi n'indiquerait-on pas aussi l'oratorio de J.Haydn *les Saisons* (*die Jahreszeiten*)? Pour ma part je trouve curieux ces rapprochements: comment associer, sans broncher, tout à la fois une poésie qui s'épuise, une prose renouvelée, une peinture qui innove profondément, une musique à l'apogée du classicisme? Cette configuration interdiscursive me paraît mal configurée; elle ne nous sert pas à analyser la place, la nature du paysage en littérature. Pour le comprendre, mieux vaut-c'est là mon sujet-lire les ouvrages techniques, les traités des maîtres de rhétorique ou de peinture. Nous disposerons alors d'une configuration beaucoup plus souple, mieux adaptée à nous faire découvrir le rôle historique du paysage dans une certaine instance de la création littéraire.

PEINTURE ET LITTÉRATURE COMPARÉES

Oui, s'interroger sur le paysage en littérature ne doit pas faire oublier qu'il peut paraître soit sous forme de tableau soit comme description; or ces deux mots impliquent des techniques différentes, surtout à l'époque où fleurissent les poétiques de toutes sortes, où naît également notre discipline.

Je songe, par exemple, pour la France, à l'abbé Sobry. Il faisait paraître à Paris, en 1810, un ouvrage au titre bien évocateur: *La Poétique des arts ou essai de*

peinture et littérature comparées. Hélas! on s'aperçoit vite, en lisant Sobry, que malgré son titre, notre ancêtre, notre éponyme reste dans la vieille tradition des parallèles rhétoriques.

Il annonce dans son avant-propos:

J'entreprends de développer les causes des plaisirs que nous éprouvons dans la contemplation des arts (...) Je dois rappeler que si les discussions littéraires nous apprennent à mieux sentir les perfections de nos grands écrivains des rapprochements raisonnés augmentent aussi nos moyens d'apprécier les productions de nos grands Artistes³

Mais la réalisation est bien décevante: Sobry s'astreint à dégager une sorte de caractère moral, un trait esthétique général; à l'aide de quoi comme dans une teinture uniforme, comme par un commun dénominateur il compare un peintre et un écrivain; par exemple le chapitre 17 est un couplage de Michel Ange avec Corneille, le chapitre 18 vise Raphaël et Racine, le chapitre 21 s'attache à Corrège et à La Fontaine. Je retiens ce cas parce que –tout le monde le sait– les paysages sont fréquents chez La Fontaine, non moins subtils chez Corrège, quoique beaucoup plus rares; pourtant Sobry ne les voit pas, il n'y prête pas attention, il préfère une caractérisation bien vague:

un beau naturel, une élégante incorrection, une négligence toujours justifiée par la grâce (...) on peut dire que leur caractère essentiel consiste dans (...) la grâce, plus belle encore que la beauté⁴

Tant pis pour les arrières plans délicatement exotiques de *La Fuite en Egypte*!

Plus surprenante encore la comparaison de Poussin avec Bossuet; cette fois le champ lexical qui nous intéresse tant est abordé, sauf que "tableau" ne renvoie pas à "paysage":

Poussin dans ses tableaux, particulièrement de l'Ancien et du Nouveau Testament a établi toute la pompe et toute la majesté que comportent les cérémonies religieuses (...) Bossuet (...) c'est la nature elle-même dans toute sa parure et toute sa grandeur⁵

Pauvres de nous, qui aimons la nature idyllique des *Bergers d'Arcadie* elle n'a pas l'air d'être reconnue comme un chef d'oeuvre, un magnifique exemple de

³ Sobry, *Poétique des arts ou peinture et littérature comparées*. Paris, 1810, p. 5.

⁴ p. 206.

⁵ p. 210.

paysage classique; perdons nous en conjecture sur la pertinence du rapprochement avec Bossuet, sauf à penser qu'il n'est, pour Sobry, de tableau qu'historique, de peinture que la peinture d'histoire.

Pourtant notre abbé comparatiste aime les jardins: il leur consacre son chapitre 47, énumérant les jardins français, anglais, chinois, etc. mais D'Hill n'est pas digne de leur être comparé. N'insistons plus sur ce geste comparatiste 'historique' qui évacue ce qui devrait être au centre de sa réflexion. Décidément le paysage a bien du mal à exister, sinon pour la littérature, du moins pour la science littéraire de nos ancêtres!

TABLEAU OU DESCRIPTION? LE COURS DE LITTÉRATURE COMPARÉE DE NOËL ET LA PLACE

Dans les mêmes années, F. J. M. Noël et J. de La Place (dignes inspecteurs généraux de l'Université française impériale puis royale) procuraient aux élèves un *Cours de littérature comparée* (1^{ère} édition en 1804); à ma connaissance, il est le premier du nom. Dans ce manuel la description et le tableau font chacun l'objet d'un chapitre, illustré pour le premier tome qui concerne la prose, puis pour le second qui vise la poésie, par des "*préceptes et (des) auteurs tirés des plus beaux morceaux de notre langue*". Ce *Cours de littérature comparée* était précédé des *Leçons latines de littératures*, suivi de *Leçons anglaises*, puis, *italiennes*, puis *allemandes* (on remarque que Noël et de la Place n'ont malheureusement pas donné de *Leçons espagnoles*!) On dispose donc là d'un vaste ensemble qui, soit à la rubrique "description", soit à la rubrique "tableau" présente quantité de paysages classés suivant leur nature ou l'effet à produire.

Il y a aussi des "préceptes": ainsi les *Leçons latines* comportent pour introduire la section "tableaux" un texte de Quintilien (*De Ornatu*, VIII,3) où le rhéteur souligne l'intérêt de faire voir concrètement et pathétiquement ce dont on veut convaincre:

Magna virtus est, res de quibus loquimur, clare atque ut cerni videantur enuntiare. Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis dipingitur. Consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia⁶

Et de citer les *Verrines*, avec, par exemple, le tableau de Syracuse pillée par Verrès dans le *De Signis*. Sous la même rubrique Noël et de La Place classent plu-

⁶ p. 180.

sieurs extraits de Quinte-Curce évoquant l'armée d'Alexandre traversant des contrées sauvages, ou des forêts ténébreuses, ou des déserts balayés par l'ouragan; il y a encore un célèbre passage de Sénèque, consacré au Nil, dans les *Quaestiones naturales* (IV), qui préfigure tout droit le Maeschacebé de Chateaubriand! Au titre des "descriptions" nos inspecteurs généraux sélectionnent, d'erechef chez Sénèque, une évocation du déluge (*Epist.*90) ou l'Age d'Or (*Quaest. natur.* III) .

Distingue-t-on nettement-grâce à ces bons maîtres- ce qu'est un tableau, ce qu'est une description? Non pas; le choix est bien scolaire et la répartition arbitraire. Qu'en est-il du *Cours de littérature comparée*? Au titre des "tableaux" Noël et de La Place affectionnent les panorama: panorama d'un siècle (celui de Charles XII, ou de Louis XIV avec Voltaire), panorama d'un pays: la Suisse de J.J.Rousseau, l'Espagne du maréchal Suchet (dans ses *Mémoires*, Paris, 1828). Je suis frappé par le fait que, précisément dans le cas de Suchet, le tableau, le paysage sont escamotés; l'auteur dévie immédiatement vers les considérations militaires:

Coup d'oeil sur la Catalogne: la Catalogne est la contrée la plus militairement organisée de toute la péninsule. Elle renferme un grand nombre de place ...⁷

N'aurait-on pas attendu un tout petit peu plus de pittoresque, un coin de nature?

La place de Tortose est baignée par l'Ebre et adossée à une chaîne de montagnes. Elle est défendue par une enceinte bastionnée...⁸

Serait-ce un défaut d'auteur? un travers militaire? je ne le pense pas, les vrais paysages voilà qu'on les trouve dans ce qui ne vient, chez ces bons maîtres, qu'en deuxième instance: le tableau de la forêt druidique (extrait de Marchangy, cf. p. 81), la cataracte du Niagara (tiré de Chateaubriand, cf. p. 98), l'évocation magnifique de la mer phosphorescente (Péron, cf. p. 98) ou du volcan de Quito (Marmontel, cf. p. 94).

Pour compliquer le tout je ne vois guère de différences avec le chapitre des "descriptions"; Noël et de La Place sélectionnent de nombreux passages de Bernardin (cf. p. 137 "une tempête dans les mers de l'Inde", "les forêts agitées par les vents" p. 179), les pages célebrissimes de Chateaubriand ou de Volney sur

⁷ Suchet, *Mémoires*, t.I, ch.6 "coup d'oeil sur la Catalogne", p. 172.

⁸ ibid. ch. 8 "description de Tortose", p. 225.

les ruines, le printemps du climat de la Grèce de l'abbé Barthélémy (cf. p. 131), le fameux lever de soleil de l'*Emile* (livre III) de Rousseau.

Je vois d'autant moins de différence que les préceptes qui s'énoncent en tête de ce chapitre, et qui viennent de Marmontel, ne visent que la "description oratoire et historique": "*Si la description ne met pas son objet comme sous les yeux, elle n'est ni oratoire, ni poétique*"⁹. Rien de plus! Décidément la rhétorique des premiers comparatistes faillit à formuler une légitimité littéraire du paysage. Depuis Quintilien nos définitions piétinent.

L'ART PICTURAL DU PAYSAGE HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

Quelle différence avec les peintres, quand ils sont amenés à codifier leur art ! Nous trouvons très tôt sous la plume de leurs maîtres non seulement une définition des différentes sortes de paysage mais encore une qualification qui s'applique, pour le coup, pertinemment, à la littérature du tournant des 18^e et 19^es., comme le dit Mme. de Staël qui veut "*mêler et de fondre (...) la poésie de l'art et la poésie de la nature*"¹⁰; Dieu sait que ce n'avait jamais été le cas des théoriciens rationalistes à la manière de l'abbé Du Bos et de ses émules, MM. Sobry, Noël et de La Place!

Ce précepte, en réalité, provient des recommandations de Roger de Piles; au début du 18^es., déjà, son *Cours de peinture par principes* recommandait:

La solitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur murmure apparent, l'étendue des plaines et des lointains, le mélange des arbres, la fermeté du gazon et les sites, tels que le paysagiste les veut représenter dans ses tableaux font que tantôt il chasse, tantôt il y prend le frais, qu'il s'y promène, qu'il s'y repose ou qu'il y rêve agréablement¹¹

N'est-il pas évident que bien avant la description de l'Elysée de Julie dans la *Nouvelle Héloïse* nous trouvons là un cadre, des attitudes, des motifs qui font autant le charme de la lettre du 18 août de Werther que, plus curieusement, par exemple, du poème "*Mi vuelta al campo*" de Jovellanos?

Roger de Piles insiste à la fois sur l'intérêt que l'homme trouve dans la multiplicité des aspects de la nature et sur la variété des sujets que peut y rencontrer un artiste "*car la peinture qui est une espèce de création l'est encore plus*

⁹ Noël, op. cit. p. 129.

¹⁰ Cité par V. Pomarède dans le catalogue de l'exposition A.E.Michallon RMN 1994, p. 20.

¹¹ ibidem.

particulièrement à l'égard du paysage"¹². Un siècle plus tard Valenciennes défend une opinion identique :

C'est l'amour de la campagne, le désir de contempler tout à loisir le spectacle de la nature et surtout l'ardente ambition de la représenter avec justesse et vérité qui ont déterminé notre profession"¹³

Ne songe-t-on pas à Tatiana, à Onéguine, c'est à dire à Pouchkine lui-même, lorsqu'après la mort de Lensky, la plume de l'écrivain se fait plus ardente, plus lyrique pour évoquer les tristesses de l'automne ou l'étincellement de l'hiver russe ou le charme "romantique" du tombeau du jeune homme (chant VII, strophes 6-7)? Mais ce sont aussi les voyages de Childe Harold, le pèlerinage du héros, ou de son poète, aux ruines des bords du Rhin ou de l'Italie (chant III). A moins qu'il ne s'agisse de la Muse de Juan Melendez Valdès dans l'ode assez connue qui célèbre *La Présence de Dieu*?

Une des meilleures synthèses de cette évolution se trouve chez Watelet, dans son fameux *Dictionnaire des arts de peinture et de sculpture*, bien représentatif d'une doctrine esthétique 'progressiste' à la fin du 18^es. Watelet y définit les trois genres du paysage:

On peut représenter les aspects de la campagne tels qu'ils s'offrent au regard, on peut, en peignant un paysage, prendre pour base des aspects réels, mais auxquels on se permet de faire des changements tels que ces représentations soient en partie imitées de la nature, en partie idéales. Enfin l'on peut, sans sortir de l'atelier, peindre la campagne. On peut en composer la représentation telle qu'on l'imagine d'après toutes compositions éparses sur la surface de la terre¹⁴

A mon avis l'élément remarquable de cette distinction se trouve dans son troisième terme: la reconstitution idéale, quoique d'après nature, d'un paysage embelli de détails empruntés à la culture, à l'histoire. Cela s'appelle le paysage historique; l'Académie de France a annobli ce genre en instituant, pour lui, à partir de 1817, un Grand Prix de Rome. Hubert Robert, Michallon, Fabre, Granet en sont les maîtres. Mais en littérature leurs émules se nomment, je crois, Goethe, Cadalso, Foscolo, ou Chateaubriand. Sans m'attarder je citerai la 3^e des *Noches lugubres* (1818), le récit que fait Tediato avec l'évocation de l'heure fatale (C'était pendant l'hiver, minuit sonnait quand les ténèbres se répandirent dans le temple); je mentionnerai le récit des promenades nocturnes dans les ruines romaines

¹² ibidem.

¹³ ibidem.

¹⁴ ibidem p. 22.

que l'on trouve chez Goethe (*Italianische Reise* le 2 février) et chez Chateaubriand; j'indiquerai la lettre du 14 mai 1798 où l'Ortis de Foscolo assiste à un coucher de soleil qui nimbe d'une lumière nostalgique une campagne sillonnée des festons de l'orme et de l'olivier, traversée par le lent retour des bergers et de leurs troupeaux (*'S'io fossi pittore! che ricca materia al mio pennello!*).

Quand on s'intéresse à l'émergence du paysage en littérature voilà la vraie "configuration interdiscursive" qu'il faut signaler. Si l'on se demande comment le comparatiste peut rapprocher la littérature et la peinture voilà la terminologie qui permet de dépasser la distinction traditionnelle, mais stérile, entre tableau et description. Voilà ce que n'ont pas connu nos premiers maîtres, l'abbé Sobry, l'abbé Noël, l'inspecteur de La Place. A leur décharge disons qu'ils n'avaient pas assez voyagé; malheureusement pour eux ils n'avaient pas fréquenté nos congrès, nos colloques qui n'existaient pas! Ils n'avaient point connu, non plus, hélas, l'*El Elogio de las bellas artes*, prononcé par Jovellanos, dans ses *Discursos*: Il y explique qu'il faut étudier les langues vivantes, étudier surtout la nôtre, la cultiver et donner plus à l'élévation et à la méditation qu'à une infructueuse lecture en secouant une fois pour toutes les chaînes de l'imitation. Je termine avec lui "*Sin duda que los eminentes artistas son necesarios en una nacion para su gloria y ornamento*"¹⁵. Même si, ensuite, Jovellanos cite Raphaël et Velazquez il me plaît qu'il indique aussi Mengs et les peintres néo-classiques. On ne saurait mieux dire: là est le progrès, là est, à la fin du 18^es., la véritable nouveauté du paysage en art et en littérature.

¹⁵ Biblioteca de Autores Españoles, tomo L, *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Madrid 1947, p. 547.

NORTE Y SUR. LA FUNCIÓN DEL PAISAJE EN LA LÍRICA DEL SIGLO XX

Aurora Conde Muñoz
Universidad Complutense

Antes que nada quisiera aclarar que el título de esta comunicación tal y como aparece en los Programas, es en realidad una aproximación a la obra tan sólo de dos poetas, Antonio Machado y Salvatore Quasimodo¹ en los que la relación norte/sur, con una intencionalidad bien alejada de la mera descripción geográfica, representa sólo uno más de los muchos y complejos aspectos contenidos en sus obras. No sólo por su brevedad esta comunicación es por lo tanto el resumen de un trabajo más amplio al que me estoy dedicando y en cuyo origen se encuentra la búsqueda de la influencia que M. ejerció sobre la poesía italiana de la primera mitad de este siglo, especialmente sobre el grupo hermético. La investigación en ese sentido apunta a señalar una influencia amplia, que afecta a los contenidos generales de las obras y que va más allá de hechos concretos, como los que espero ejemplificar aquí. Su verosimilitud está en parte justificada por las fechas en las que aparecieron en Italia las primeras traducciones de M., y porque a su obra se dedicaron críticos que eran a su vez amigos, colaboradores y auténticos “descubridores” de los herméticos, cuando no los propios poetas². Es sin embargo la concepción poética machadiana, su “ideal ético y literario (...) hacia la integración del hombre y el poeta” como sugiere O. Macrí (A.M. 1988: I,19) el elemento coincidente, el hecho que garantiza la posibilidad de influencia machadiana sobre el hermetismo y la especial afinidad con Q. Como es bien sabido la

¹ Desde ahora en el texto M. y Q.

² Véase la referencia a las primeras ediciones en italiano recogidas por Macrí en su edición crítica de A. Machado (1988: I, 289-290).

búsqueda estética de M., inseparable de una finalidad ética y moral, se sintetiza en el célebre binomio por él formulado en 1931: “esencialidad y temporalidad” como imperativos, contradictorios, del poeta. La frase sería oscura de no ser porque es perennemente explicada, “formalizada” sería más correcto decir, por el sistema que la obra de M. representa, una síntesis entre la esencialidad de la palabra, la atemporalidad del estilo y la historización del contenido. Ello es lo que hizo y hace tan difícil definir el carácter de la poesía machadiana, pero es su obra la que obsesivamente enfatiza la problemática temporal y la función poética como transmisora/creadora de realidad, poniéndose en los orígenes del XX. Su ser heredero de una tradición y a la vez iniciador de otra, radica precisamente en centrar la problemática universal del hombre contemporáneo, enfocando su concepto de tiempo y su solitario existencialismo, y enmascarando esta actualización con una *risemantizzazione* por usar un término de Avalle, no sólo léxica, sino estructural y sistemática de los materiales ofrecidos por el pasado (bastaría recordar a este respecto el sentido de su recuperación de la copla, el romance, el soneto etc). Estos dos hechos bastarían ya de por sí para justificar la sospecha de semejanza machadiana con Q., como él obsesionado por una búsqueda formal que rescatara la cadencia clásica, la esencialidad de la palabra, y soportara la absoluta variación de contenidos, apiñados entorno a una profunda reflexión sobre el devenir y el tiempo. Más evidente todavía aparece la afinidad intelectual entre M. y Q. si se acepta como matriz de ambos una honda preocupación y formación filosófica que les hace plantearse la función y finalidad de la poética desde la perspectiva universal que no reniega al mismo tiempo de la contemporaneidad histórica. Sergio Solmi, entre los primeros traductores de la obra machadiana al italiano y amigo y profundo conocedor de Q., habla para la poesía moderna de la presencia de una “conciencia crítica”, resultado de la pérdida absoluta de valores y creencias, como inspiradora de sus contenidos esenciales³. Este que aparentemente parecería ser el punto de fractura entre la ideología machadiana (en el fondo movida por un cierto positivismo histórico) y la de los poetas de la primera mitad del siglo, se transforma en un punto de semejanza más entre M. y Q. si, de nuevo guiados por Solmi⁴, asimilamos un elemento esencial en los dos a partir de la obra del italiano. Me refiero a su conciencia de fractura entre pasado y presente, sentida por Q. como pérdida irreparable y como el elemento trágico que define el destino humano. O. Macrí (1988: I,138) observa sobre el español: “Desde el parque, el patio o el jardín andaluces, el tedio se extiende al cosmos y al destino, ahora que el alma ha perdido su pasado, el aroma, el hada y la virgen de sus sueños”.

³ Cfr. S. Q. (1960: 20).

⁴ En S. Q. (1960: 24-26).

Nos encontramos pues frente a dos grandes coordenadas que justifican esta investigación. Por una parte, la preocupación estilística y formal de ambos poetas, que en muy resumidas cuentas enfatiza el valor de la palabra hasta hacerla signo hipersemantizado que adquiere su valor completo en su tránsito de la estructura al sistema⁵. Por otra, una temática central, que naturalmente arrastra y genera muchas otras, a menudo divergentes, que consiste en una conciencia de fractura temporal entre pasado y presente y tiene, como punto de sutura entre ambos, el concepto bergsonianos de memoria. Es adosado a este último donde encuentran explicación los sueños, fantasmas, espejos y otros complejos signos metaforizantes que constituyen buena parte de la obra de ambos poetas. En la formalización de las tensiones disonantes⁶ que ambos ofrecen se descubre un elemento común, ultratemporal, que coincide con el sentido mismo de la poética moderna. Es innegable que la problemática temporal está en la base de la lírica y tal vez del ser contemporáneo y que el camino emprendido por M. y de ahí, en mi opinión, su modernidad e influencia, que comienza en Kirkegaard y llega a Bergson, es continuado por Q., que parte de Bergson y llega a Heidegger.

Para ceñir el significado del norte y del sur en ambos poetas, hay que hacer todavía algunas observaciones preliminares. Tanto M. como Q., son dos hombres cuyo origen es meridional y cuya vida, desde muy pronto, les llevó hacia las zonas centrales y septentrionales de sus respectivos países. Por ello, en su poética, el sur siempre es visto como pasado desde el presente y, precisamente por este "ser memoria", se impregna de signos que confluyen desde dos cauces distintos: el de la experiencia personal y el del mito cultural que ambos reivindican para su tierra de origen. En ambos sistemas nos encontramos con continuas superposiciones de este tipo, a menudo con importantes coincidencias. Aunque no voy a extenderme en ello, tanto Andalucía como Sicilia se transforman en mitos personales a los que se busca una trascendencia universal urgando en las matrices culturales más reconocibles y, en sentido filológico, tópicas. En M. la madre, la familia, las fragancias hogareñas se mezclan con los naranjos, los limoneros, las verjas, los patios, el sol, el elemento arabizante y gitano. Del mismo modo en Q. son el mar, la luminosidad, los laureles y los naranjos, el carácter griego y mediterráneo los que se funden con la imagen materna, familiar, con la evocación íntima coincidente con la de M. Evidentemente estas constataciones anticipan ya algunas conclusiones. Ante todo el sur debe ser entendido en ambos como una más de esas *dramatis personae*, "le maschere del dram-

⁵ Uso ambos conceptos apoyándome en el trabajo y las definiciones contenidas en Segre, C. (1968).

⁶ Véase Friedrich, H. (1981).

ma", que Avalle detectó en la lírica de otro hermético, Montale: " 'oggetti' che appartengono al suo passato, un passato casuale e sbandato, anche se, per una specie di sortilegio, assurgono spesso a cifre assolute di un mondo perduto"(1970:398). Su función básica es la de identificar, con el recurso a sus elementos connotadores, una etapa existencial, la de la infancia, intelectualmente cargada de elementos positivos, porque coincidente con la potencialidad. La etapa de la existencia en la que el hombre por no tener memoria (hay que recordar de nuevo a Bergson y su *durée réelle*) ni experiencia, es puro e instintivo presente, el único capaz de proyectar la *Entschlossenheit* de Heidegger, la decisión del existir en un presente que siempre es pasado o futuro y que en su transformación en acto se demostrará huidizo e irreconstruible salvo por medio de la palabra, del signo.

Esa potencialidad positiva del pasado se desdobra en ambos autores en perspectivas formales y existenciales: la potencialidad del pasado afecta tanto a la capacidad expresiva del poeta⁷, como a la existencial, y ambos temas, unidos por la finalidad ética a la que se aludía al principio, confluyen en la mitificación del pasado en oposición a un presente continuo y evanescente. El norte, auténtico trasfondo de la obra de ambos poetas, se va perfilando con referencialidades históricas concretas (nombres, lugares, fechas, personas) y construye su valor connotativo sólo en relación al pasado, es decir al sur que condensa el valor alegórico. En M. por ejemplo, son dos de sus más importantes y recurrentes temas los que varían en el ofrecimiento norte/sur o infancia/madurez. Me refiero, aunque es imposible ejemplificarlo en concreto por la amplitud de ejemplos, al /agua/ y al /espacio/. En su contextualización sureña el /agua/ suele ser contenida por la célebre /fuente/, signo del "manantial arquetípico que aparece en la obra de Jung, que lo considera como una imagen del alma, en cuanto origen de la vida y de la energía espiritual"⁸. En las descripciones de ambientación norteña, la /fuente/ se abre y difumina en favor de continentes más amplios: el río, el mar, a menudo la pura /agua/ simbologías que G. Bachelard asocia a facetas espejeantes del espíritu experimentado. La misma transformación y difuminación de contornos se da con el /espacio/: el omnipresente /patio/ de la infancia/sur se transforma en jardines, bosques, caminos y horizontes que contienen la reflexión poética de la madurez.

Creo importante hacer observar, aunque no voy a detenerme, que además de una implicación intimista relacionada con la temática abierto/cerrado, tanto la /fuente/ como el /patio/ son elementos culturalmente connotados, asociados

⁷ Véase por ejemplo A. M. (1988: I, 488); S. Q. (1960: 71).

⁸ J. Chevalier-A. Gheerbrant (1991: 516).

con un meridión árabe y mítico. Es esta función dual de un pasado universal, reconocible como un origen común, que se funde con una vivencia personal identificada con el sentido de la función poética e intelectual lo que une especialmente a M. y Q. y hace del español una fuente esencial, a mi modo de ver, de la poesía contemporánea. Es su obra la que plantea una poesía que reflexiona sobre sí misma, recurriendo a todos los materiales formales que componen su diacronía y recuperando la esencialidad referencial, para romper la elitista evocación del simbolismo. Desde luego no puede decirse que Q. ni los otros herméticos, heredaran una estructura simbólica accesible ni "popular"; sin embargo los planteamientos temáticos y los recursos formales machadianos, teñidos de un mayor tono trágico que nos lleva a tener que recordar la experiencia de la II Guerra Mundial, que tanto afectó a los italianos y el ya citado existencialismo, dejan su eco en las obras.

He elegido para concretar mi discurso dos textos pertenecientes a la primera parte de la obra de M. (1988: I, 432) y de Q. (1970: 73) extraídos de *Soledades* y *Oboe Sommerso*; en ambos se detectan los elementos más destacados de la relación norte/sur, presente/pasado en el sentido planteado en este trabajo y se enfatiza la temática espacio/temporal y el recurso a un elemento formal que también aúna a ambos poetas de forma significativa: el diálogo usado explícitamente por M. y continuamente integrado de forma implícita por Q. La elección es arbitraria y podía haberse dirigido a otros muchos ejemplos. El análisis que propongo es además una síntesis de una lectura mucho más amplia que ambos textos exigirían. Ha sido la coincidencia general de sus contenidos la que me ha decidido a ofrecerlos, ya que en ellos se encierra al menos un discurso coincidente, marcado por una profunda negatividad

El texto de M. es, como la mayor parte de sus poemas, de una gran complejidad formal. Nos encontramos frente a un poema ambientado en el sur alegórico de la infancia/juventud y de tipo intimista, hechos que podemos verosímilmente deducir de las dos *ton clé* que aparecen en los 5 primeros versos: / limonero/ y /fuente/ que esclarecen su significado sólo tras una larga incursión en el sistema completo de la poética machadiana, pero baste recordar la célebre *Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla...* que contiene paradigmáticamente los dos elementos. La seguridad de estar frente a una reflexión hacia el pasado y a un contexto mítico sin embargo nos es dada también por la estructura del poema, que en una primera lectura se descompone en tres partes. La primera (vv.1-5), de tipo descriptivo, es la observación de un hecho externo y lejano (/allá/). En esta primera parte se encierran los elementos correferenciales que se desarrollarán en las dos siguientes, una (la B vv:6-21) todavía de tipo

descriptivo pero ya cuajada de elementos intimistas y autorreflexivos, marcados por la presencia explícita del /yo/ (v.9:/y estoy solo/), y otra fuertemente alocutiva (C: vv.22-33) con expresión de nexos pronominales que estructuran un carácter dialógico (/te/,/me/,/TU/,/me/,/te/). Las tres partes del texto mantienen su coherencia y progresión anáforicamente, no sólo en el nivel de implicación que la matriz /sueño-recuerdo/ de los primeros versos genera, sino sobre todo en el nivel retórico y rítmico con la repetición alterada de los términos clave encerrados en los primeros 6 versos: /frutos de oro/ v.5, /frutos encantados/ v.28; /fuente limpia/, v.3, /agua serena/ v.27, /fuente/ v.29; /tarde clara/ v.6, /tarde/ v.15, /tarde alegre y clara/ v.21, /tarde alegre y clara/ v.30. El *incipit* del microtexto B sitúa temporalmente la acción (tarde/, /primavera/, /marzo/, /abril/) y a la vez retoma el tiempo narrativo ya marcado por el presente del v.1 (/suspende/): /es/,/estoy/,/flota/,/dice/, /evoca/. A su vez el microtexto abandona el tono denotativo de A, añadiendo elementos fuertemente connotativos que culminan con los dos oxímoron del v.10 y 20 y la marcada sinestesia del v.16:/ ese aroma(...) que dice/. El tránsito de la descripción a la introspección es subrayado sobre todo por la aparición del /yo/ sujeto del v.9 que además arrastra dos isotopías que perfilan un tiempo pasado y un espacio cerrado (TIEMPO:/vieja/, /ilusión/,/sombra/, /recuerdo/, /ausencia/, /nunca/, /fantasmas/, /muertas/—ESPACIO:/patio/, /muro/, /piedra/.) El tiempo pasado marcado por la isotopía choca con la progresión formal de presente continuo ofrecida en el texto. Esta, de hecho, se rompe sólo al principio del microtexto C (v.21), ante todo con el recurso a la semántica verbal implícita en (/sí, te *recuerdo*/) y luego con el uso de tiempos del pasado (/traías/, /viste/). Sin embargo la cuestión espacial y temporal son resueltas en la estructura del poema de un modo coherente, que repropone la intensidad de presente monótono y continuo y la despreciablez del espacio concreto en que la acción se desarrolla. Así el espacio parte del mencionado alejamiento marcado en A por el nexo /allá/ y se hace inconsistente en B (/patio silencioso/, /aire/, /vagar/, /ambiente/, /flota/ para culminar en una completa y negativa dilatación en C: /hundir/, /agua/, /fondo/. Contrariamente el tiempo sufre un proceso de estatificación y de concentración hacia el presente: /es/, v.6,/nunca/ v.17, /espera/ v.18, /HOY/, v.29. Es evidente que estoy llevando la lectura de este poema hacia el campo que interesa subrayar en esta comunicación, es decir, el uso fuertemente alegórico que del sur hace M. De hecho, partiendo de lo dicho hasta este momento, la función del microtexto A, cuya semántica pone frente a una contextualización sureña, es sólo la de introducir el elemento clave de la lírica, su más grave simbología ofrecida como metáfora simple y cuya ambigüedad se resolverá sólo al final del texto. Me estoy refiriendo a los /frutos de oro/ del v.5 asociables en

primera instancia al /limonero/, como una intensificación semántica que arrastraría toda la topicidad descriptiva del meridión, por lo que su /sueño/ podría resolverse con una descripción simple y pasiva de sombras en la fuente que encierra un agua /limpia/. Sin embargo, esos /frutos de oro/, sujeto de la primera parte gracias a la elección regente del intransitivo /soñar/, se transforman en objeto en los últimos versos del poema (27 al 32) introducidos por el transitivo /alcanzar/ y pasan a ser /frutos encantados/. La relación entre el campo semántico referencial /frutos de oro/ como "frutos amarillos del limonero"/, se borra en favor de una más compleja metáfora, en la que la semántica del /oro/ se funde con la del /encanto/, reponiendo en realidad una metáfora de un tiempo mítico, aureo, pasado, inalcanzable (/en el fondo/ vv. 4 y 29), fruto de una fantasía potencial (/encantados/). El *pathos* existencialista y negativo es marcado por el último verso en el que esa sensación mítica se transforma en experiencia, y el interlocutor explícito del poema, la /tarde alegre y clara/ deja de ser fuente de evocación (vv.21-26) para transformarse en experiencia, y por lo tanto en memoria, para asimilarse, es decir, al encantamiento inalcanzable del resto de los elementos del poema, hecho que culmina en el v. 31: /sí, te conozco, tarde alegre y clara/. La oposición memoria vs experiencia, equivalente a subjetividad vs objetividad, se ofrece como irresuelta, y sólo verbalmente expresable. Esto justifica la triple relación anafórica de los versos 7, 22 y 31 marcados por su aislamiento formal en la estructura y que entiendo como un elemento metaforizante más. La tarde /casi de primavera/ alude a su condición potencial, que no puede hacerse acto sin perder una parte esencial de su carácter. El texto, pues, encierra una reflexión sobre la dificultad para transformar en acto (en poética) pensamientos y sentimientos potenciales, y asocia a la época mitificada de la infancia, y al contexto también mitificado del sur una potencialidad connotativa formal. El recorrido semántico sustancial que vertebra la lírica es el del recuerdo, que M. desdobra en las dos vertientes a las que aludía anteriormente, de igual intensidad y perfecto equilibrio formal. Así contenidos en la isotopía que une por doble relación anafórica y catafórica los elementos que se remiten a la matriz /recuerdo/ del verso 21, se puede seguir el rastro de términos relacionados con un pasado personal, intimista, infantil mezclados con otros de tipo cultural, tópico y geográfico cuya matriz sería /sur/. Al primer grupo pertenecen /encanto/, /sueñan/, /frutos de oro/, /silencioso/, /buscando/, /ilusión/, /recuerdo/, /dormido/, /vagar/, /ausencia/, /fantasmas/, /recuerdo/, /madre/, /frutos encantados/, /sueñan/. Al segundo: /limonero/, /polvoriento/, /fuente/, /patio/, /sombra/, /blanco muro/, /túnica ligera/, /aroma/, /fragancias/, /buen perfume/, /hierbabuena/, /buena albahaca/, /fuente/.

Las primeras similitudes con el texto de Q. nos son dadas desde la más superficial lectura, entre otras cosas por la presencia en los primeros versos de una palabra clave en la definición del sur que, como en el caso de M., resuelve su implicación sólo tras un estudio del sistema quasimodeo: /isola/. El texto de Q. como el anterior, es también susceptible de una desconposición en tres partes. El microtexto A (vv.1-7) es descriptivo, funde elementos denotativos con otros connotativos pero contiene, como en el de M. signos clave en la alegorización del sur, de tipo ampliamente cultural que culminarán, concentrados en el microtexto B (vv.8-15), en otros de tipo más íntimo y personal. Al primer grupo en la parte A pertenecen /isola/, /antica/, /luce/, /maree/, /sepolcri/, /acque/, /alberi/. En este primer microtexto se impone la marca de temporalidad (un presente inmediato) que será mantenida a lo largo de toda la lírica con el recurso al nexo /ecco/ del v.3. Al mismo tiempo, en él se traza una espacialidad negativa, autorreflexiva e impalpable que, como en M., apunta una despreciabilidad real del contexto y desarrolla una evolución que va de la concreción a la dilatación más absoluta: /città d'isola/, /sommersa/, /maree/, /acque/. La dilatación espacial culminará en el microtexto B vv.10-11 /il trasalire-in ampie frane d'aria/. El v.7 propone como en M., la potencialidad inalcanzable de los elementos connotados y perfila el concepto memorial, confuso, de la realidad /alberi sognati/ que serán retomados en el v.18 y que equivalen alegóricamente a los /frutos de oro-frutos encantados/ del español. En el microtexto B aparece concentrada, como en el de M. la parte autorreflexiva del poema, no sólo con la construcción /mi chiamo/ del v.8, sino con el recurso a sinestesias (vv.8/9 y 12/13) y construcciones anastróficas (vv. 8 al 13 *passim*) que subrayan en los niveles de co-ocurrencia el valor connotativo del texto. En la última parte (C: vv.16-20) aparece, como en M., el elemento dialógico a través del nexo /tuoi/ del v.16, que había sido apuntado desde el v.1, si éste se entiende en función vocativa. Q. desarrolla en esta parte la idea de la imposibilidad de alcanzar un conocimiento experimental y objetivo de lo real y de su traducción literaria, condensando la reflexión que en realidad es el camino semántico básico de todo el poema: /Sommersa/, /un suono/, /eco/, /segreto/, /trasalire/, /frane/, /stanchezza/, /pena/, /di là dal tempo/, /gelosi/. Su denuncia, que amplía pero no altera la postura machadiana, subraya la dificultad de reproducir la experiencia memorial, no a causa de su implicación connotativa (/alberi sognati/), sino por la irreparable distancia que corre entre el objeto percibido emocionalmente y su valor referencial, su fisicidad. De hecho el *incipit* de la lírica, con una evidente referencia al ámbito emotivo en el v.2 /sommersa nel mio cuore/, genera apariencias o sombras de realidad reconstruidas por el recuerdo: /specchia/, /eco/, /trasalire/ que culminan en el verbo, evidenciado, del v. 16 /sento/, distinto del /conozco/

machadiano. Ese sentimiento choca con hechos físicos y objetivos, como el latido de un mundo (vv.17-18) y un /respirare assorto di narici/ del v.20 . La estricta referencialidad de esos elementos hace aflorar a la superficie un mundo memorial y emocional inalcanzable, de hecho el latido y el respirar son de un mundo muerto (v.16), ligeramente recuperado (v.19 /fatti men fondi/) del profundo sepulcro en que los vv. 3 al 5 lo habían colocado⁹.

Concluyendo esta superficial aproximación a los textos quisiera resaltar el hecho, fundamental que yace en la esencia de las dos líricas: la imposibilidad de establecer una sutura entre pasado y presente y la aleatoriedad de la versión poética de la realidad que genera en ambos poetas un sentimiento doloroso y una búsqueda marcada por una pesimista negatividad. Esta se construye sobre la progresión descendiente, que es en el nivel figurativo una catábasis, que nos dan los términos /allá en el fondo/ en M. y /discendo/ en Q. Igualmente en ambos textos se percibe una contracción metonímica del espacio interior en un sólo objeto, el "espejo" implícito en el v.11 de M. y en el 8 de Q. que establece una evidente relación con el espacio externo dilatado del "agua". El "sur", desde esta perspectiva, sería una condensación de imágenes autorreflexivas sin posibilidad de expansión: "Y no es verdad, dolor, yo te conozco / tú eres nostalgia de la vida buena / y soledad de corazón sombrío..." (1988: I, 481).

⁹ Tal vez al respecto sería oportuno recordar la célebre expresión de Heidegger "Das 'Wessen' des Daseins liegt in seiner Existenz".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- AVALLE D'ARCO, S. (1970). *La lirica nell'attuale universo semilogico*. Torino: Giappichelli.
- BOUSOÑO, C. (1952). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A. (1991). *Diccionario Simbológico*. Barcelona: Herder.
- FRIEDRICH, H. (1981). *La struttura della lirica moderna*. Milano: Garzanti.
- MACHADO, A. (1988). *Poesías Completas-Prosas Completas I, II*. Madrid: Espasa Calpe.
- QUASIMODO, S. (1960). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

Artículos

- SEGRE, C. (1968). "Sistema e struttura nelle 'Soledades' di A. Machado". *Strumenti Critici*. II, III 276-303.

NELL'ANTICA LUCE DELLE MAREE (Oboe **Sommerso** -1930/32)

1 Città d'*isola*
 /**sommersa** nel mio cuore,/
3 ecco discendo nell'**antica luce**
 delle **maree**, presso **sepolcri**
5 in riva d'**acque**
 che una letizia scioglie
7 d'**alberi sognati**.

 Mi chiamo: si **specchia**
9 un **suono** in amorosa **eco**,
 e il **segreto** n'è dolce, il **trasalire**
11 in ampie **frane d'aria**.

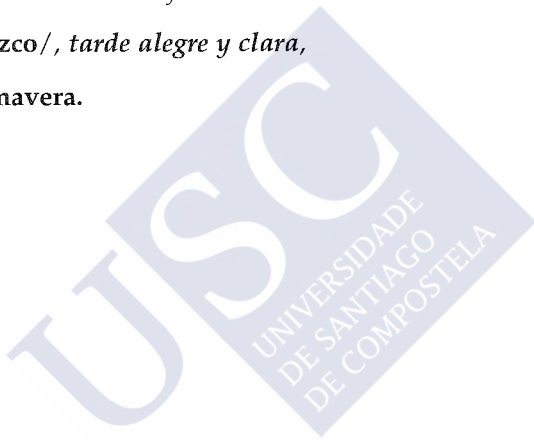
 Una **stanchezza** s'abbandona
13 in me di precoci rinascite,
 la consueta **pena** d'esser mio
15 in un'ora di **di là dal tempo**.

 E i **tuo**i **morti** /sento/
17 nei **gelosi battiti**
 di **vene vegetali**
19 fatti *men fondi*:
20 un *respirare assorto di narici*.

VI (Soledades - 1899/1907)

- 1 El *limonero* lánguido suspende
una **pálida** rama **polvorienta**,
3 sobre el *encanto* de la *fuelle* limpia,
y *allá* en el fondo sueñan
5 los *frutos de oro*...
Es una tarde clara
7 **casi de primavera**,
tibia **tarde** de **marzo**,
9 que el hálito de **abril** cercano lleva;
y estoy solo en el **patio** silencioso,
11 buscando una *ilusión cándida y vieja*:
alguna **sombra** sobre el **blanco muro**,
13 algún **recuerdo**, en el pretil de **piedra**
de la *fuelle* **dormido**, o, en el **aire**,
15 algún **vagar** de **túnica ligera**.
En el **ambiente** de la *tarde* flota
17 ese **aroma** de **ausencia**,
que dice al alma luminosa: **nunca**,
19 y al corazón: espera.
Ese **aroma** que evoca los **fantasmas**
21 de las **fragrancias** vírgenes y muertas.
Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
23 **casi de primavera**,
tarde sin flores, cuando *me traías*

- 25 el **buen perfume** de la **hierbabuena**,
y de la **buena albahaca**,
27 que tenía mi **madre** en sus macetas.
Que *tú me* viste **hundir** mis manos puras
29 en el **agua serena**,
para *alcanzar los frutos encantados*
31 que *hoy en el fondo* de la *fuelle* **sueñan...**
Sí, te /conozco/, tarde alegre y clara,
casi de primavera.





EL PAISAJE EN UNA NOVELA HISTÓRICA DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL. *LOS BANDOS DE CASTILLA* DE RAMÓN LÓPEZ SOLER

Antonio M. Contreras Martín
Universitat de Barcelona

A la memoria de mi padre

I

“Nosotros sólo pasamos por la Historia. Esto... esto es Historia”. Estas palabras que retumban en los oídos del arqueólogo y héroe Indiana Jones y le disuaden de la destrucción del “Arca de la Alianza”, expresan ejemplarmente a nuestro juicio la veneración que el hombre, desde antaño, a sentido por su pasado. Veneración intensificada, sin duda, a partir del Romanticismo, período en el que se realizó un esfuerzo ciclópeo por aprehender el sentido y valor de la Antigüedad Clásica y de la Edad Media, que fueron sometidas a una incesante labor creativa y re-creativa.

Sin embargo, nuestro esfuerzo al aproximarnos al pasado no puede pretender, en modo alguno, emular al que se llevó a cabo durante esa época, puesto que limitados por el espacio y costreñidos por el tiempo, tan sólo ceñimos nuestro análisis a una obra que supuso el inicio de la producción de la novela histórica en España: *Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne* de Ramón López Soler.

Nuestro interés se centra en la forma en que este autor romántico se acerca a la Naturaleza y la percibe; de qué modo aprehende el paisaje; qué sensaciones siente; y, por último, qué debe a la tradición y qué a la innovación.

II

Los románticos dirigieron su mirada desconcertada hacia la Antigüedad Clásica y la Edad Media en busca de lo que consideraban sólidos referentes capaces de ofrecer respuesta al estado de desorientación en que se hallaban, a causa de los profundos cambios provocados por los conflictos políticos evidentes y por la Revolución Industrial, que comenzaban a hacer tambalear el orden social.

El hombre romántico reacciona contra la forma de imaginar-se que va logrando imponer la burguesía¹ y se impregna de los imaginarios² antiguo-clásico y medieval hasta intimizarlos.

Sin duda, de estos dos períodos el que logró mayor relevancia tanto en la mentalidad romántica como en la burguesa fue el Medievo³, ya que era considerado como un momento *ejemplar* en la historia de la sociedad europea, que contrastaba con el que estaban viviendo⁴. Los románticos revitalizaron lo que se conoce como “orden cristiano feudal”⁵. Sin embargo, no se trató de una actitud arqueológica, sino que se aproximaron y participaron –al menos en un principio– de un orden que se remontaba a los orígenes de la Edad Media, y que convivía con otro orden nuevo, el “orden burgués”, que lenta pero vigorosamente había conseguido imponerse, después de varios siglos de simbiosis.

En un primer momento, la valoración que los románticos hacen del pasado medieval puede calificarse de “tradicionalista”. Ahora bien, desde el preciso instante en que la burguesía la asume y dota de un nuevo significado, debe denominarse “conservadora”⁶. Además, cabe añadir que la aristocracia, muy cercana desde tiempo atrás a la burguesía, observa con agrado cómo su mentalidad es apreciada por ésta y aprovecha la oportunidad para reivindicar sus “derechos”,

1 Como afirmó J. L. Romero (1982: 42). “El Romanticismo literario y filosófico es también una forma de reaccionar contra ese nuevo tipo de sociedad, en el que se advierte una serie de rasgos no tradicionales”.

2 Se entiende por *imaginario*: aquel conjunto de imágenes mentales y materiales que construye, asocia y utiliza el individuo o la colectividad; es decir, la forma de *ver-se*. Empleamos de forma sinónima *imaginario* y *mentalidad*.

3 Entre los muchos trabajos dedicados al tema merecen ser destacados G. Koziellek (1977), K. L. Morris (1984) y N. F. Cantor (1991).

4 Véase B. C. A(ribau) (1823).

5 Véase J. L. Romero (1987: 28).

6 Siguiendo a J. L. Romero (1987: 44): “La mentalidad romántica ofrece a la burguesía una opción que consiste en volver a la Edad Media. Esta es una de las versiones del conservadurismo a ultranza, que niega la movilidad social y apela al principio de casta de las aristocracias tradicionales. Si luego fue anacrónico, en la primera mitad del siglo XIX, cuando muchas sociedades europeas conservaban su estructura tradicional, todavía no lo parecía”.

mermados como consecuencia de la Revolución Francesa y de los cambios históricos. Surgen de este modo personajes como R. Chateaubriand⁷ o Sir Walter Scott⁸, cuya influencia en algunos artistas y escritores españoles es evidente, como es, por ejemplo, el caso de Ramón López Soler, sobre quien pasamos a centrar nuestra atención.

III

Ramón López Soler⁹, uno de los indiscutibles introductores y propagadores de las ideas románticas en España¹⁰, manifiesta en su trayectoria estética una evolución, que le conduce de una actitud conciliadora entre los principios del clasicismo y los del Romanticismo, como declara en “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas” (1823):

Sin embargo de que cuando manifestábamos en uno de nuestros números (I) los principales caracteres que distinguen al estilo romántico, quisimos prescindir de la cuestión que hace algunos años se sostiene entre románticos y clasicistas, séanos permitido entrar a la vez en tan gloriosa contienda, y no ya por un espíritu de partido, sino con el objeto de conciliar, si es posible, a los contrincantes (1823b: 207).

y en “Conclusión del análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas” (1823):

Hemos procurado manifestar en este análisis que uno y otro sistema encierra bellezas superiores, aunque de distinta especie, y que entrambos deben, por tanto, ser cultivados según el carácter particular y la inclinación de los escritores (1823c: 259).

a una defensa absoluta de la estética romántica¹¹.

⁷ Sobre la influencia de R. Chateaubriand, véase E. Allison Peers (1924); y M. Núñez de Arenas (1925a).

⁸ Sobre la influencia de Sir Walter Scott, véase *El Vapor* (1833), P. Churchman- E. Allison Peers (1922); E. Allison Peers (1926: 12-39); M. Núñez de Arenas (1925b) y G. G. Zellars (1931).

⁹ Para algunas noticias biográficas y literarias, véase R. López Soler (1988: 7-19).

¹⁰ Véase G. Díaz-Plaja (1972), E. Allison Peers (1973) y L. Romero Tobar (1994).

¹¹ Como señaló E. Allison Peers (1973: 166-167): “Sólo siete años después [se refiere a 1830 ó 1831], López Soler habrá de defender una posición mucho más extrema: habrá de erigirse en campeón de los ideales libres, selváticos, impetuosos de un romanticismo avanzado, con sus atrevidos vuelos de inspiración y sus extravagancias sublimes. Pero, en los tiempos de *El Europeo*, su concepción del romanticismo se limita a los aspectos medieval y religioso”.

No obstante, es erróneo pensar que existe una estricta correspondencia entre su actitud estética y su pensamiento político, y juzgar a López Soler como un romántico exaltado y liberal. Afirmaba López Soler (1824e:110): “Pero nosotros atropellaremos estos obstáculos por el placer que nos resulta de decir la verdad: combatiremos, por ella, bien que quizás con armas enmohecidas, y á fuer de buenos mantenedores procuraremos sostenernos en la difícil posición que hemos tomado, sin ladearnos á favor de los fanáticos por todo lo antiguo, ó de los delirantes por todo lo moderno”.

López Soler se acerca al pasado, especialmente al Medievo¹², con profunda admiración y respeto¹³, y lo hace tanto desde una óptica estético-filosófica, como desde una orientación político-religiosa. La Edad Media es vista no sólo como una época “heroica”, repleta de esplendor y gloria, muy superior a la suya –aproximación estético y filosófica–:

Si considerando por un momento los grandes esfuerzos que habían de hacer en la edad media los que aspiraban a la ilustración los acompañamos en sus penosos viajes para comunicarse con los sabios; si les seguimos desenterrando las ruinas de las antiguas ciudades en busca de las puras fuentes del saber encenegadas entre tantos escombros, y si los contemplamos, finalmente, cuando encerrados en algún apartado monasterio registraban sus preciosos archivos y coordinaban en el silencio las ideas que habían a costa de laboriosas vigiliass adquirido, no admiraremos, sin duda, la profundidad de sus conocimientos ni el infatigable vigor con que se dedicaban después a la composición de obras inmensas. Erraron, es verdad, aquellos beneméritos varones faltos de medios, de protección y experiencias; distrajéronse tras ingeniosas sutilezas y espléndidas quimeras; pero estos errores, más bien hijos del siglo que de sus sabios, comenzaron a abrir la senda y a excitar la curiosidad y a promover la emulación entre pueblos fanáticos, escasamente civilizados (1823a: 194).

sino también como una etapa de la Historia de la que es posible extraer soluciones a los problemas que inquietan a los hombres de su tiempo –aproximación política y religiosa–:

No es menester sino figurarnos a la Europa bajo la denominación feudal y pugnando por lanzar a los mahometanos de la Palestina. Fieles los pueblos a su Dios y a su rey, admiradores de los héroes, sabios, sencillos, supersticiosos y crédulos corrían del campo de batalla al campo de la labranza y araban sin desceñirse la espada. Sin otros placeres que los que permitía una religión como la cristiana, su

¹² Llega a decir López Soler (1823b: 209) que: “He aquí el origen del romanticismo”.

¹³ Declaraba R. López Soler (1824d: 41): “No podemos negar que al tomar la pluma para describir algún objeto de la edad media se apodere de nosotros un venerable entusiasmo”.

mayor anhelo era asistir los más célebres torneos y oír luego de los trovadores los gloriosos hechos de los paladines (1823b: 213).

La trayectoria vital de Ramón López Soler, en suma, es un ejemplo de la evolución que el "orden cristiano feudal" sufrió en su revitalización: 1) un "tradicionalismo", que jamás abandonará –consustancial a todo Romanticismo– 2) una actitud pseudoconservadora, en un primer momento, que devendrá 3) una actitud moderada y liberal.

IV

El paisaje tanto en el Romanticismo literario como en el pictórico –resulta difícil distinguir entre ambos–¹⁴ alcanza una importancia determinante¹⁵, y su naturaleza pasa de ser percibida de forma placentera a ser sentida de forma dramática¹⁶.

Este cambio en la concepción receptiva del paisaje que, pese a tener sus verdaderos orígenes en los primeros siglos de la Edad Media, en el imaginario cristiano feudal¹⁷, obtiene su plasmación teórica en las corrientes más emotivas y sensibles de las ideas estéticas del siglo XVIII¹⁸; y que, en lo pictórico, está representado paradigmáticamente en las figuras de Caspar David Friedrich, J. Constable y J. M. W. Turner, y, en lo literario, por ejemplo, en G. A. Bécquer¹⁹, se halla también presente en las ideas estéticas de R. López Soler y, por ende, en su primera novela histórica: *Los Bandos de Castilla* (1830).

Los cambios filosóficos que tienen lugar durante el siglo XVIII, posibilitan la creación teórica de una estética subjetiva y una valoración de la realidad

¹⁴ Como indica R. Argullol (1983: 10): "El paisaje en la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquélla. Por ello, también el hombre -romántico- ansía reconciliarse con la naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalzancable. Y este abismo le provoca terror, pero al mismo tiempo, una ineludible atracción".

¹⁵ Como señaló G. Díaz-Plaja (1972: 72): "La plenitud del Romanticismo equivale a la victoria del paisaje".

¹⁶ A. De Paz (1992: 223) afirma: "Era el propio pintor el que quería convertirse nuevamente en naturaleza, liberarse de su libertad, desvincularse de la ausencia de leyes, renunciar a todo lo que fuese especulación y deducción, rechazar cualquier dogma estético o moral y someterse a las formas de la vida en toda su sorprendente riqueza".

¹⁷ Me permito remitir a A. M. Contreras Martín (1992: 337-338).

¹⁸ Véase G. Carnero (1985).

¹⁹ Véase J. Junquera Llorens (1992) y Ph. W. Silver (1990).

sensitiva²⁰. La recepción de esta estética y la valoración sensitiva de la realidad, presentes ya en J. Cadalso o en J. Menéndez Valdés, se desarrollaron filosófica y especulativamente a partir del último tercio del siglo XVIII²¹, y dejaron su huella en los círculos literarios, artísticos y académicos decimonónicos²², como consecuencia de la penetración y difusión de textos teóricos, que se habían convertido en tópicos, en la segunda mitad del siglo XVIII, de entre los cuales destacan: *Los Placeres de la Imaginación* de Joseph Addison (1712), *Indagación Filosófica sobre el Origen y nuestras Ideas acerca de lo Sublime y lo Bello* de Edmund Burke (1759)²³ y *Lecciones sobre Retórica y las Bellas Artes* de Hugh Blair (1783)²⁴.

En esta “nueva” estética, donde lo sublime²⁵ tiene su origen en la Naturaleza²⁶, la visión o recepción del paisaje provoca en el hombre, quien se halla en solidaridad con ella, una serie de sensaciones y emociones contradictorias que le conmueven²⁷, despiertan sus sentimientos²⁸, y desencadenan sus pasiones, aunque le produzcan miedo, terror u horror²⁹. La labor del artista romántico consistirá en que su expresión reproduzca con acierto esos efectos³⁰.

²⁰ Véase I. L. Henares de Cuéllar (1977).

²¹ Véase R. P. Sebold (1983: 13-42, 75-108).

²² Véase I. L. Henares de Cuéllar (1982).

²³ Véase A. Gil Novales (1981).

²⁴ Véase A. Soria (1979) y D. P. Arbott (1989).

²⁵ La reflexión se extiende también a los conceptos de *genio*, *gusto* y *bello*.

²⁶ Como afirmó H. Blair (1798-1801: Lección IV, 99): “Si se investigase quales son las fuentes verdaderas del sublime, responderé que deben buscarse en la naturaleza”.

²⁷ Afirmaba H. Blair (1798-1801: Lección III, 61-62): “Esta impresion es una especie de admiración, y expansión del ánimo que lo eleva sobre su estado ordinario; y lo llena de un grado de asombro que no puede expresar bien. Esta conmoción es ciertamente deliciosa, pero seria”.

²⁸ Según B. C. Aribau, parafraseando a F. Schiller (1824: 37): “Lo sublime encierra dos sentimientos: por una parte el de nuestra debilidad y limitadas facultades, y por otra el de nuestra superioridad que no se espanta por estos obstáculos y los supera. Lo sublime nos causa pues una pena en cuanto está en contradicción con nuestra naturaleza física, y un placer en cuanto nos revela la existencia de una fuerza superior, placer de un orden mucho más elevado que la pena que nos oprimía”.

²⁹ Esa “especie de horror plácido” de J. Addison (1804:165), o “de horror deleytoso” de E. Burke (1985: Parte I, Sección VIII, 135).

³⁰ Hay que tener en cuenta que la Naturaleza es presentada, tras el proceso asimilativo y reflexivo que lleva a cabo el artista al captarla, como afirmó J. Addison (1804: 92): “[...] el poeta parece que toma lo mejor de la naturaleza: es verdad que toma de ella el paisaje, pero le da toques mas vigorosos, y con ellos realza sus bellezas”.

La Naturaleza, de ese modo, se presenta ante el hombre como inabarcable, infinita³¹, y despliega todo su poder, fuerza y esplendor³². En este espectáculo al que el hombre asiste como partícipe, se le recuerda su pequeñez, la fugacidad de su existencia, la caducidad de sus obras, y la soledad en que se encuentra³³. Esta visión genera una atracción-rechazo de la que el hombre no desea desvincularse³⁴.

V

Las reflexiones que J. Addison, E. Burke y H. Blair realizaron acerca de conceptos como *genio*, *gusto*, *bello* o *sublime*, que sirvieron de soporte teórico a las ideas estéticas románticas y se convirtieron en referente obligado para futuras "indagaciones" artísticas y filosóficas, hallan su eco en Ramón López Soler.

Describe, así, López Soler la Naturaleza, cuadro divino y metafísico³⁵, percibida por los románticos:

La naturaleza de los románticos es más confusa, más lúgubre y más melancólica; más análoga a la incertidumbre de nuestros afectos y al combate de las pasiones; no nos ofrece sino tempestades, noches en las que apenas se trasluce una luna

³¹ En palabras de H. Blair (1798-1801: Lección III, 62-63): "Donde mejor se descubre la forma mas sencilla de la grandeza externa es en las vastas, é ilimitadas perspectivas, que nos presenta la naturaleza; tales son unas llanuras muy extendidas, á las cuales no puede poner límites la vista, el firmamento del cielo, ó la interminable expansión del Océano.

Toda grande extensión causa impresión de sublimidad.

[...] porque hay muchos objetos que aparecen sublimes sin que tengan relación alguna al espacio. Tal es, por exemplo, el sonido muy vehemente. El estallido de un trueno ó de un cañon, el bramido de los vientos, el sonido de vasta cataratas de agua son incontestablemente objetos grandes".

³² A juicio de H. Blair (1798-1801: Lección III, 63-64): "De aquí proviene la grandeza de los terremotos y volcanes, de los grandes incendios, de las tormentas del Océano, de las inundaciones, de los uracanes, del trueno y del relámpago, y de toda violencia singular de los elementos. No hay cosa mas sublime que el mucho poder y la fuerza".

³³ Afirmaba H. Blair (1798-1801: Lección III, 64-65): "Todas las ideas de una clase solemne y respetuosa, y que se acerca algo á lo terrible, contribuyen en gran manera al sublime; tales como la oscuridad, la soledad y el silencio. ¿Quáles son las escenas de la naturaleza, que elevan mas el ánimo, y causan una sensación mas sublime? [...] las montañas mohosas, los lagos solitarios, las florestas antiguas, y los torrentes que se precipitan de las rocas. [...] las escenas nocturnas son comunmente sublimes".

³⁴ En palabras de J. Addison (1804: 154-165): "Estas descripciones excitan en el lector una especie de horror plácido".

³⁵ Tal y como afirma López Soler (1823b: 259): "mientras nos dan los románticos cuadros divinos y metafísicos, donde más se ven las almas que los cuerpos, la naturaleza que el arte y más que el lenguaje de los razonamientos se entiende el de los suspiros".

amarillenta, y las olas del mar agitado estrellándose al pie de un sepulcro, de algún silencioso monasterio, o de un antiguo y solitario castillo. Sobre estas escenas aparecen los héroes y sus almas tiernas y enérgicas movidas de sus propias desgracias y de los sentimientos que les inspira un cuadro tan sublime cuanto terrorífico y patético; se abandonan a los delirios de la fantasía y las ilusiones, tal vez de una ligerísima esperanza (1823b: 213).

Se trata de una Naturaleza que, a pesar de su infinitud, el romántico ansía alcanzar en su totalidad:

Pero los románticos, elevados sobre lo terreno y vagando por una región más sublime, todo lo abarcan y todo lo confunden, imitando el secreto del Universo (1823c: 259).

Naturaleza que le recuerda su fragilidad y la caducidad de sus obras, al contemplar las ruinas³⁶:

Y a mas de esto, ¿no es cierto que nos interesan también por llevar en sí mismas una terrible prueba de nuestra fragilidad? Un ser viviente en medio de las ruinas de una antigua ciudad forma un contraste verdaderamente moral y filosófico. Y si de aquí pasas a comparar la debilidad del hombre con la fuerza de la Naturaleza, si atiendes a las plantas silvestres que descuellan sobre los arcos y las torres medio caídas, si contemplas al verde musgo cubriendo las estatuas de los dioses y a la hiedra enroscándose en las columnas de granito o por el cuerpo de una esfinge, ¡qué manantial de consideraciones no ofrecerá este nivelamiento de la Naturaleza a tu imaginación pensadora y entusiasmada (1824f: 227).

* * *

El tratamiento del paisaje que Ramón López Soler lleva a cabo en *Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*³⁷, es, sin duda, la aplicación de las ideas desarrolladas por esa "nueva" estética: el Romanticismo.

³⁶ Visión que para López Soler (1824f: 227-228) provoca en el hombre "una emoción verdaderamente sublime": "Pero cuando las ruinas producen en nosotros una emoción verdaderamente sublime es cuando, elevándose el astro solitario de la noche sobre ellas, las alumbraba con una luz trémula y cadavérica. Los trozos de columnas, los arcos aislados por entre los cuales se descubren las estrellas y los vecinos montes, las piedras amontonadas sin orden y el pájaro de la noche revoloteando por encima de aquellos escombros, forman una lúgubre armonía con el brillo de la luna, el murmullo de la fuente y el silencio del desierto".

³⁷ *Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1830.

La importancia del análisis de esta obra radica en el hecho de que marca el inicio real de la producción de la novela histórica en España³⁸. El éxito de *Los Bandos de Castilla* significó, asimismo, la difusión e imitación de la estética romántica. López Soler lograba, de ese modo, su objetivo.

Dejando de lado, la indudable deuda existente entre esta novela y algunas de la producción scottiana³⁹, declarada explícitamente por el autor en el "Prólogo", se observa que López Soler, aunque ha "traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitádole en otros muchos" (1963: 44), es original en la mayoría de las descripciones del paisaje, y aún cuando adapta la materia, incorpora elementos de su cosecha, como hemos podido comprobar al cotejar el texto en su totalidad con *Ivanhoe* (1819), *Quentin Durward* (1823) y *Waverley* (1814 ó 1829) de Walter Scott⁴⁰, y con "Oscar of Alva" y "Parisina" de Lord Byron.

La "pintura" soleriana de la Naturaleza se ajusta al gusto romántico⁴¹. El paisaje es ahora no sólo algo "pintoresco", sino también "melancólico", y, especialmente, "sublime":

Vio entonces el caballero del Cisne que el círculo de montañas, que le llamó la atención al principio de su viaje, presentaba ante la vista un prolongado y caprichoso anfiteatro. Selvas de extraordinaria espesura, empezando desde el llano, iban a perderse al pie de aquellos encumbrados montes; cortábase a veces la imponente línea que formaban con su enorme masa, y veíase por entre una quebrada el terreno que se extendía a la otra parte, al parecer no menos silvestre, melancólico y pintoresco. Elevábanse de trecho en trecho por aquellos incultos caminos encinas de pobladísima copa y robusta corpulencia [...] Chocaban detrás de sus ñudosos troncos algunas piedras de agigantadas proporciones y color negruzco, guardando cierta simetría, lóbrega con los bosques poco distantes, llenos de árboles descortezados y renegridos. A su sublime aspecto deteníase el extranjero a contemplarlas, ignorando si veía en ellas el sepulcro de algún héroe, o el sitio donde los antiguos druidas celebraban sus sangrientos misterios.

³⁸ Para J. I. Ferreras (1976: 107): "Ramón López Soler [...] fue el verdadero fundador de la novela histórica en España".

³⁹ Véase E. Allison Peers (1926), J. I. Ferreras (1976:62), y J. L. Picoche (1980: 82).

⁴⁰ Sobre la difusión de las novelas de Walter Scott en España, véase J. F. Montesinos (1982).

⁴¹ La vegetación, cuando aparece es abundante y majestuosa: "antiquísimas selvas" (47), "vastos jardines" (48), "frondoso valle" (50), "frondosa orilla" (62), "arduas y encumbradas selvas" (91), "enmarañados bosques" (103); el terreno es: "sombrio y silencioso" (109), "salvaje y monstruoso" (91), "áspero y silvestre" (91); las montañas son: "altas peñas" (103), "peñas enriscadas y salvajes" (58), "cimas puntiagudas" (111); y en ellas hay "tortuosas quebradas" (70), "escarpados barrancos" (70) "mortales precipios" (111) y "bravos torrentes" (111); y sus caminos se convierten en: "áspera y enmarañada senda" (58), "escabrosa senda" (58) y "revueltas casi laberínticas" (64).

Un poco más arrimado a la falda de los montes, aparecía sobre una eminencia, un soberbio alcázar alumbrado por el último rayo que lanzaba el sol desde la cumbre de la montaña. Sus enrojecidas murallas, y la gótica grandeza de su arquitectura, hacían de él un objeto algo lúgubre y siniestro; y no pocas veces al divisarlo repentinamente hacia la noche descollando sobre los silvestre olmos con sus agujas y puntiagudas almenas, creyó ver el asombrado peregrino un gigante etíope en medio de aquel espantoso desierto (1963: 59).

Un paisaje en el que la Naturaleza manifiesta su inmenso poder, como por ejemplo, al producirse una “tempestad”:

Brilla en esto ante sus ojos la llama del primer rayo y estalla sobre su misma cabeza un horroroso trueno; inmóviles y despavoridas, ya no tienen más recurso que entrar en la fúnebre capilla, y sentarse sobre un montón de escombros, arrinconado en uno de sus ángulos. De cuando en cuando penetraba el lívido resplandor de los relámpagos por una especie de ventanas puntiagudas practicadas en lo alto de las paredes, cuyos vidrios pintados de diversos colores, rotos y mal unidos, formaban numerosas hendiduras. También el viento se introducía por ellas silbando al través de los arcos de la bóveda, y agitando las plantas silvestres que colgaban de los muros por la parte de afuera (1963: 73).

o, al hacer patente su ineludible acción, como demuestra la visión de las ruinas:

Encamináronse a una capilla medio arruinada que se elevaba a mano izquierda, en la que oían misa los antiguos duques de Castromerín, antes de dirigirse a la caza, en tiempos que habitaban de asiento aquel castillo. Entrábase a ella por una puerta, sobre cuyo arco de arquitectura gótica había una estatua de piedra, único y sencillo adorno de la fachada. Aplicó Blanca la trémula mano a un cerrojo lleno de orín y aún no había acabado de correrlo cuando una ráfaga de viento empujó la puerta con tal ímpetu, que abrió de repente entrambas hojas, sacudiéndolas contra las desmoronadas paredes del reducido santuario. Salieron al estruendoso golpe feas aves nocturnas, dando espantosos aullidos; y tembló por un momento la ruínosa techumbre (1963: 73).

Un paisaje que sirve de “cuadro” en el que se integra el ser humano, en absoluta “soledad” y “melancolía”:

En una de las breves tardes del mes de noviembre salió a su paseo ordinario y se metió por lo más revuelto de los bosques, pensativa y melancólica. El viento era frío y la noche empezaba a manifestarse húmeda y oscura [...] ella gustaba de recorrer la selva en el silencio de la noche, y hallaba extraordinario placer en contemplar a la luz de la luna cuál caían las hojas amarillentas de los árboles. Verdad es que entonces estaba el cielo encapotado de nubes; pero doña Jimena se

ANTONIO M. CONTRERAS MARTÍN

deleitaba también en oír el sordo rumor del huracán, y en ver la pálida brillantez de los relámpagos (1963: 74).

en busca de su solidaridad con el entorno, de su “armonía”:

Acaso llena de majestad y sosiego, inspirábale la noche un suavísimo deleite: cuando apenas se percibía el manso rumor de las olas del cercano río, algo confundido con el susurro de los árboles, y derramaba la luna su amortiguado brillo por entre las elegantes hileras de los arcos góticos, envidiaba el fervor de aquellos solitarios cuyo corazón puro, entonces en perfecta armonía con la calma de la Naturaleza, se entregaba a las espirituales meditaciones de la felicidad que Dios promete a los justos (1963: 88).

Armonía que tiene su forma más acabada y “romántica” en la “noche”:

Todo esto unido a la espesura de las paredes, de entre cuyas piedras algo desunidas colgaban pelotones de plantas silvestres, y al lúgubre carácter de aquella habitación tétrica y solitaria, formaba una romántica armonía con el amortiguado resplandor de la luna, el aullido de las aves nocturnas y la profunda quietud de aquellos campos (1963: 64).

La Naturaleza, captada y sentida en su plenitud, se torna “romántica y majestuosa”. En ese momento es digna de ser pintada, y en el artista se conjugan al acto pictórico con el literario:

No puedo pintar lo que por mí pasó mientras cantaron aquellos venerables solitarios los himnos de la tarde (1963: 89).

El artista ha hecho suya la Naturaleza, ha captado su esencia y trata de transmitirla, tras mejorarla. Se asiste al paso de la imagen a la escritura. Asistimos, pues, al *Ut pictura poesis* horaciano.

VI

A lo largo de estas páginas hemos podido observar cómo la forma en que Ramón López Soler percibe el paisaje se inscribe perfectamente en aquellas corrientes estéticas, que surgidas al amparo de la valoración de lo emotivo y sensitivo y desarrolladas especialmente durante las últimas décadas del siglo XVIII, se convirtieron en referente obligado en la configuración de la estética

romántica. Una estética en la que convivían lo clásico y lo moderno, como permite observar claramente la concepción que de *lo sublime* y de *lo bello* manifiesta tener este autor.

Llegados a este punto, justo es hacer nuestras las palabras de P. B. Shelley: “Ya se profana mucho la palabra / como para que la profane yo”, aún más con mi charla.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- ADDISON, J. (1804). "Los placeres de la imaginación". *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (trad. J. Munárriz). vol. III, Madrid.
- ALONSO, A. (1984). *Sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*. Madrid: Gredos.
- ALLISON PEERS, E. (1973). *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols. Madrid: Gredos, 2ª ed.
- ARGULLOL, R. (1983). *La atracción del abismo. Itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera.
- BLAIR, H. (1798-1801). *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* (trad. J. Munárriz). Madrid: Distintos Impresores.
- (1815). *Compendio de las lecciones sobre la retórica y las bellas artes* (trad. J. Munárriz). Madrid: Ibarra.
- BURKE, E. (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (trad. J. de la Dehesa, 1807) (ed. V. Bozal). Valencia: Varios Editores.
- CANTOR, N. F. (1991). *Inventing the Middle Ages. The Lines, Works and Ideas of the Great Medievalist of the Twentieth Century*. New York: William Morrow and Company.
- CARNERO, G. (1985). *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra.
- DE PAZ, A. (1992). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1972). *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid: Espasa-Calpe, 4ª ed.
- FERRERAS, J. I. (1976). *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus.
- HENARES DE CUÉLLAR, I. L. (1977). *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada.

- (1982). *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra.
- KOZIELEK, G. (1977). *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*. Tübingen: Niemeyer.
- LÓPEZ SOLER, R. (1964). *Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne, Antología de la novela histórica española (1830-1844)* (ed. F. Buendía). Madrid: Aguilar, 37-217.
- (1988). *Jaime el Barbudo. Las señoritas de hogaño* (ed. E. Rubio y M^a A. Ayala). Sabadell: Caballo-Dragón.
- MONTESINOS, J. F. (1982). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- MORRIS, K. L. (1984). *The Image of the Middle Ages in Romantic and Victorian Literature*. Kent: Croom Helm.
- ROMERO, J. L. (1982). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROMERO TOBAR, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- SEBOLD, R. S. (1983). *Trayectoria del Romanticismo español*. Barcelona: Crítica.

Obras colectivas

- CONTRERAS MARTÍN, A. M. (1992). "G. A. Bécquer: la recepción del paisaje 'cristiano feudal' en un romántico conservador". *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo", celebrado en Tarazona y Veruela, en septiembre de 1990*, 331-339. J. Rubio (ed.). Zaragoza-Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico.
- GIL NOVALES, A. (1981). "Burke en España". *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, 63-75. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- JUNQUERA LLORENS, J. (1992). "'Desde mi celda': paisaje y preludio de miedo", J. Rubio (ed.) (1992), 341-350.
- SORIA, A. (1979). "Notas sobre Hugo Blair y la retórica en el siglo XIX". *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, 363-368. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada.

Artículos

- ALLISON PEERS, E. (1924). "La influencia de Chateaubriand en España". *Revista de Filología Española*, XI, 351-382.
- (1926). "Studies in the Influence of Sir Walter Scott in Spain". *Revue Hispanique*, LXVIII, 1-160.
- ARIBAU, B. C. (1823). "Sobre el estado de las ciencias en la edad media". *El Europeo*, I, 4, 115-124.
- (1824). "Teoría de Schiller sobre la causa del placer que escitan en nosotros las emociones trágicas". *El Europeo*, II, 2, 35-41.
- ARBOTT, D. P. (1989). "The Influence of Blair's *Lectures* in Spain". *Rethorica*, VII, 275-289.
- CHURCHMAN, P- ALLISON PEERS, E. (1922). "A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain". *Revue Hispanique*, LV, 227-310.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1944). "Sobre el paisaje romántico". *Ensayos escogidos*, Madrid: Aguilar, 107-120. Este artículo no es más que la transcripción, con algunas supresiones, de "La tendencia al cuadro y el sentimiento del paisaje (las ruinas, el nocturno, lo sepulcral)", que forma parte de G. Díaz-Plaja (1972: 70-83).
- G. ZELLARS, G. (1931). "Influencia de Walter Scott en España". *Revista de Filología Española*, XVIII, 149-162.
- LÓPEZ SOLER, R. (1823a). "Examen sobre carácter superficial de nuestro siglo". *El Europeo*, I, 6, 193-200.
- (1823b). "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas". *El Europeo*, I, 7, 207-214.
- (1823c). "Conclusión del análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas". *El Europeo*, I, 8, 254-259.
- (1824d). "Sobre las costumbres de los antiguos caballeros". *El Europeo*, II, 2, 41-49.
- (1824e). "Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres nacionales". *El Europeo*, II, 3, 109-118.
- (1824f). "Las ruinas". *El Europeo*, II, 7, 225-229.

- NÚÑEZ DE ARENAS, M. (1925a). "Notas acerca de Chateaubriand en España". *Revista de Filología Española*, XII, 290-296.
- (1925b). "Simples notas acerca de Walter Scott en España". *Revue Hispanique*, LXV, 153-159.
- PICOCHÉ, J. L. (1980). "Ramón López Soler, plagiaire et précurseur". *Bulletin Hispanique*, LXXXII, 81-93.
- SILVER, Ph. W. (1990). "Bécquer sublime, entre dieciochesco y *symboliste*". *Insula*, 528, 11.
- El Vapor* (Redacción) (1833). "Influencia de las obras de Walter Scott en la generación actual". *El Vapor*, 98, 1-2.



LA MONTAÑA: DEL LOCUS HORRIDUS AL LOCUS ALMUS

Montserrat Cots Vicente
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

La montaña ha disfrutado desde tiempo inmemorial de la consideración de un *locus* privilegiado por su capacidad de sugestión simbólica. Ya sea desde ópticas mitológicas, religiosas o simplemente como expresión de la facultad imaginativa humana, su potencial alegórico es sobradamente conocido:

Le symbolisme de la montagne est multiple: il tient de la hauteur et du centre. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendance; en tant qu'elle est le centre des hiérophanies atmosphériques et de nombreuses théophanies, elle participe du symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine. Vue d'en haut, elle apparaît comme la pointe d'une verticale, elle est centre du monde; vue d'en bas, de l'horizon, elle apparaît comme la ligne d'une verticale, l'axe du monde, mais aussi l'échelle, la pente à gravir.¹

Por su verticalidad, por sus proporciones grandiosas, " el simbolismo más profundo de la montaña es el que le otorga un carácter sagrado, refundiendo la idea de masa, como expresión del ser, y la verticalidad."²

Las montañas, hijas de Gaia sin intervención de elemento masculino, se convierten ya en los mitos paganos de la creación en morada de los dioses y en escenario de magnos acontecimientos: "Eurynomé et Ophion choisirent le mont

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, t. III, pág. 234.

² J.-E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, pág. 308.

Olympe pour demeure” y “Rhéa...mit au monde Zeus...en pleine nuit sur le mont Lycée en Arcadie, où les créatures n’ont pas d’ombre.”³

En la tradición bíblica, la revelación de Dios o de su Palabra, las teofanías, las transfiguraciones, consagran el privilegio de la montaña como lugar sagrado; numerosos y conocidos son los ejemplos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento:

Jahvé digué a Moïssès: Puja cap a mi a la muntanya i estigue-hi, que et donaré les taules de pedra, amb la llei i els manaments que he escrit per instruir-los...Moïssès, doncs, pujà a la muntanya. Aleshores un núvol va cobrir la muntanya, i la glòria de Jahvé s’establí damunt la muntanya del Sinaí...L’aspecte de la glòria de Jahvé era als ulls dels israelites com un foc abrindat al cim de la muntanya. Moïssès entrà enmig del núvol i pujà a la muntanya, i estigué a la muntanya quaranta dies i quaranta nits.⁴

Morada divina y sobrehumanamente enaltecida, la montaña, por un proceso de asimilación, alcanzó ella misma la veneración y el culto:

dans le naturalisme inconscient des premiers âges, on fut conduit rapidement à considérer la montagne où réside le dieu comme son image sensible et bientôt à l’adorer comme le dieu lui-même. Telle est l’origine du culte de certaines montagnes remarquables par leur dimension et par leur forme, qu’on retrouve au début de l’existence de presque tous les peuples...⁵

No es pues de extrañar que aún en lenguajes poéticos “de sentidos potencialmente infinitos” como el de San Juan de la Cruz, las montañas permitan una metaforización del espacio con equivalencias teológicas: Mi Amado, las montañas...” para la Esposa...el Amado es como las montañas, porque la impresión que le producen éstas (altura, majestuosidad, buen olor) son semejantes a la que produce el Amado.”⁶

A esta simbología sagrada, la montaña también unía, como hemos visto, la idea de la ascensión: para ascender a la cumbre (o en el plano alegórico a la virtud), la vía es intrincada y erizada de dificultades, como lo resumía el humanista Girolamo Ruscelli explicando el lema de Pietro Folliero: “é un monte con

³ R. Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, pág. 29 y 39.

⁴ *Éxodo*, 24: 12-18. Cito según la edición de la Biblia de los Monjes de Montserrat, Andorra, Ed. Casal i Vall, 1986.

⁵ *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d’après le texte et les monuments...*, sous la direction de M. E. Saglio, Paris, Hachette, 1926, t. III, 2, pág. 1995.

⁶ San Juan de la Cruz, *Obra completa*, ed. de L. López-Baralt y E. Pacho, Madrid, Alianza Editorial, 1991, t. I, pág. 33.

una palma e un lauro in cima e col motto: *ardua virtutem* ... per salire alla virtù, ed in conseguentemente alla gloria, conviene ascendere per via faticosa ed erta.”⁷ Pero una vez superada la prueba, el hombre encuentra infinitas recompensas espirituales y beatitudes: “La crise, la conversion, voire la transfiguration de soi a toujours eu son lieu, la montagne, qui fut toujours le site privilégié de l’épreuve. Stimulant ascèse, détachement de soi, solitude, comme l’ont vu toutes les traditions religieuses...elle a toujours engendré ce sentiment du sublime que les règles de l’art ou de la rhétorique...n’ont jamais pu assimiler...”⁸

La famosa ascensión de Petrarca al Mont Ventoux descrita en las *Familiarium rerum libri*, a partir del precedente agustiniano, traduce una relación privilegiada del hombre con el mundo a través de la montaña:

Alors, satisfait jusqu’à l’ivresse de la vue de cette montagne, je tournai les yeux de l’âme vers moi-même et, à partir de ce moment, personne ne m’entendit plus proposer un mot de toute la descente...”⁹

Sin embargo, dejando aparte tan fecunda tradición alegórico-simbólica, la montaña como elemento y espectáculo natural, no despertó inicialmente ni fervores ni entusiasmos. A los entornos naturales y a las descripciones de la naturaleza se les exigía la condición de “*amoenus*”, epíteto con las connotaciones de “*fertilis, fructuosus, uber*”; los “*loca amoena*” evocaban “*loca bona cum arboribus decorata seu voluptuosa, fertilia, delectabilia sive opaca*” o “*voluptuosa sive arborum multitudo*”.¹⁰ El paisaje ideal, tópico literario tan arraigado, debía reunir elementos placenteros (prados, flores, riachuelos...) y ofrecer una belleza acogedora que fuera para el hombre remedio contra cuitas y descanso para la tribulación.

Virtualmente, este paisaje ideal se identificaría con la noción de jardín/*hortus conclusus*,¹¹ que añadía a la naturaleza hospitalaria y seleccionada el concepto de espacio cerrado, aislado y recluso, calidades idóneas para gozar del amor o para lograr el ideal de vida contemplativa simbolizado por el jardín de Epicuro; de este paradigma encontraremos pervivencias hasta los siglos XVII y XVIII:

⁷ G. Cairo, *Dizionario ragionato dei simboli*, Sala Bolognese, A. Forni, 1979, pág. 195.

⁸ P. Dubrunquez; prefacio a Pétrarque, *L’ascension du Mont Ventoux*, traduit du latin par D. Montebello, Paris, Séquences, 1990, pág. 22.

⁹ IV, 1. Cito según la edición citada en n. 8.

¹⁰ *Thesaurus Linguae Latinae*... Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri, 1900, t. I, pág. 1962.

¹¹ Sobre el motivo del jardín véase I. Gómez de Liaño, *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Técnos, 1990 y la bibliografía citada en las notas del artículo de J. Blasco, “El jardín mágico”, *La comedia de magia y de santos*, Madrid, ediciones Júcar, 1992.

For this reason Epicurus passed his Life wholly in his Garden; there he studied, there he exercised, there he taught his Philosophy;... The Sweetness of Air, the Pleasantness of Smells, the Verdure of Plants...but above all, the Exemption from Cares and Solicitude, seem equally to favour and improve, both Contemplation and Health, and Enjoyment of Sense and Imagination, and thereby the Quiet and Ease both of the Body and Mind.¹²

Je formai là-dessus par avance un système de vie paisible et solitaire. J' y faisois entrer une maison écartée, avec un petit bois et un ruisseau d'eau pure au bout du jardin.¹³

Por el contrario el mar, el bosque (la “gaste forêt” o la “selva oscura”), la montaña, llenos de asechanzas y peligros para el hombre, constituían ejemplos de “*locus horridus*” por excelencia, lugares que repelían al hombre y que castigaban su osadía si se atrevía a penetrar en ellos.

La altitud, la verticalidad, la desolada esterilidad de los parajes, las nieves eternas, los derrumbamientos, la soledad, el silencio...son componentes de la alta montaña que el escritor suizo Charles-Ferdinand Ramuz aprovecha magistralmente para crear el clima de ansiedad y de terror que se desprende de sus novelas o crónicas de la vida de montaña:

Ici, il n'y avait plus d'arbres d'aucune espèce; il n'y avait même plus trace d'herbe: c'était gris et blanc, gris et puis blanc, et rien que gris et blanc. Et eux, ils furent de plus en plus petits, là-haut, sous les parois de plus en plus hautes...il n'y a plus de fleurs ici, non plus, ni aucune espèce de vie; et le mauvais pays était venu qui est vilain à voir et qui fait peur à voir.¹⁴

Le silence de la haute montagne... C'était comme si aucune chose n'existait plus nulle part, de nous à l'autre bout du monde, de nous jusqu'au fond du ciel. Rien, le néant, le vide, la perfection du vide; une cessation totale de l'être, comme si le monde n'était pas créé encore, ou ne l'était plus, comme si on était avant le commencement du monde ou bien après la fin du monde. Et l'angoisse se loge dans votre poitrine...¹⁵

Fácilmente se comprende que en épocas antiguas, cuando la indefensión del hombre era muy patente, los aspectos negativos de la montaña son a menu-

¹² Texto del diplomático S. William Temple, citado por M.-M. Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Paris, Aubier, 1980, pág. 7.

¹³ Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, éd. critique, introduction et notes de G. Matoré, Genève-Droz, Lille, Giard, 1953, pág. 36.

¹⁴ C.-F. Ramuz, *La grande peur dans la montagne*, Paris, Le Livre de poche, 1989, pág. 16.

¹⁵ C.-F. Ramuz, *Derborence*, Paris, Grasset, 1990, pág. 17.

do puestos de relieve: según un estudio de Michel Tarpin, en el mundo romano "la montagne peut être acceptée tant que son rôle se limite à celui d'un élément de décor."¹⁶ Los montículos o "colli" se utilizan como marco alejado de un paisaje bucólico pero de los Alpes se evoca el frío, la nieve, el carácter hosco de sus escasos habitantes "intonsi et inculti" y la presencia de animales feroces que acrecientan el terror:

tamen ex propinquo uisa montium altitudo..., pecora iumentaque torrida frigore,
animalia inanimaque omnia rigentia gelu... terrorem renouarunt.¹⁷

Tampoco la visión de la montaña parece ser más halagüeña al final de la Edad Media, hasta el punto que, según recuerda Y. Bellenger,¹⁸ Eustache Deschamps invitaba a castigar a los grandes criminales con el destierro en la montaña:

Prince, qui veult corps et ame dampner
D'un grand pecheur, face loy condempner
Entre ces mons, et à lui mettre bonde
Du remanoir sans pouvoir retourner:
Le país est un enfer en ce monde.

Y la misma autora aduce que esta imagen negativa perdura aún en la antología de *Epithètes françaises* de Maurice de La Porte publicada en 1571 en la cual ningún adjetivo susceptible de ser aplicado a la montaña tiene connotaciones positivas. Sin duda, tal situación se debía al desconocimiento que la mayoría de los escritores tenían de este espacio natural ya que, aunque en el Renacimiento el desarrollo del espíritu de observación, el interés por las ciencias de la naturaleza, el mejor conocimiento de la *machina mundi*, las primeras tentativas del alpinismo¹⁹ contribuyeron a un mejor conocimiento de la montaña, "nous constatons que les écrivains du XVI^e siècle n'ont guère fréquenté la montagne...Si l'on excepte les Itinéraires latins des humanistes, seul Peletier consacre tout un volume à la Savoie...La montagne en effet inspire la peur et la répulsion. Lemaire de Belges la peuple de monstres terribles. Jean Marot énumère les périls que François I^{er} a dû affronter..."²⁰

¹⁶ "La négation des Alpes dans l'imaginaire romain", 116^e Congrès National des Sociétés Savantes, Archéologie et Histoire de l'art, Chambéry, 1991, pág. 35.

¹⁷ Tito Livio, 21,32,7; op. cit. n. 16, pág. 30.

¹⁸ Y. Bellenger, "Les paysages de montagne. L'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle", *Le paysage à la Renaissance*, Fribourg, Ed. Universitaires, pág. 121 cita esta balada de E. Deschamps, *Oeuvres complètes*, S.A.T.F., 1891, pág. 66-67.

¹⁹ El ejemplo del alpinista J. Simler merece ser recordado.

²⁰ Fr. Joukovsky, *Paysages de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pág. 25-26.

Esta generalizada visión negativa, ¿cuándo experimenta un cambio de óptica o, dicho de otro modo, cuándo la montaña como elemento real y natural se convierte en paisaje? La complejidad que entraña el concepto mismo de paisaje es una dificultad añadida: el paisaje, ¿se identifica con la naturaleza o es una construcción mental basada sobre ideas apriorísticas y relativizadas por la historia?

Anne Cauquelin recuerda que “la Nature est une idée qui n’apparaît que vêtue, c’est-à-dire dans des profils perspectivistes changeants”²¹ lo cual implica que los paisajes se inventan y el cómo se inventan vendría determinado por razones histórico-culturales muy determinadas. Las relaciones entre la naturaleza y el hombre que la percibe crean juegos de perspectivas sutiles y complejos: la psicología de la percepción implica que el ente observante tiene capacidad para desviar lo percibido de sus características habituales y conferirle otros contenidos según los contextos culturales.

Pero también para acceder a la naturaleza como paisaje, es imprescindible poseer una conciencia estética de la misma.²² Es el goce estético o la “admiración” los que definen el cambio de actitud en la apreciación de un elemento natural; por lo que respecta a Francia se encuentran a partir de 1570 muestras aisladas que dejan percibir este nuevo espíritu con respecto a la montaña:

Puis venant à jeter les yeux sur les terres du paysage de Piemont et de Lombardie, subitement j’oubliai tous les travaux passez et me senty comblé d’une joye incredible.²³

Sin embargo, a pesar de la existencia de textos que denotan el nacimiento de una nueva sensibilidad, en el siglo XVII no se avanzó en el camino de encontrar un auténtico acercamiento a la montaña o a la naturaleza en general. Los teóricos del arte recomendaban a los artistas ir al campo y verificar sus conocimientos:

Penetrad, pues, jóvenes pintores, en el interior de los bosques o subid a lo alto de las colinas para pintar vistas distantes o la tupida vegetación, o tomad apuntes de la variada naturaleza...²⁴

²¹ A. Cauquelin, *L’invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, pág. 20.

²² Véase el artículo de J.-M. Besse, “Entre modernité et postmodernité: la représentation paysagère de la nature”, in M.-Cl. Robic, *Du milieu à l’environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 1992, pág. 91 y su cita de J. Ritter, *Le paysage; fonction de l’esthétique dans la société moderne*, Argile, 1979, pág. 27-58.

²³ *Voyages du sieur de Villamont en Europe, Asie et Afrique*, publicado por primera vez en París en 1596 y reeditado diecisiete veces hasta 1613; citado por Y. Belenger, op. cit. pág. 128.

²⁴ Samuel Van Hoogstraten, 1678, texto reproducido por P. C. Sutton- J. Loughman, *El Siglo de Oro del Paisaje Holandés*, Madrid, 1994, pág. 20.

Pero en la práctica parece que los apuntes se manipulaban en los estudios de los artistas; el cuadro del pintor especialista en escenas de montaña Esaias Van de Velde, *Paisaje de montaña con un asalto*, es una clara simbiosis de realismo (uno de los frecuentes asaltos de los bandoleros en las montañas) y de visión idealizada de terreno montañoso.²⁵

El clasicismo, amante del orden, del equilibrio y de la “nature aménagée”, ignoró o rehuyó la montaña, “les monts affreux” (affreux en el sentido de terrorífico), impresión que sintetiza la tan a menudo citada carta de Mme. de Sévigné:

Nos montagnes sont charmantes dans leur excès d'horreur; je souhaite tous les jours un peintre pour bien représenter l'étendue de toutes ces épouvantables beautés.²⁶

E incluso, según Claire-Eliane Engel, los teólogos de la época intentaban hallar una explicación razonable a la incongruencia que la omnisciencia divina hubiera creado obstáculos tan nefastos.²⁷

En Inglaterra, parece que el sentir general era el mismo a juzgar por el Diario que John Evelyn, erudito e inquieto cortesano de la corte de Carlos II, nos ha dejado de sus negativas impresiones de una incursión por los Alpes:

Continuamos nuestra ascensión hasta las cimas extrañas, horribles y espantosas, fértiles en pinos y cuyos únicos habitantes son los osos, los lobos y las cabras salvajes.²⁸

La resquebradura de esta imagen fue debida a la confluencia de diversas causas²⁹: en primer lugar, un interés real por la naturaleza; así en pintura el lema “d'après nature” aspira a ser algo más que una simple invitación a los jóvenes artistas.³⁰ Pero especialmente la evolución y el desarrollo que la ciencia

²⁵ Véase en op. cit. n. 24, pág. 234-235.

²⁶ Mme. de Sévigné, *Lettre à Monsieur de Coulanges*, le 3 février 1695.

²⁷ C.-E. Engel, *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIIIe. et XIXe. siècles*, Chambéry, 1930, pág. 13.

²⁸ Citado por C.-E. Engel-Ch. Vallot “*Ces monts affreux...*” (1650-1810), Paris, Delagrave, 1934, pág. 14.

²⁹ *Les montagnes au Siècle des Lumières. Perception et représentation*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1991, pág. 15.

³⁰ *Des monts et des eaux. Paysages de 1715 à 1850*. Galerie Cailleux, Paris, 1980-Genève, 1981, introduction de M. Roland Michel: “C'est pour la première fois en 1725 que l'on voit apparaître au Salon deux peintures par Oudry “faites d'après nature à Dieppe” et plus inattendu encore, un paysage “fait d'après nature dans les montagnes de l'Appenin, sur le chemin de Lorette à Rome.”

geográfica alcanzó durante el siglo XVIII contribuyó positivamente a ello. Al mismo tiempo, los avances del alpinismo que entrañaron las incursiones en 1741 de Windham y Pockocke en la región de Chamonix y aún más, las expediciones de Horace-Bénédict Saussure a través de los glaciares alpinos y la publicación de su libro *Voyages dans les Alpes*, con ilustraciones, representaron además de un progreso científico, una fuente de inspiración para los escritores. Así lo afirma desde el campo de la geografía histórica Numa Broc:

C'est au XVIII^e siècle que les montagnes ont été découvertes sur le plan littéraire comme sur le plan scientifique. Cet intérêt porté aux montagnes suppose des changements profonds dans les attitudes et les mentalités collectives, une véritable révolution du sentiment.³¹

Ramond de Carbonnières, uno de los alpinistas de la época celebrado por su talento como escritor, recurre a la capacidad imaginativa de los lectores para transcribirles la belleza de los Pirineos:

Qu'on se figure une muraille de rochers de trois cents à six cents pieds de haut... Que l'on se figure cette muraille courbée en forme de croissant... Que l'on s'imaginer enfin, qu'au milieu même, Roland monté sur son cheval de bataille, a voulu s'ouvrir un passage...³²

A partir de este siglo, los placeres derivados de la imaginación van a jugar un papel importante pero para alcanzarlos, se requieren unos requisitos estéticos previos:

I shall first consider those pleasures of the imagination, which arise from the actual view and survey of outward objects: and these, I think, all proceed from the sight of what is Great, Uncommon or Beautiful.³³

A mi entender, este texto de Addison incide en uno de los principios básicos de la estética moderna: la idea de *uncommon*, de insólito, de novedoso produce placer y de la misma manera un paisaje natural que se apartara de lo habitual no podía dejar de ejercer una fascinación sobre las mentes; Rousseau, a través de Saint-Preux, nos describe esta impresión cuando narra el viaje del protagonista por la región suiza del Valais, famosa por la belleza de su paisaje de alta

³¹ *Les montagnes au Siècle des Lumières. Perception et représentation*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1991, pág. 15.

³² R. de Carbonnières, *Observations faites dans les Pyrénées*, citado por N. Broc, op. cit. pág. 27.

³³ J. Addison lo reconoce en *The Spectator* en 1712.

montaña; la reacción del amante de Julia anuncia hasta qué punto la montaña, precisamente por sus contrastes y por su hosca belleza, se beneficiará de las nuevas orientaciones del gusto:

Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étrangers si bizarrement contrastés: la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu, sous divers aspects!.³⁴

Pero además el gran éxito de *La Nouvelle Héloïse* consagró la montaña en la literatura bajo la égida de la confluencia entre sentimiento y naturaleza al mismo tiempo que la antropomorfización del paisaje; la naturaleza se armoniza con el alma de los personajes y "l'amant, au milieu des montagnes du Valais, où la transparence de l'air lui permet par le regard d'atteindre le lointain, sent s'y effacer les limites de son existence personnelle. Son être se répand sur la nature entière".³⁵ Rousseau generalizaba para todo el género humano la beatitud y la paz interior que un paisaje natural de tradición horrida encerraba:

En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit; les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime...Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté.³⁶

La aportación de Rousseau permitió no solamente entronizar la montaña como *locus almus* sino enraizarla de nuevo con la antigua tradición teológico-mística; el joven Emilio escuchará la lección sobre Dios y la religión, última etapa de su proceso educativo, desde lo alto de una colina:

On était en été, nous nous levâmes à la pointe du jour. Il me mena hors de la ville, sur une haute colline, au-dessous de laquelle passait le Pô...³⁷

³⁴ *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éd. de R. Pomeau, Paris, Garnier, 1960, Première partie, lettre 23, pág. 51.

³⁵ J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, Paris, 1958, pág. 100.

³⁶ op. cit., pág. 52.

³⁷ J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, éd. établie par M. Launay, Paris, Flammarion, 1966, pág. 345.

El lugar no estaba elegido al azar; el maestro, para asegurar que la lección llegase a buen puerto, sabía que el alma del adolescente había de encontrarse en un estado de exaltación, y ésta no puede conseguirse en una cámara cerrada. La montaña le permitía en cambio, naturalmente siempre con el necesario concurso de la imaginación, intuir la existencia del Ser Supremo:

Je me garderai donc bien...d'aller tout d'un coup dans la chambre d'Emile lui faire lourdement un long discours sur le sujet dont je veux l'instruire. Je commencerai par émouvoir son imagination...j'appellerai, pour ainsi dire, toute la nature à témoin de nos entretiens...je marquerai la place où nous sommes... les montagnes qui nous entourent pour monuments de ses engagements et des miens.³⁸

Esta "comunió'n' del hombre con la naturaleza, según Rafael Argullol, desaparece en el romanticismo, época trágica porque "el hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza... En realidad, la fascinación del romanticismo por la Naturaleza está directamente relacionada con la "doble alma" de ésta: se siente atraído, sí...pero al mismo tiempo, no está menos atraído...por la promesa de destructividad que la Naturaleza lleva consigo."³⁹

Pese a ello, la revalorización de la montaña había adquirido en la literatura cartas de nobleza. Las descripciones de Théophile Gautier en *Les Vacances du Lundi. Tableaux de montagnes*⁴⁰ demostraban en 1881 que el espectáculo de la alta montaña continuaba siendo una revelación, más allá de la representación realista de la naturaleza.

³⁸ op. cit., pág. 423,

³⁹ R. Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 1983, pág. 13 y 77.

⁴⁰ Existe una reciente edición, con prefacio de S. Jouty, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994, Coll. Dix-Neuvième.

EL PAISAJE URBANO. PARÍS EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XIX

Rosa de Diego
Universidad de País Vasco

El propósito de este estudio es efectuar una serie de aproximaciones a la presencia de París, como nuevo paisaje urbano, e intentar desvelar su valor significativo en la Literatura Francesa del siglo XIX. Para ello dividiré el trabajo en dos grandes apartados; primero estudiaré cómo las transformaciones sociales provocan la necesidad de un desarrollo urbanístico y cómo en muchas ocasiones se produce una degradación urbana, frecuentemente denunciada, apareciendo simultáneamente una ensoñación de ciudades ideales. Por todo ello será preciso aludir a las reformas revolucionarias que se efectúan desde el punto de vista del urbanismo en París en este período. En una segunda parte se acudirá a algunos textos decimonónicos, para así no sólo verificar la presencia indiscutible de París en la literatura de la época, sino sobre todo su valor ambivalente, es decir, por un lado como refugio positivo y por otro como prisión hostil, teniendo en cuenta, tal y como ha demostrado Gaston Bachelard que las imágenes no son conceptos meramente significativos, sino que la imaginación es multifuncional¹.

¹ En esta línea pensamos que el sentido dado al símbolo no tiene que ser reductivo, es decir, si hay un sentido del símbolo, éste no es único. La lógica compleja del símbolo (*Dictionnaire des Symboles* XXV), en la que una cosa puede ser otra permaneciendo a la vez la misma, es opuesta a las categorías estrictas de la lógica clásica del discurso, digamos lineal, que avanza siguiendo un orden sucesivo, mientras que el símbolo exige una lectura simultánea.

EL SIGLO XIX: EL NACIMIENTO DEL URBANISMO MODERNO

El siglo XIX conoce una nueva forma de civilización por el desarrollo del comercio y por el florecimiento de la industria, donde la producción y el dinero son el modo de ejercer el poder, y en la que una nueva clase social, la burguesía, ocupa el lugar de la antigua aristocracia. La expansión urbana pasa entonces a depender del afán de enriquecimiento de los propietarios del suelo y provoca que las ciudades crezcan de forma caótica, donde acude también la población rural. La fábrica y la acumulación urbana del proletariado marcan así y por primera vez la ruptura entre el hombre y la naturaleza. De hecho la ciudad comercial crece de forma incontrolada y sin tener en cuenta la peculiaridad del terreno, de manera que pronto empiezan a surgir problemas urbanísticos graves. Se sacrifican además los espacios verdes, el arte urbano y la propia calidad de la vivienda, en función de los imperativos técnicos de la circulación, del transporte y de la masificación.

El urbanismo se desarrolla en este contexto como una forma de curación para las ciudades enfermas, cuyo diagnóstico venía a ser el siguiente:

Les grandes villes, et Paris surtout, sont de tristes spectacles à voir ainsi, pour qui-conque a l'idée de l'ordre et de l'harmonie, pour quiconque pense à l'anarchie sociale que traduit en relief, avec une hideuse fidélité cet amas informe, ce fouillis de maisons...qui dessinent encore mieux l'incohérence sociale, le morcellement d'où ce chaos architectural est sorti (Considérant 1848: 39-40).

- Los campesinos no tienen trabajo y acosados afluyen a las ciudades importantes, y a París sobre todo, donde la crisis de alojamiento se convierte en un problema crucial.
- El alquiler de viviendas es por lo tanto muy rentable y se construyen muchas "casa de renta", que se llenaban desde el sótano hasta el desván. Además estos edificios se construían en sitios muy poco adecuados para vivir, entre la fábrica y la vía férrea.
- El ferrocarril determinaba la estructura de las grandes ciudades, era el invitado de honor en la ciudad y destruye así su historia, su arte y su propia significación.
- Las condiciones de vida son inhumanas en estas ciudades: sin iluminación natural ni ventilación directa, con una única letrina para cada edificio; las basuras se echaban directamente por las ventanas... Viviendas en definitiva superpobladas y por lo tanto sin higiene y con una gran tasa de epidemias y de enfermedades.

Sin embargo no todo el mundo permanecía indiferente a esta miseria y así los informes de médicos como el Doctor Guépin en Nantes, de economistas como Luis Augusto Blanqui en el norte de Francia y de viajeros como Villermé, denunciaron con precisión y con fuerza los aspectos abominables de la ciudad decimonónica y pudieron hacerse a cabo ciertas mejoras².

Si testimonios de la degradación urbana a causa de la industrialización y de sus consecuencias, y de la propia crisis de la vivienda, habían sido hechos por médicos, economistas y filósofos, parece evidente que los escándalos provocados por estos testimonios debían llevar al Estado a ciertas medidas reformistas. Sin embargo, antes de examinar las reformas efectuadas, quisiéramos citar a aquellos que, queriendo transformar la sociedad y la vivienda en las ciudades, propusieron planes concretos y por ello se conocen dentro del urbanismo como *modelos utopistas*. Convendría aludir por ejemplo a Saint-Simon (1760-1825), cuya ideología se deja sentir en el siglo XIX y sobre todo en Napoleón III³. También Etienne Cabet, con su obra *Voyage en Icarie* (1840), después de criticar la situación caótica de las ciudades, imagina una ciudad ideal, Icaria; propone su organización y funcionamiento en todos sus aspectos: mobiliario y decoración, arquitectura de la ciudad, costumbres cívicas y moral utilitaria. Asimismo Charles Fourier quiere una reestructuración total de la sociedad en su obra *L'Harmonie Universelle et le Phalanstère* (1849). La célula de base de la nueva sociedad es el falansterio, una comunidad o edificio ideal donde se integran la agricultura y la actividad industrial⁴.

El desurbanismo, el rechazo de una sociedad de consumo y de producción vuelven a ser la finalidad del socialista Proudhon. En 1855, cuando la 1ª Exposición Universal de París señala el triunfo de la industria y del comercio, Proudhon se da cuenta que se establece una confusión entre la civilización humana y la civilización mecánica, y que el confort no es el único signo de

² Dr. Guepin (y Dr. Bonemy) (1835). *Nantes au XIX siècle; Statistique industrielle et morale*. Nantes.

Blanqui, L. A. (1849). *Des classes ouvrières en France pendant l'année 1848*.

Villermé, L. R. (1840). *Tableau sur l'état physique et moral des ouvriers dans les fabriques de coton, de laine et de soie*.

³ Su doctrina aporta una reorganización de la sociedad por la industria y del pensamiento espiritual por la ciencia. Preconizando, en el dominio del urbanismo, la higiene y la rentabilidad, Saint-Simon propondrá sanear París, abriendo una calle ancha desde el Louvre hasta la Bastilla, y llevar el agua potable dentro de la capital.

⁴ El "fourierismo" aparecerá en la literatura en las novelas populares de Emile Souvestre, *Riches et pauvres* (1848) o en el *Peché de Monsieur Antoine* (1847) de G. Sand, sin olvidar *Le juif errant* (1844-45) de E. Sue. Existe así una relación cordial entre los llamados socialistas utópicos y los literatos románticos por su común actitud de autodefensa contra la civilización burguesa comercial e industrial, a favor de los valores humanitarios, culturales y artísticos.

progreso: “No –escribe– el progreso no es la consecuencia natural y necesaria del progreso económico”. Dentro de esta tendencia utopista dejaríamos un hueco si no aludiéramos a la literatura de la época que se refiere precisamente a la ciudad y a la vivienda. Así E. Sue en *Le juif errant* se inspira en el falansterio de Fourier y Verne en *Les 500 millions de la Béguin* (1879) se basó en la Hygeia de Richardson y en la Icaria de Cabet.

Eugène Sue nos descubre en efecto una imaginaria casa comunitaria que dispone de ropas y cocina comunes, de un dormitorio especial para los niños y de una “sala para los enfermos” con un médico dedicado al establecimiento. Tras mostrar la vida idílica de una población obrera en esta casa comunitaria, el san-simoniano y fourierista Sue concluía preguntándose “por qué el Consejo Municipal de París no establecía en los sectores populares casas comunitarias modelo donde se pudieran hacer las primeras aplicaciones de la vida en común”.

Por su parte Julio Verne describe con todo detalle la ciudad ideal a través de France-Ville (ciudad de oro) y además advierte cuál es el anti-modelo mediante la descripción de la “ciudad de acero” o Stahlsadt en *Los 500 millones de la Béguin*. Trazada como un tablero de ajedrez, France-Ville comprende “zanjas al descubierto para los tranvías y ferrocarriles metropolitanos”. Los planteamientos de Cabet desde el punto de vista urbano y arquitectónico son seguidos al detalle por Verne que teoriza sobre la disposición interna urbana. Las reglas de la higiene están inspiradas claramente en las de Richardson⁵.

En cualquier caso las propuestas de los teóricos y literatos utopistas no condujeron a una revolución urbana inmediata, pero contribuyeron, al igual que los testimonios de Blanqui, Guépin y otros, a la puesta en marcha de reformas reales que, aunque lentas, mejoraron las condiciones de la vida urbana. Porque antes del 2º Imperio, París era una ciudad medieval; en 1853 la capital empezaba en el Arco de Triunfo pero la Plaza de l’Etoile no era aún sino un lugar campestre. La ciudad estaba cerrada por una muralla de 24.100 metros, abierta por 55 barreras y más allá surgía bruscamente el campo. El centro de París continuaba como en la edad media. Y en este contexto surgirá Napoleón III que en cuanto tomara el poder iba a poner todo su empeño en realizar en breve tiempo la ciudad ideal esbozada por los teóricos socialistas y utópicos. La idea de las ciudades obreras y del acuartelamiento de los obreros en grandes edificios, el ideal de la calle recta, la ciudad sacrificada en pro de la circulación, la apología de los espacios verdes y los derribos en nombre de la higiene y del orden, todo esto Napoleón III lo había encontrado en los escritos de Saint-Simon, Proudhon,

⁵ Véase De Diego (1990).

Considérant y Cabet. Y con estas ideas y objetivos el barón Georges Haussmann ejecutó los planes de urbanismo del 2º Imperio para convertir a París en la capital de las capitales: "Todo tiene que finalizar en París: carreteras, ferrocarriles, telégrafo. Todo sale de allí: leyes, decretos, decisiones, órdenes, agentes", escribe Haussmann. Sin embargo esta estructura centralizadora aplicada al urbanismo condujo a despojar a la provincia aún más de sus energías, a crear ese "desierto francés" en favor único de una capital convertida en gran monstruo. De hecho durante el siglo XIX la población de París se cuadruplica en medio siglo tanto por la centralización burocrática estudiantil, cultural y ferroviaria como por la propia inmigración obrera⁶.

En 1853 Haussmann, nuevo prefecto del Sena, se encuentra con unas directrices idealistas, del emperador Napoleón III, para transformar París, pero también con unas condiciones intolerables:

- alimentación con agua no potable;
- falta de sistema de alcantarillado adecuado;
- circulación congestionada;

París había sufrido además dos graves epidemias de cólera por la utilización del agua del Sena para beber, agua que a la vez servía de receptáculo para cloacas. El sistema de calles tampoco era adecuado para el centro administrativo de una capital en expansión.

La ciudad se reedificó casi en su totalidad: se abrieron calles, bulevares, flanqueados por fachadas simétricas y por arboledas; las demoliciones fueron terribles; los sistemas de mobiliario urbano se unificaron, como bancos, farolas, relojes, kioscos, wáteres... Se construyeron grandes espacios verdes cuando era posible (Bois de Boulogne y de Vincennes). Nuevos cementerios y numerosos parques fueron creados o rehabilitados dentro de la ciudad (Monceau y Buttes-Chaumont). Y por encima de todo un sistema de alcantarillado adecuado y agua potable procedente del Valle del Dhuys. Haussmann no creaba así una ciudad moderna, sino la ciudad modernista de hoy⁷. Queremos subrayar la toma de

⁶ París pasa de tener 547.000 habitantes en 1801 a 1.400.000 en 1851 y a 2.151.000 en 1866.

⁷ El 2º Imperio construye el nuevo Louvre (1856), el hipódromo de Longchamp, el Hôtel-Dieu, el asilo de Vincennes, del Vesinet y de Sainte-Anne, el Hospital Tenon, el Tribunal de Comercio, grandes hoteles (el del Louvre en 1858), Grandes Almacenes (Au Bon Marché, 1852), teatros (La Opera, Châtelet, Vaudeville, Lyrique, Gaîté), seis cuarteles, la Prefectura de Policía, las ampliaciones del Ayuntamiento, cinco alcaldías de distrito, el mercado de ganado de la Villette, les Halles, seis mercados en diferentes distritos, liceos (ampliación de la Sorbona), iglesias (Nôtre-Dame des Champs, Sainte-Clotilde...), puentes edificados o ampliados (Austerlitz, Invalides, Alma, Nôtre-Dame...).

conciencia no sólo de cierto sector de la población, sino también institucional de las necesidades urbanas de París, y las reformas llevadas a cabo. Ahora bien esta transformación de la capital tan radical provoca lógicamente una reflexión y una respuesta por parte de los escritores.

PARÍS EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XIX

El primer aspecto que preocupa y que ocupa gran parte de los argumentos novelísticos es la oposición entre las provincias y la capital; se trata de una antítesis social que se radicaliza en este período. Stendhal define a la capital como "le théâtre des grandes choses" (*Le Rouge et le noir*). París aparece en muchos textos como un centro de originalidad y de elegancia⁸, en contraposición con la provincia que puede significar lo arcaico y el aburrimiento⁹. Con frecuencia un autor se interesa por las relaciones entre la capital y la provincia, a través de un viaje, de la profesión, de un matrimonio o de la casualidad, para insistir en la separación tajante, en la oposición irreconciliable entre los dos universos.

Balzac dedica varias novelas a describir la vida parisina¹⁰, donde investiga sobre la sociedad de París, a la vez con fascinación y con repulsa, ya que la capital aparece simultáneamente como el espacio de la perdición y del poder: "Toute passion à Paris se résout par deux termes: or et plaisir" (*La fille aux yeux d'or*). Las obras de Balzac sobre la vida en provincias¹¹, describen una sociedad anclada en sus costumbres y tradiciones, en un orden inmóvil y por ello suscitando ambiciones y deseos de huir hacia un más allá utópico, encarnado lógicamente por París. Sin embargo esta provincia balzaciana esclerótica, reseca, gastada, no es siempre el espacio de la mediocridad, y en otras ocasiones puede revelarse incluso como el territorio de la inocencia, como ese auténtico "paraíso perdido", en contra de París, "cet océan de boue où tout aboutit". En

⁸ Recordemos que la capital se convierte en una especie de principado separado de los territorios exteriores, un principado reservado a la burguesía y a la nobleza del Imperio, donde ésta organiza festejos como jamás se había hecho antes, desde el antiguo Régimen.

⁹ Buen ejemplo de esta oposición irreconciliable, donde una ciudad más grande aparece como un auténtico Eldorado, frente a un pueblo más pequeño, lo podemos encontrar en *Madame Bovary* y en la obsesión de Emma de huir de la mediocridad de su entorno para llegar a esa "grande ville" ensoñada, imaginaria.

¹⁰ *Sarrasine* (1831), *Ferragus* (1834), *La fille aux yeux d'or* (1835), *La Duchesse de Langeais* (1835) *Facino Cane* (1836), *César Birotteau* (1837), *La maison Nucingen* (1838), *Un prince de la Bohème* (1840), *L'envers de l'histoire contemporaine* (1847), *La cousine Bette*, (1846), *Le Cousin Pons* (1847).

¹¹ *Le Curé de Tours* (1832), *Eugénie Grandet* (1833), *L'illustre Gaudissant* (1833) *Le Lys de la Vallée* (1836), *Le Cabinet des Antiques* (1838), *Les Illusions perdues* (1843), *Ursule Murouet* (1841), *La Muse du Département* (1842), *La Rabouilleuse* (1842).

este sentido *Le Lys dans la vallée* ocupa un sitio especial dentro de la *Comedia Humana* como relato poético donde destaca la bellezà de la provincia:

Là se découvre une vallée qui commence à Montbazon, finit à la Loire et semble bondir sous les châteaux posés sur ces doubles collines une magnifique coupe d'émeraude au fond de laquelle l'Indre se roule par des mouvements de serpent...tout y est mélodie.

Muchas novelas del siglo XIX son novelas de educación, donde un joven de provincias va a la capital, atraído por sueños y ambiciones de éxito, buscando superar la mediocridad provinciana, huyendo hacia un Eldorado que pronto se desvanecerá (pensemos por ejemplo en Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* o en Lucien Rubempré de *Les Illusions perdues*). Pero París auténtica ciudad ideal, centro paradisíaco para las personas de provincia, se convierte enseguida en la ciudad de la desilusión y del desencanto, ya que muchos jóvenes ambiciosos no conocen allí más que la vanidad, el cinismo y el artificio. París, por lo tanto, y en una primera clasificación, se opone a la provincia y puede tener un sentido doble: "toute la gloire et toute l'infamie de la France" (*Les Illusions perdues*).

Tal y como estamos verificando París se convierte en una pieza clave en la literatura del siglo XIX, porque sin lugar a dudas las transformaciones socio-urbanísticas que sufre en este período ofrecen nuevas posibilidades para el imaginario del individuo creador; París es, tal y como declara Balzac "la ville aux cent mille romans" (*Ferragus*). Han quedado atrás las descripciones de la naturaleza de Rousseau o los paisajes melancólicos de Chateaubriand; el espacio urbano, preocupación fundamental en la época, tal y como estamos verificando, constituye una nueva localización espacial de la intriga novelesca, y así aparece:

- el barrio, como signifiante de las diferentes clases sociales y de los distintos ambientes parisinos de la época. Vemos el Quartier Montparnasse en *Les Soeurs Vatard* de Huysmans, novela que relata la vida cotidiana de dos chicas parisinas, Cécile y Désirée, obreras en un taller de encuadernación. La estación de Montparnasse, con las locomotoras y la muchedumbre que va y viene ofrece a las chicas la posibilidad de escapar, de soñar, de ir más lejos. En *Les Mystères de Paris* encontramos el Quartier des Champs Elysées donde aparecen los cabaretes de mala fama; y el barrio del Palais de Justice "très circonscrit, très surveillé, sert pourtant d'asile ou de rendez-vous aux malfaiteurs de Paris. N'est-il pas étrange, ou plutôt fatal, qu'une irrésistible attraction fasse toujours graviter ces criminels autour du formidable tribunal qui les condamne à la prison, au banque, à l'échafaud!"¹². Los diferentes barrios surgen con sus peculiaridades, como

¹² Sue, E.: *Les Mystères de Paris*, I, 1.

espacios de confusión, de peligro, en oposición al centro de París, necesitado como refugio protector contra la aglomeración y evolución de la ciudad. Así en *Le Ventre de Paris*, Les Halles de la ciudad constituyen el símbolo de una micro-sociedad:

Maintenant il entendait le long roulement qui partait des Halles. Paris mâchait les bouchées à ses deux millions d'habitants. C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes ses veines...¹³.

La ciudad aparece en el imaginario de Zola como un organismo y su vientre, Les Halles, tienen el carácter de un órgano interior. París constituye aquí el símbolo de un anti-refugio, de una mera aglomeración urbana que ha perdido toda referencia de seguridad y de protección, que queda asociada sin cesar al peligro y a la repugnancia, y que se ha alejado absolutamente de su significación inicial.

- Los edificios y sus diferentes habitaciones también están con frecuencia presentes como significantes de un microcosmos social, y además representando una jerarquía. Así en *Pot Bouille* Zola nos relata la vida en un edificio burgués. Balzac en la *Comedia Humana* observa que los hombres, como los animales, imprimen su marca a su entorno. De hecho algunos individuos viven en estrecha osmosis con el medio en el que se desarrollan, ilustrando así el autor la tesis naturalista. La descripción de la pensión Vauquer, situada en la calle Neuve-Sainte-Geneviève, un barrio miserable en la época, constituye una imagen perfecta de su propietaria, la mediocre señora Vauquer, y esconde todas las ambiciones y rencores del París popular que describe Balzac¹⁴.

La novela del siglo XIX se adueña del espacio parisino, en algunas ocasiones como centro de búsqueda, como re-presentación de un Eldorado, y en otras muchas como espacio negativo, lugar de denuncia para el imaginario que necesita una reacción y un sustituto protector. En todos los casos se recrea una topografía imaginaria que privilegia ciertos arquetipos:

-los espacios elevados que permiten de alguna forma dominar. Recordemos en este sentido el final de *Le Père Goriot* donde las dos intrigas dominantes, la del padre abandonado y la del hijo ambicioso se reúnen, en el transcurso del entie-

¹³ Zola, E.: *Le ventre de Paris*, p. 80.

¹⁴ En la misma línea tendríamos que señalar la presencia del salón, como centro de atracción y terreno de la ambición, de los juegos amorosos y de las intrigas políticas, presente por ejemplo en *Bel Ami* de Maupassant. También la tienda es un foco de atención para los escritores, como confluencia de lo antiguo y de lo moderno, o de lo público y de lo privado, tal y como refleja Zola en *Le ventre de Paris*.

rrero en el cementerio del Père Lachaise. Al poner bajo tierra al viejo, el joven entierra su propia inocencia juvenil. Y su desafío es el símbolo de la filiación que le emparenta con su inspirador Vautrin:

Rastignanc, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la Place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer.

Victor Hugo en *Notre Dame de Paris* efectúa una descripción digresiva de París "vista a vuelo de pájaro" donde aparece como un microcosmos íntimo separado del resto del mundo, del exterior. París está dividido entre ciudades continentes, la Cité, l'Université y la Ville, tres refugios englobados a su vez por una cuarta cavidad, ese perímetro de colinas que separan París del resto del mundo¹⁵. Además uno de estos continentes puede igualmente contener otro, como protegiéndolo, y así la Cité, centro y corazón de París, ciudad madre de la aglomeración, alberga en su interior otro refugio protector, esa matriz que es la catedral de Notre Dame.

- Los espacios subterráneos, en oposición radical al mundo de la aristocracia y de la opulencia, donde uno se hunde, tal y como ocurre con las cloacas de *Los Miserables*, donde se amontonan los infelices relegados al subsuelo parisino. La ciudad subterránea y negativa, donde apenas se puede respirar, aparece como sinónimo de laberinto y confundida con el intestino. La imaginación de Hugo se vuelve tortuosa cuando alude al interior de la ciudad, símbolo de un anti-refugio y de la negatividad, mediante imágenes digestivas y anales. Hugo compara sin cesar el intestino con la cloaca parisina:

Paris jette par an vingt-cinq millions à l'eau...Au moyen de quel organe? Au moyen de son intestin. Quel est son intestin? C'est son égout. (T. II p. 50).

En *Notre Dame de Paris* París es un cuerpo y se nos describe la cloaca a través de la imagen del vientre oscuro y laberíntico, como una cloaca social que alberga a esa familia de truhanes, cuyos miembros solitarios significan los abismos morales y la angustia humana dentro del mundo real. La ciudad subterránea aparece en el imaginario de Hugo como un intestino, como un auténtico laberinto de significación negativa y que invita a salir, siempre para buscar en la ciudad un espacio positivo y protector. Por eso en el imaginario de Hugo

¹⁵ Hugo, V.: *Notre Dame de Paris*, cap. II.

encontramos igualmente una eufemización de esta ciudad vientre, que se convierte en una cavidad acogedora, en un auténtico refugio. Recordemos en el vientre de piedra del elefante de la Bastilla que aparece como un asilo para Gavroche que en su interior conoció lo que sin duda debió sentir “Jonás dans le ventre de la baleine. Tout un squelette gigantesque leur apparaissait et leur enveloppait”¹⁶.

- París aparece también definido a través de la mujer de moda, la parisina, con su compleja psicología, su insolencia y su encanto. Así en *La Duchesse de Langeais* Balzac analiza el comportamiento contradictorio de una mujer aristocrática que seduce por presunción y coquetería al general Montriveau, luego le rechaza con soberbia y finalmente se apasiona por él cuando éste la abandona. También la figura de la prostituta surge en los textos como agente revelador de las corrupciones sociales tal y como resulta evidente en *Nana* de Zola o en *Marthe, histoire d'une fille* de Huysmans.

- En muchas ocasiones París se ve dibujado a través de la imagen de un niño astuto y pícaro, como el Gavroche de *Los Miserables*¹⁷, que encarna la vitalidad y la valentía, una persona apta para sacrificarse y para desafiar a la autoridad. La muerte del niño inocente en París se convierte en la denuncia del asesinato y en el símbolo de la libertad.

Hemos verificado a través de este recorrido como París aparece como un personaje fundamental en muchas novelas del siglo XIX y ocupa sin lugar a dudas un espacio primordial entre los mitos modernos y literarios. Esta ciudad modificada, renovada, urbanísticamente revolucionaria en este período, aparece como un refugio social protector de la agresividad, pero también como un anti-refugio cuando se convierte en una mera aglomeración urbana caótica. La actitud de los escritores oscila entre estas dos visiones de la ciudad; París posee una radical ambigüedad, un antagonismo entre dos estructuras en tensión, en cuanto que protege o asfixia, encierra o libera, es un espacio de felicidad siempre amenazado y es su fragilidad lo que ha provocado tan variados discursos. Sin embargo, casi siempre que desaparece la imagen de la ciudad como centro seguro y protector, el imaginario se revela y organiza en compensación otro espacio sustitutivo, un centro simbólico que cumple una función análoga, porque en definitiva la Imaginación es el contrapunto de la acción, tal y como afirma G. Durand. La Imaginación es la facultad de lo posible, la actividad que transforma

¹⁶ Hugo, V.: *Les Misérables*, t: II, p. 162.

¹⁷ También podríamos citar aquí al niño del poema de Victor Hugo “Souvenir de la nuit du quatre”, en *Les Châtiments*, víctima que muere asesinado por las balas del “tirano”.

el mundo según los deseos del hombre, y por eso Baudelaire afirma que en París “tout, même l’horreur tourne aux enchantements” (*Les Petites Vieilles*). La presencia de París es compleja y paradójica y traduce en definitiva el deseo primordial del hombre de transcender su situación existencial por medio de la imaginación simbólica y creadora.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, H. (1976-1981). *La Comédie Humaine*. Paris: Bib. La Pléiade. Gallimard. 12 vol. Dir. P.G. Castex.
- BACHELARD, G. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Corti.
- (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti.
- BAUDOUIN, Ch. (1972). *La psychanalyse de Victor Hugo*. Paris: Corti.
- BORIE, J. (1971). *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris: Seuil.
- CABET, E. (1840-42). *Voyage et Aventures de Lord William Carisdall en Icarie*. Paris: Ed. H. Souverain.
- CHEVALIER, GHEERBRANT (1969). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont-Jupiter.
- CHOAY, Fr. (1965). *L'Urbanisme. Utopies et réalités*. Paris: Seuil. Coll. Points.
- CONSIDERANT, V. (1848). *Description du Phalanstère et Considérations sociales sur l'architecture*. Paris: Lib. Sociétaire.
- DE DIEGO, R. (1990). "El preurbanismo progresista: la ciudad utópica de J. Verne en Los 500 millones de la Begún". *Ephialte*, II. Vitoria-Gasteiz.
- DURAND, G. (1960, 1963). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: P.U.F.
- FLAUBERT, G. (1966). *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion.
- FOURIER, CH. (1849). *L'Harmonie Universelle et le Phalanstère*. Paris: Lib. Phalanstérienne.
- FRAMPTON, K. (1985). *L'Architecture Moderne. Une histoire critique*. Paris: Ph. Sers.
- HUGO, V. (1972). *Notre Dame de Paris*. Paris: Lib. Générale Française.
- (1963). *Les Misérables*. Paris: Garnier Frères.
- HUYSMANS, J.-K. (1975). *Les Soeurs Vatard*. Paris: U.G.E., Coll.10/18.
- MAUPASSANT, G. (1983). *Bel Ami*. Paris: Albin Michel.

- MIDDLETON, R. Y WATKIN, D. (1989). *Arquitectura Moderna 1 y 2*. Madrid: Aguilar-Asuri.
- RAGON, M. (1971). *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. T. I, Idéologies et pionniers, 1800-1910*. Paris: Casterman.
- STENDHAL (1964). *Le rouge et le noir*. Paris: Garnier-Flammarion.
- SUE, E. (1967). *Le juif errant*. Paris: Marabout.
- (1976). *Les Mystères de Paris*. Paris: Marabout.
- VERNE, J. (1988). *Les Cinq Cents millions de la Béguine*. Paris: Lib. Générale Française.
- ZOLA, E. (1960-67). *Les Rougon-Macquart*. Paris: Gallimard, La Pléiade.



ISLAS Y MÁS ISLAS EN LA LITERATURA GRIEGA

María de los Ángeles Durán López
Universidad de Málaga

Grecia tiene, según dicen, tres mil islas de modo que no puede sorprendernos el que su Literatura haya encontrado frecuente ocasión de aludir a ellas. En esto, como en tantísimas otras cosas, Homero abre la marcha y es fácil constatar que en sus poemas las islas suelen ser presentadas por un epíteto que se refiere al paisaje. Los más generales y poco ilustrativos son, sin duda, los redundantes, que no hacen sino insistir en el carácter insular de la isla. Así nos habla de Itaca "rodeada de mar" (α 386, 395, 401, β 293.) o de Ogigia "rodeada de corriente" (α 50). Otras veces el epíteto condensa lo más llamativo del paisaje: una isla puede ser arbolada como esta última (α 51) , boscosa como Zante (α 246.), escarpada como Itaca (α 247.), Same (δ 671.) o Quios (γ 170.), ventiscona como Mimante (γ 172.) .

Si en todos estos casos una pincelada basta para darnos la visión de conjunto, hay otros en los que la descripción entra en detalles, llegando a demorarse en ellos. Encontramos el nivel general en los motivos de Telémaco para rechazar los caballos que Menelao¹ le ofrecía como don de hospitalidad:

Los caballos, no los llevaré a Ítaca... pues tú reinas en una llanura vasta en la que hay mucho loto, juncia, trigo, espelta y blanca cebada que cría el campo. En Ítaca no hay recorridos extensos ni prado; es tierra criadora de cabras y más encantadora que la criadora de caballos. Pues ninguna de las islas que se inclinan hacia el mar es apta para el paso de caballos ni rica en prados, e Ítaca menos que ninguna.

¹ δ 601-608. Las traducciones de la *Odisea* están tomadas de J. L. Calvo Martínez (1976).

La oposición entre Ítaca y la llanura de Esparta es ocasión de la doble descripción que ilumina los rasgos característicos de uno y otro tipo de paisaje. Me interesa destacar que son tratados precisamente como tipos, que hay generalización a partir de los casos singulares, porque hay empeño en probar que las carencias de Ítaca son consecuencia de su carácter insular. Y también subrayar el doble corolario axiológico que Telémaco deduce de esta doble descripción: aunque no permita a sus habitantes hacer ostentación de opulencia, desde un punto de vista estético, una isla “criadora de cabras”, es μάλλον ἐπήρατον. Por cierto, ese mismo intento de equilibrar las carencias económicas con cualidades espirituales aparece en lo que Odiseo dice de su tierra cuando, por fin, se presenta a los feacios²:

Habito Ítaca, hermosa al atardecer. Hay en ella un monte sobresaliente, el Nérito de agitado follaje. ... Ítaca se recuesta sobre el mar con poca altura... Es poco cultivable, pero buena criadora de hombres.

Al hablar de los casos concretos lo normal es que el poeta nos vaya aproximando a la isla poco a poco, como si nos llevara en barco: Como “un escudo sobre el ponto rojo como el vino” se le presenta a Odiseo la tierra de Esqueria. Tras la visión de conjunto será posible advertir los rasgos más salientes de la costa. Buen ejemplo de ello podría ser el de la isla en la que los pretendientes de Penélope van a emboscarse para atacar a Telémaco:

Hay una isla pedregosa en mitad del mar, entre Ítaca y la escarpada Same, la isla de Asteris. No es grande, pero tiene puertos de doble entrada que acogen a las naves (δ 844-847).

Este tipo de exposición escueta³ permite constatar que la perspectiva desde la que se enfocan las descripciones paisajísticas no apunta al eventual alcance estético, sino que reposa en el criterio de la utilidad o conveniencia, de la facilidad que la tierra que surge en el horizonte ofrece al navegante. Dicha

² ι 21–27. En la descripción que, también de Ítaca, hace la diosa Atenea en μ 242 ss falta este segundo aspecto de las cualidades espirituales. La diosa equilibra cualidades y carencias en los aspectos físico y económico: “Cierta que es escarpada y difícil para cabalgar, pero tampoco es excesivamente pobre, aunque no extensa; en ella se produce trigo sin medida y también vino. Siempre tiene lluvia y floreciente rocío; alimenta buenas cabras y buenos toros; por todas partes hay bosque y abrevaderos inagotables”.

³ A este tipo corresponde también la de la isla de Faro en δ 354–359. “Hay una isla -la llaman Farontan lejos cuanto una cóncava nave puede recorrer en un día si sopla por detrás sonoro viento, y un puerto de buen fondeadero donde atracan las equilibradas naves...”.

prioridad pragmática subsiste en las descripciones más detalladas, por ejemplo, la de Creta en el canto tercero de la *Odisea*:

... hacia Creta, donde viven los cidones en torno a la corriente del Járđano. Hay una pelada y elevada roca que se mete en el agua, en el extremo de Gortina, en el nebuloso ponto, donde Noto impulsa las grandes olas hacia el lado izquierdo de la cumbre, en dirección a Festos, y una piedra pequeña detiene las grandes olas. Allí llegaron las naves y los hombres consiguieron evitar la muerte a duras penas, dado que las olas las habían quebrado contra los escollos (γ 291-299).

Al hacer esta exposición Néstor se muestra como claro precedente de la tradición logográfica de los periplos y su recolección de datos de interés para los navegantes al indicarnos vientos, corrientes, fondeaderos, etc.

Tal actitud ante el paisaje se confirma en la consideración del elemento humano, indudable factor de peligro cuando la nave llega a tierra desconocida⁴. De hecho, da la impresión de que, para Homero, el paisaje natural es tan sólo paisaje en potencia, que no llega a su plenitud hasta ser habitado y ordenado por el hombre. De ello podría dar testimonio esa isla llana, llena de bosques, relativamente próxima a la tierra de los Cíclopes, que no se han hecho con ella porque no tienen barcos: no pasan por allí hombres, tampoco está ocupada por ganados ni sembrados. No hay en ella más que cabras salvajes. La detallada descripción que de ella hace Odiseo es muy interesante porque va alternando frases en indicativo, que traducen las favorables condiciones naturales de la isla –no es mala, tiene prados húmedos y blandos, las tierras son llanas, el subsuelo es fértil, hay una rada en la que es fácil atracar, hay una fuente y en torno a ella crecen álamos– y frases en optativo potencial que visualizan lo que podría deducirse del trabajo para utilidad humana: daría una cosecha en cada estación, las viñas producirían constantemente, en el momento oportuno se recogerían abundantes mieses⁵.

⁴ Se justifica así la pregunta que reitera Odiseo en tales casos : “¡ Ay de mí! ¿De qué clase de hombres es la tierra a la que he llegado? ¿Son soberbios, salvajes y carentes de justicia o amigos de los forasteros y con sentimientos de piedad hacia los dioses?”. ζ 119–121, θ 573–576, ι 174–176.

⁵ J. S. Clay, (1980: 261-264) tras pasar revista a las distintas propuestas para justificar la función de esta larga descripción en el poema, se fija en el *hapax* χηρύνει que no significa “estar desierta”, sino “haber quedado desierta”. Sobre esta base identifica en una atractiva construcción a los habitantes emigrados con los feacios que, al mando de Nausitoo, se trasladaron a Esqueria para evitar la enojosa vecindad de los cíclopes. La primera dificultad para aceptar esta propuesta reside en los optativos potenciales: “The reflections on the island’s potential but unrealized wealth and prosperity, then, refer backward to a time when the island was actually so exploited”; pero para ese tiempo pasado esperaríamos imperfectos.

Hasta ahora he intentado centrar la cuestión en islas habitadas por seres humanos: Escarpadas, a veces boscosas, criadoras de cabras, barridas por el viento, rodeadas de escollos, con puertos de tales o cuales características, el realismo domina estas descripciones sin sombra de idealización. Aunque no siempre permita una identificación segura⁶, la descripción concuerda con la idea que el poeta tenía del mundo insular. Frente a ellas se sitúan esas otras islas que, pese a incontables esfuerzos, se resisten a encontrar lugar en los mapas: Por un lado tenemos la recién citada isla desierta en la proximidad de la tierra de los Cíclopes, que es claramente el resultado de un proceso de idealización. Por otro la Ogigia de la ninfa Calipso, la isla de Circe, la de Eolo, habitadas todas ellas por seres sobrehumanos. La descripción del paisaje de las mismas, antes de que aparezcan sus moradores, antes de que se inicie la aventura, contribuye a crear un clima de expectación.

De la tierra de los Cíclopes poco nos dice Odiseo: que habían visto de lejos el humo de las fogatas, la cueva cerca del mar, la cerca de piedras y los árboles, “pinos y encinas de elevadas copas”. La descripción de Eolia, la isla flotante de Eolo, es también muy breve. Si, como tantos islotes “se yergue como una roca pelada”, hay en ella un elemento insólito: está rodeada por “un muro indestructible de bronce” (κ 1-4). Mucho más interesantes son las dos islas femeninas.

Eea, la isla de Circe, actúa tan dolosamente como su moradora: se presenta, en primera instancia, como un puerto acogedor (κ 141), confirmandose el carácter aparentemente hospitalario de la isla en ese ciervo descomunal que un dios pone al alcance de su lanza para saciar la necesidad de alimento del héroe y sus compañeros⁷. En tan favorables circunstancias hay, sin embargo, una nota discordante: esta isla oculta sus coordenadas⁸ del mismo modo la amable acogida de la hechicera encerraba grandes peligros para los compañeros y para el propio Odiseo⁹.

⁶ Como es sabido, las indicaciones y descripciones geográficas de los poemas demuestran que el poeta y su auditorio conocían debidamente la parte oriental del Mediterráneo, Creta, por ejemplo, pero no la occidental: la misma Ítaca es objeto de una descripción genérica, con imprecisión en los detalles. Por eso se ha podido identificar con la actual Ítaca, pero también con Cefalonia, con Leucade y con Corfú, que tampoco encajan totalmente con la descripción homérica. Cf. S. West (1988: 62 ss.) y F. J. Gómez Espelosín, (1993: 129-132).

⁷ F. Wulff (en prensa) nos hace observar que no es casual la presencia de “ese animal desmesurado cuando la historia que se anuncia es ... una historia llena de animales y falsos animales”, ni que se inicie con la “comida en común de un animal en cierta forma monstruoso cuando poco después otra comida convertirá en animales a seres humanos”.

⁸ κ 190-192: “Amigos, no sabemos dónde cae el Poniente ni donde el Saliente, dónde se pone el sol ni dónde se levanta”.

⁹ F. J. Gómez Espelosín, (1993: 131) sugiere “las islas de Circe y Calipso representan posiblemente la atracción por lo desconocido y los riesgos y peligros que tal actitud entraña”.

Frente al tema animal dominante en la isla de Circe –han aparecido además del ciervo, leones y cerdos–, en Ogigia, la isla de la ninfa Calipso, dominan las aves, el agua y lo vegetal: En torno a la cueva en la que habitaba la diosa

había nacido un florido bosque de alisos, de chopos negros y olorosos cipreses, donde anidan las aves de largas alas, los búhos y halcones y las cornejas marinas de afilada lengua que se ocupan de las cosas del mar. Había cabe a la cóncava cueva una viña tupida que abundaba en uvas, y cuatro fuentes de agua clara que corrían cercanas unas de otras, cada una hacia un lado, y alrededor suaves y frescos prados de violetas y apios (ε 64 ss).

Un cuadro idílico que el dios Hermes admira sin reservas, pero para Odisseo, que a estas alturas ha perdido ya a todos sus compañeros, esta isla desierta es una cárcel y Calipso la carcelera¹⁰.

Las diferencias entre la isla idealizada, que hemos visto antes, y esta idílica isla son elocuentes testimonios del elemento de peligro que ésta encierra en su paisaje anormal, inhumano pese a estar constituido por pájaros y plantas de la experiencia cotidiana: La exageración, la exclusividad de los elementos magnificados rompen el mínimo equilibrio necesario para que ese mundo pueda ser percibido como nuestro.

Y entre unas y otras, entre las islas definidas por sus carencias, que albergan a los humanos y las exuberantes islas que pertenecen a seres sobrehumanos habrá que situar la Esqueria de los feacios, habitada por hombres mortales o, como dice el poeta, “dotados de voz articulada”, pero cuyas cualidades los hacen algo diferente de lo puramente humano¹¹. Esqueria, para la que se han propuesto tantas hipótesis de identificación sin que ninguna haya conseguido

¹⁰ Como acertadamente destaca A. Parry (1957: 21-26), este mundo natural, no humano y estático, no es para el héroe un refugio, sino un exilio; el paisaje encantador se constituye en el marco de *a test of endurance*. Esto nos llevaría a enlazar el tema del paisaje con los numerosos trabajos que ven en estas islas - como también en la de los Lotófagos, las Sirenas, etc.- el marco de distintas tentaciones que no consiguen desviar al héroe de su objetivo, el regreso a Ítaca. Por su parte, F. Wulff *op. cit.*, al analizar la situación del héroe en este hermoso paisaje advierte “no puede salir de la isla, es obligado a compartir un lecho que él no desea, se consume lentamente entre lágrimas... la imagen de sometimiento y feminización” del héroe.

¹¹ Sus naves, por ejemplo, son tan rápidas como alas o como el pensamiento (η 36). Son, además, “naves dotadas de inteligencia. Pues entre los feacios no hay pilotos ni timones ... Ellas conocen las intenciones y los pensamientos de los hombres...” (θ 556-562) . El propio Alcinoos dice que los dioses se les muestran a las claras, “y es que somos semejantes a ellos tanto como los Cíclopes y el bárbaro linaje de los Gigantes” (η 205-206). Se ha sugerido, a veces cf. C. P. Segal (1962: 17-64) que los feacios constituyen un puente entre el mundo fantástico de los cuentos populares al que corresponden las aventuras anteriores y el mundo real de Ítaca a la que el héroe está a punto de llegar.

imponerse, es objeto de una descripción en la que la manipulación no conduce a desequilibrio por exceso de uno u otro de los polos, sino a la ordenada armonía de los elementos positivos.

Para llevarnos a esta isla Homero se vale de la técnica de paulatina aproximación: Como hemos visto sus montes parecen a lo lejos “un escudo en el ponto rojo como el vino”. Rota ya la balsa, zarandeado por las olas, Odiseo va llegando a nado a la costa que le ofrece un aspecto sobrecogedor:

Pero cuando estaba a tal distancia que se le habría oído al gritar, sintió el estrépito del mar en las rocas. Grandes olas rugían al romper con estruendo contra tierra firme, y todo se cubría de espuma marina, pues no había puertos, refugios de naves, ni ensenadas, sino acantilados, rocas y escollos.

En esta marina de factura romántica la relación de carencias atiende al aspecto pragmático que, evidentemente, adquiere el mayor relieve en la alocución de Odiseo a su “magnánimo corazón”:

¡Ay de mí!... no encuentro por donde salir del canoso mar. Afuera las rocas son puntiagudas, y alrededor las olas se levantan estrepitosamente y la roca se yergue lisa y el mar es profundo en la orilla, sin que sea posible poner los pies y escapar del mar.

Finalmente la desembocadura de un río le permite salir del agua. Se dirige hacia un bosque donde dormirá entre hojas secas hasta que, al día siguiente, reciba de Nausicaa una serie de indicaciones para que orientarse por la ciudad. Para nuestros fines se convierten en una descripción de la misma: la elevada muralla de la que más adelante dirá el poeta que es “maravilla de ver” (η 45), el hermoso puerto y su estrecha bocana, las cóncavas naves haladas por el camino hacia los refugios. Y el hermoso templo de Poseidón, el ágora construida con piedras gigantescas, en la que los hombres se ocupan de los aparejos, cables, velas y remos de sus barcos. Y el elevado palacio de Alcinoos, que no tiene pérdida, y cuya descripción encontraremos cuando Odiseo vaya acercándose al mismo: muros de bronce, friso azulado, puertas de oro, jambas y dintel de plata y tirador de oro. A ambos lados perros de oro y plata, obra de Hefesto. Alrededor troncos cubiertos de tejidos bordados y estatuas de oro como soportes de las antorchas.

Si la descripción de la ciudad nos había puesto ante los ojos la imagen viva de una ciudad marinera que quizás sólo llame la atención por la acusada impresión de orden y serenidad, el palacio nos ha introducido de lleno en un mundo ajeno a la realidad. La descripción del huerto acentúa este sentimiento:

Allí han nacido y florecen frondosos árboles: perales y granados, manzanos de espléndidos frutos, dulces higueras y verdes olivos; de ellos no se pierde el fruto ni falta nunca en invierno ni en verano: son perennes. Siempre que sopla Céfiro, unos nacen y otros maduran. La pera envejece sobre la pera, la manzana sobre la manzana, la uva sobre la uva y también el higo sobre el higo. Allí tiene plantada una viña muy fructífera, en la que unas uvas se secan al sol en lugar abrigado, otras se vendimian y otras se pisan; delante están las vides que dejan salir la flor y otras hay también que apenas negrean. Allí también, en el fondo del huerto, crecen liños de verduras de todas clases siempre lozanas. También hay allí dos fuentes, la una que corre por todo el huerto, la otra que va de una parte a otra bajo el umbral del patio

Dice Homero que Odiseo estuvo contemplando, boquiabierto, todas estas maravillas. Y no era para menos. El huerto de Alcinoos reproduce una especie de paraíso, de mundo de utopía en el que, con los elementos de la flora mediterránea, el poeta crea la versión positiva de la cruda realidad cotidiana en la Grecia arcaica: frente a la sequía abundancia de agua, frente a la carencia de productos, síntesis de los dones de cada estación. Esqueria viene a ser la idealización de una isla griega, el superlativo de sus virtudes, la absoluta antítesis de sus insuficiencias¹².

También convienen estas calificaciones a la isla Atlántida de la que nos habla Platón en el *Timeo* y que se complace en describir en el *Crítias*. El primero de los diálogos citados nos pone en antecedentes, insistiendo en la veracidad de ese sorprendente relato del que será garante, a última hora, Solón, “el más sabio de los siete sabios”. Como Solón no llegó a escribir el poema previsto sobre el tema, Platón figura como único responsable de los elementos con los que ha elaborado el texto que nos brinda.

La legendaria Atlántida y las islas nacidas de la inspiración poética que hemos visto en la *Odisea* coinciden, como era de esperar, en la localización discutida. En efecto, aunque el texto platónico afirma explícitamente que la isla se encontraba “delante de las Columnas de Hércules”, y frecuentemente se identifican sus restos con las Islas Canarias, no hay entre los estudiosos unanimidad al respecto. En cambio en el tamaño hay evidente disparidad: frente a, por ejemplo, Itaca “criadora de cabras”, la Atlántida propiamente dicha era “mayor que Libia y Asia juntas” (*Ti* 24 e). Y cuando al hablar de la llanura central en el *Crítias* Platón nos revele un alma de agrimensor, las cuentas dan una superficie de seis millones de estadios cuadrados, de modo que no sólo hay caballos, sino toda

¹² Lo mismo cabe decir de su urbana convivencia, de su convivencia política, aspectos que relegamos ahora. Sobre el carácter utópico, cf. J. B. Hainsworth (1988: 326).

clase de animales, domésticos y salvajes, siendo, –precisa el narrador– muy abundante la especie de los elefantes (*Cri* 114 e).

Singular es igualmente el punto de partida de la descripción: frente a Homero que va acercándonos poco a poco, frente a los logógrafos que, como un sólo hombre, describen en orden invariable costa, interior y alturas, Platón empieza por el corazón de su Atlántida: “El centro de la isla estaba ocupado por una llanura en dirección al mar, de la que se dice que era la más bella de todas, y de buena calidad, y en cuyo centro, a su vez había una montaña baja por todas partes, que distaba unos cincuenta estadios del mar”¹³. Como consecuencia el proceso descriptivo sigue un orden inverso al habitual:

Primero nos habla de esa montaña en la que habitaba Clito, la mujer a la que se unió Poseidón para dar origen a la dinastía real de los Atlantes, y que el dios, con el fin de hacer su morada inaccesible a los hombres, rodeó de anillos alternos de tierra y de mar; además hizo brotar dos fuentes –una caliente y otra fría– e hizo crecer de la tierra alimentación de todas clases en cantidad suficiente. La alusión a las dos fuentes recuerda las numerosas observaciones sobre los manantiales en las islas de la *Odisea* y, especialmente, lo que acabamos de ver en la Esqueria de los feacios, pero es un tópico demasiado frecuente para sustentar una relación de analogía.

La fertilidad de la tierra nos aleja de la mayoría de las islas de la *Odisea*, cuyas carencias conocimos ya por testimonio de Telémaco, y nos aproxima a las islas de Circe, de Calipso y de los feacios. Con una notable diferencia: Homero gusta de enumerar las especies, precisando si se trata de álamos, pinos, olivos, etc., Platón, en cambio, se escuda tras una llamativa vaguedad; ésta domina la descripción, cuando, tras haber expuesto con machaconería propia de las genealogías legendarias el origen de la dinastía, pase a hablarnos de los extraordinarios recursos de la Atlántida: en materia de metales, por ejemplo, nos dice que la isla proporcionaba “todo lo que sólido o fusible se puede extraer de las minas” y sólo consiente en ser más preciso para citar el oricalco. En sus tiempos, apunta, éste no era ya más que un nombre; en cuanto a nosotros, si sabemos algo de él, es que sabemos lo que no es, lo que no puede ser¹⁴.

En el mismo tono sigue cuando nos habla de la vegetación y de la fauna, con una única excepción también en este caso: la ya indicada mención de los elefantes. Al hablar de productos adecuados para la alimentación humana Platón se complace en acumular términos genéricos, adobándolos de epítetos que, si bien

¹³ *Cri* 113 c. Traducción de F. Lisi.

¹⁴ Cf. A. Rivaud (1970: 243-244).

no nos permiten identificarlos, nos dan ocasión de entretenernos discutiendo si ese καρπὸς ξύλινός –literalmente “fruto leñoso– es la oliva o es el coco, o si los que ofrecemos como postre al enfermo son limones o son dátiles.

La indeterminación de esta sección no contrasta tan sólo con las precisas descripciones homéricas: se opone más aún a los pormenores de lo que fue obra humana en la capital de la Atlántida: canales y sobre los canales puentes, canales subterráneos para que las naves salvaran el obstáculo de los diques, murallas, torres y puertas. Todo ello con exacta indicación de longitud, anchura y, siempre que proceda, profundidad.

Antes de continuar notemos que la dicotomía entre las condiciones naturales –incluyendo en ellas la organización debida a la divina iniciativa de Poseidón– y las modificaciones introducidas por obra humana reproduce la que hemos visto en esa isla próxima a la de los Cíclopes en la que alternaban indicativos y potenciales. Ya que estamos, notemos también que en ambos casos la actividad del hombre supone auténtica mejora; que en ambos casos hay valoración positiva del aspecto técnico: Lo que lleva a los atlantes a su ruina en este mito inconcluso no es un uso imprudente de la ciencia como en el caso de Ícaro, no es un abuso impío de la técnica como pudo ser el caso de Jerjes en *Los Persas* de Esquilo. Es, exclusivamente, decadencia moral. Respiramos, incluso en este insólito relato de historia mítica el viejo Platón del *Crítias* sigue siendo Platón.

La descripción de lo que fue obra humana en la capital de la Atlántida se inicia, como es lo normal en los tratados en la época, con el resumen de los puntos que serán tratados a continuación: los canales y puentes que van a comunicar el palacio con el exterior y la descripción del alcázar propiamente dicho. De él se nos dice ya en la introducción que, como cada rey intentaba emular a su predecesor, causaba asombro y admiración por sus dimensiones y belleza.

En el capítulo de ingeniería ya se ha hecho mención a los canales, puentes, etc. Queda que aludir a la construcción de un puerto y de dársenas subterráneas bajo los anillos de tierra. La piedra extraída sirvió para construir las murallas y las viviendas.

De las murallas, la exterior estaba revestida de cobre, la segunda de casiterita y la inmediata al palacio de oricalco “que tenía reflejos de fuego”. Y no para aquí la cosa: En el recinto real de la acrópolis se había erigido un templo, vallado en oro, a Clito y Poseidón. Al recordar que el templo de Poseidón tenía un estadio de largo por tres pletros de ancho y altura proporcionada a esas dimensiones, el narrador deduce que el templo tenía εἶδος τι βαρβαρικόν. Y es que para encontrar templos griegos de esas dimensiones tendremos que esperar a

época romana. Por fuera el templo estaba totalmente revestido de plata, excepto las acróteras, que eran de oro. En el interior, el techo estaba artesonado en marfil, con adornos de oro, plata y oricalco. Y todo lo demás, paredes, columnas y suelo, estaba revestido de oricalco. Dentro del templo había estatuas de oro: una enorme del dios, de pie en su carro tirado por seis caballos alados y en torno a él cien Nereidas sobre delfines. Y otras estatuas más ofrecidas por particulares. También en torno al templo había estatuas de oro de los miembros de la dinastía y otras votivas, ofrendas de los reyes, de particulares y de extranjeros.

Platón pone especial empeño en describir y explicar el cómo y el porqué de las extraordinarias instalaciones y obras hidráulicas de los atlantes¹⁵. Pero de todo ello lo que me interesa es destacar las alusiones a los numerosos templos, a los abundantes jardines y gimnasios, a los hipódromos. Y más que lo que dice sobre las disposiciones de los cuarteles y las viviendas de los guardianes me sorprende lo relativo a las casas de la gente corriente. Al principio había indicado que unas eran sencillas; otras, en cambio, se habían hecho alternando las piedras de color blanco, rojo y negro, "con grato efecto". Ahora, cuando va a dar por concluida la descripción de la ciudad para abordar la del resto del territorio y la organización, dedica unas palabras al barrio del puerto con sus casas apiñadas, a los barcos y mercaderes llegados de todas partes, al vocerío y bullicio constantes.

Sorprende un poco que Platón haya consentido en bajar su platónica mirada a la imagen mutable del mundo del devenir, pero es lo cierto que en cuatro frases ha conseguido darnos un *flash* lleno de vida. Este puerto nos hace evocar la Esqueria de los feacios, la ciudad marinera y laboriosa, anclada en lo cotidiano, aunque, tal vez, algo pueblerina en la vecindad de ese gran puerto cosmopolita de la Atlántida platónica. Los cambios introducidos por el desarrollo de la economía, la importancia adquirida por las comunicaciones explican sin dificultad los elementos presentes aquí y ausentes en Homero. De todos modos, la viveza de ambas descripciones quizás permita el hermanamiento frecuentemente propuesto. Coinciden igualmente ambas ciudades en contar con murallas, un palacio y un templo a Poseidón, dios tutelar de ambos pueblos y progenitor de una y otra dinastía.

Sin embargo, algunos de estos elementos formalmente paralelos, al quedar integrados en conjuntos distintos, parecen adquirir significado diferente. Por ejemplo, las altas murallas de Esqueria, que, con sus "ajustadas piedras", eran,

¹⁵ En estos puntos y en los aspectos geográficos propiamente dichos es evidente que Platón tiene presente el mundo oriental de Egipto y Persia. P. Vidal-Naquet, (1964: 420-444) apunta llamativos paralelismos con Heródoto en pp. 426-428.

como hemos visto, “maravilla de ver”¹⁶, parecen cumplir una función centrípetas al asegurar, la protección de todos los moradores. Vienen a ser un símbolo de la unidad de la ciudad, un dato que confirma la cohesión de sus miembros. Las de la Atlántida, en cambio, parecen simbolizar lo contrario: más que unir parecen distanciar, separar unos estamentos de otros haciendo palpable una organización jerárquica que confirma la nobleza del material escogido para el revestimiento y que culmina en la valla de oro del templo. Frente a las piedras, metales, como en la isla Eolia, pero en Atlántida el bronce del dios de los vientos es sustituido por cobre, casiterita y oricalco.

El palacio de Alcínoo se distinguía en Esqueria por su altura, tamaño y riqueza. El alcázar de los atlantes hace de la diferencia distancia y parece elevar las demás características al superlativo, aunque Platón se conforme con decirnos “El palacio era adecuado a la importancia del imperio y a la disposición del templo” (Cri 117 a) y deja que cada cual se lo figure.

En todos estos aspectos - tamaño relativo de las construcciones, fertilidad de la tierra, agua abundante, riqueza, actividad, etc., y aunque pretenda borrar las huellas generalizando y, sobre todo aumentando y magnificando los datos, la lectura del mito de la Atlántida hace evocar en tal o cual detalle la Esqueria de Homero¹⁷.

La cuestión del templo de Poseidón tiene, para esta comparación, un sesgo particular: Esta vez antes que la ampliación platónica resulta sorprendente el laconismo homérico. El poeta que va a describir con tanto cuidado el palacio y su huerto, liquida el supuesto templo con *καλὸν Ποσειδῆιον*, y es que como en la época de la composición de la *Odisea* no hay templos en Grecia, probablemente debamos entender que se trata de un *témenos* provisto, quizás, de un altar. Por razones históricas, Homero no disponía de fórmulas *ad hoc* y no puede, en esta ocasión, brindar un término de comparación. Pero Platón no tenía que ir muy lejos para encontrar elementos utilizables en su narración: estatuas crisoelefantinas cuyas cabezas rozaban el techo del templo eran la Pallas Atenea y la de Zeus que hizo Fidias para el Partenón de Atenas y para el templo de Zeus en Olimpia; en Delfos las ofrendas constituían un auténtico ejército de estatuas, aunque de bronce, no de oro como las de la Atlántida, etc. Platón, en este caso,

¹⁶ Aunque lo murado no fuera, quizás, más que un torreón, como indica J. B. Hainsworth, (1988: 310).

¹⁷ Evidentemente, contra J. Spanuth, *L'Atlantide retrouvée*, tr. fr., París, 1954, que por aceptar, al parecer a pies juntillas, la realidad de la transmisión y del relato sobre la Atlántida, sugiere que Homero lo haya utilizado al hablar de los feacios. (Referencia tomada de P. Vidal-Naquet, 1964: 426, n. 26).

magnifica y aumenta los datos de su entorno cotidiano. Multiplica y no se oculta al hacerlo. Incluso pide nuestra complicidad cuando al hacer de las cincuenta cien Nereidas, apostilla “Es que los hombres de entonces creían que eran tantas”.

Resumiendo, hemos podido constatar evidentes disparidades junto a no menos evidentes analogías; hemos visto también elementos semejantes que se orientan en diferente sentido. No creo que tenga demasiado interés hacer balance para averiguar cuáles son los dominantes porque, a mi juicio, la analogía fundamental está un poco más acá y también un poco más allá. Más acá porque tanto Homero como Platón han forjado mundos ideales acumulando datos y elementos de su entorno cultural, el mundo insular de la época homérica, en un caso, los elementos más llamativamente opulentos en la Grecia de su tiempo, las extraordinarias noticias de los mundos persa y egipcio, etc. y, en otro orden de cosas, la producción literaria anterior que, de un modo u otro, mediatiza la visión del mundo por parte del escritor, en la fábula platónica. Pero también más allá porque entiendo que tanto en uno como en otro caso el marco paradisiaco no basta para hacer la felicidad del hombre. La isla de Calipso, un maravilloso edén, es una prisión para Odiseo; la Esqueria de los feacios, rica, pacífica, urbana y culta, no consigue retenerlo; por generosos que hayan sido sus anfitriones, Esqueria es solamente una etapa y no puede pretender convertirse en meta. En cuanto a la Atlántida, su extraordinaria disposición, sus fabulosas riquezas, su constante carácter superlativo no parecieron, en un momento dado, suficientes a sus habitantes: teniendo tanto, aún quisieron tener más. Por eso se perdieron y provocaron el hundimiento de su tierra, porque no vieron que ésta era ya, sobradamente, la meta.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Libros

- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1976). *Homero. Odisea*. Madrid: Nacional.
- RIVAUD, A. (1970²). *Platon. Oeuvres complètes X: Timée. Critias*. Paris: Belles Lettres.

Obras colectivas

- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J. (1993). "Viaje por la geografía y la imaginación" en *Aspectos didácticos de Griego.3.*, 111-161, Zaragoza: ICE.
- HAINSWORTH, J. B. (1988). "Commentary Book VI" en *A Commentary on Homer's Odyssey, I*, 289-315. Oxford: Clarendon.
- LISI, F. (1992). "Timeo, Critias", Traducción, introducción y notas, en *Platón. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid: Gredos, 125- 296.
- WEST, S. (1988). "Introduction. Book I", en *A Commentary on Homer's Odyssey, I*, 62-66. Oxford: Clarendon.

Artículos

- CLAY, J. S. (1980). "Goat Island: OD. 9. 116-141", *Classical Quaterly* 30, 261-264.
- PARRY, A. (1957). "Landscape in Greek Poetry", *Yale Classical Studies* XV 3-29.
- SEGAL, C. P. (1962). "The Phaeacians and the Symbolism of Odiseus' Return", *Arion* 1, 4 :17-64.
- VIDAL-NAQUET, P. (1964). "Athènes et l'Atlantide", *Revue des Études Grecques* 77, 420-444.



CUADRO Y TABLEAU: LA TERMINOLOGÍA MODERNA DEL PAISAJE LITERARIO

Juan Emilio Estil·les Farré
Universidad de Zaragoza

1. La descripción es en su origen un hecho cultural ligado siempre a formas de posesión: *describir* supone *estar* y *presenciar*; implica modos variados de *conquista*, *dominio* y establecimiento de límites; y permite, por tanto, *conocer*, *valorar* y *comunicar*. La posibilidad de describir expresada en el *momento descriptivo del texto* sitúa al comunicante en una posición de preeminencia más profunda y explícita que la que otorgan otros ademanes lingüísticos.

Bajo esta óptica, podemos afirmar que el origen de la descripción queda desnaturalizado en la ficción para convertirse, entonces, y salvo en los géneros-*testimonio* en una mera categoría textual. La Retórica, por tanto, no ha podido producir un estudio profundo de la descripción; se ha limitado, de hecho, a generar una terminología profusa hasta el desconcierto para denominar, únicamente, todo lo referente a su expresión.

El momento álgido de esta confusión léxica se alcanza en el siglo de Oro, como manifiestan las afirmaciones que sobre la descripción vierten autores como Herrera (1580: nota 42)¹, Jiménez Patón (1604: 326)² y Correas (1625:

¹ "Hipotiposis del miedo, o ilustración, o demostración, o (si agrada más) descripción, cuando lo que se trata se representa con palabras de modo que parece que se ve con los ojos. También se llama enargía en griego, y en lengua latina evidencia o perspicuidad".

² "La Hypothiposis tiene muchos nombres Enargía, evidencia, ilustración, suffiguración, demonstración, descripción, efficción, deformación. (...) Diferénciase de la Ethopeya...".

432)³. Tal confusión nos sugiere una reflexión sobre la evolución del vocabulario de la descripción; una evolución que culmina, en la Modernidad, con términos como PAISAJE, CARICATURA, AUTORRETRATO O CUADRO.

Como todos sabemos, el discurso retórico ha sido, hasta la eclosión de la Modernidad, escasamente *histórico*. Ignora la práctica de la lengua común y se aferra siempre a la tradición léxica de sus predecesores bajo cuyo prestigio repite, ante fenómenos cambiantes, *citas*, *autoridades* y *ejemplos*; toma como verdades probadas lo que en su origen sólo fueron opiniones; traslada a la *literatura* los elementos propios de la oratoria; y se ciñe a esquemas de géneros y *figuras* únicamente librescos. Estudiando el vocabulario con el que se nombra a la *descripción*, he comprobado repetidamente que sólo a partir del s. XVIII la Teoría Literaria se ha sentido legitimada para usar términos verdaderamente nuevos.

Una gran debilidad teórica patrocina, a mi juicio, estos condicionamientos del léxico retórico, mayores quizá que en cualquier otro tipo de jerga técnica. En la raíz misma de las concepciones, propósitos y métodos de la mentalidad retórica se sitúa la *reducción progresiva del objeto literario a mero texto* —en detrimento del *aspecto productivo*— y es ahí donde bullen la preocupación y la inseguridad terminológicas.

El análisis de la descripción es el que, probablemente, ha salido peor parado de esta metodología⁴, toda vez que ha generado el campo semántico más amplio del léxico retórico. Los estudios basados en la *reducción textual* a que se ha visto sometida la descripción han generado preceptos sobre estilo, constituyentes temáticos, funciones y lugares de discurso; pero toda reducción textual siempre acaba desembocando en tipologías⁵ y nominalismos. La debilidad del retórico se auxilia en los paradigmas; y estos, a su vez, en los *nombres*.

³ “La hupotuposis es dimostrazion, descrizion, es una orazion que al bivo pone las cosas delante de los oxos, i de tal manera espresa alguna cosa, persona, lugar, i tiempo, que mas parece que se esta viendo que oiendo, ò leiendo; y ansi por otro nombre la llaman energheia, corrutamente enerxia, por eficacia, evidencia. (...) Danla muchas especies: prosopopoiia, fizion de persona; diatuposis, perfeta formazion; pragmatografia, descrizion de cosa con todas sus zircunstancias; propopografia, pintura de persona; xeracterismos, espresion; pathopoiia, pintura de afectos i pasiones; ethopoiia, pintura de costumbres; xronografia, discrizion de tiempo; topografia, pintura de lugar; topothesis, postura ò fizion de lugar; ghenealoghia, rrelación de linaxe; somatopoiia, fizion de cuerpo”.

⁴ Es evidente que en otros campos semánticos al servicio del discurso teórico-literario la discusión sobre terminología *básica* es mucho menor. Este hecho nos llevaría a reflexiones interesantes que no puedo desarrollar aquí.

⁵ Cfr. la *lingüística del texto* de, p. e., Adam y Petitjean (1988).

2. A lo apuntado hasta ahora hay que sumar las consecuencias que se derivan del normal funcionamiento de un sistema histórico vivo, como es el que estamos considerando.

La Retórica no tiene en su inicio un léxico propio. La terminología de la descripción tuvo que nutrirse, pues, en primera instancia, de palabras de la lengua común que significan 'mostrar', 'escribir', 'explicar', 'caracterizar', o pertenecen, como 'pintar' y 'representar', al ámbito de las artes plásticas. Las lenguas de cultura contribuyeron al aumento de este campo semántico, y las más prestigiosas en el terreno literario –griego, latín– extendieron a otras –francés, italiano, español– significantes que de por sí no precisaban al disponer también de vocablos con tales contenidos *prerretóricos*.

La lengua que en primera instancia abordó esta tarea no poseía ni una tradición previa ni lexemas precisos. Esto ocasionó que en griego los primeros términos que denominan 'descripción' sean poco específicos⁶. Los efectos de este hecho en la mente retórica creo no se han valorado todavía.

El latín añadió al interés por la codificación retórica un afán por la concreción semántica. Se produjo, pienso, una doble tendencia: mientras se creaban neologismos de apariencia griega y se perpetuaba, por medio de Quintiliano⁷, gran parte de la prestigiosa terminología helena⁸, Cicerón y la *Rhetorica ad Herennium* se distanciaban del griego –en aras de la *latinitas*– alistando derivados y términos propios⁹.

⁶ Gorgias (483-385 a. C.) –traducido por Rutilius Lupus, *De figuris sententiarum et elocutionis* (10-20 d. C.)– define *merismos*, *sinatrismos*, *ethopoiia*, *horismos* y *characterismos*. Aristóteles en la *Retórica* (s. IV a. C.) no estudia la descripción en sí misma, pero le da entrada como posibilidad de *auxesis* o *parabolé*. Emplea, además, *apoplanesis* (digresión), *auxesis* (amplificación), *diégesis* (narración judicial), *eikon* (comparación corta), *epainos* (elogio), *enkomion* (panegírico), *ethos* (carácter), *horismos* (definición), *parabole* (comparación larga) y *topos* (lugar común). Demetrio, en *Sobre el estilo* (fin s. III a. C.) habla ya de la *enargeia* pero no menciona *ekphrasis*. Este término, sinónimo de *descripción* aparece en Hermógenes (s. II d. C.) que además habla de *auxesis* (amplificatio), *diatiposis* (descripción), *diégesis*, *enargeia*, *enkomion*, *peristasis* (circunstancia de lugar, tiempo, modo y persona) y *parabolé* y *sinkrisis* (comparaciones extensa y breve).

⁷ En *Institutiones oratoriae* (c. 95 d.C.) usa, por ejemplo, *icon*, *enargeia*, *ethopoiia* e *hipotiposis*.

⁸ El *Oxford Latin Dictionary* considera latinos: *cronografía*, *diatiposis*, *diégesis*, *enargia*, *etografía*, *etopeya*, *hipotiposis*, *ideografía*, *pragmatografía*, *topografía*, *topotesia*, todos ellos términos griegos.

⁹ Entre sus usos más decisivos e influyentes se hallan: *amplificatio*, *definitio*, *descriptio*, *imago*, *notatio*, *similitudo*, *digressio*, *evidentia*, *laus*, *enumeratio*, *pictura*, *vituperatio*.

El Humanismo acogió con veneración toda la terminología clásica¹⁰ pero fue del mismo modo un gran defensor de las voces romances¹¹. Su interés, en fin, por describir *el hombre, la naturaleza, la ciudad*, hizo que las retóricas áureas adoptaran unos términos y un barniz de cientifismo que de otro modo les hubieran sido ajenos: ahí radica el origen de tantas voces en *-grafía* como se crean en esta época.

Con el objeto de alcanzar una mayor precisión, la Retórica de los siglos XVIII y XIX inaugura clasificaciones y oposiciones que ocasionan a veces la creación de algunos términos nuevos¹² o la re-definición de los mismos¹³. Este fenómeno *moderno* aparece con la necesidad de clasificar *racionalmente* las variantes de la descripción y no sólo de ofrecer la serie de sus posibilidades al uso de los retóricos del siglo de Oro.

3. En líneas generales, podemos afirmar que las clasificaciones que la Retórica nos ha ofrecido desde la Antigüedad hasta manuales bien recientes ha reunido estos términos en cinco grandes paradigmas:

1º) Voces cercanas a la *descripción* sin especificación de objeto. Proviene en su mayoría del latín y son ocho: IMAGEN, PINTURA, DEFINICIÓN, DEMOSTRACIÓN, DESCRIPCIÓN, DIÉGESIS-NARRACIÓN, FANTASÍA, ILUSTRACIÓN.

2º) Términos que hacen referencia al *efecto buscado* al describir. En todos los casos remiten a la *persona* y las posibilidades son dos: criticar o ridiculizar mediante la CARICATURA y el VITUPERIO; alabar mediante el LAUDE y el PANEGÍRICO.

3º) Términos que hacen referencia a algún aspecto técnico. Son en su mayoría de procedencia griega. Todos son bastante genéricos, contrariamente a lo observado en la terminología latina. Indican *modos* de describir: exponiendo la

¹⁰ Salinas (1541: 181) en la primera *Retórica en lengua castellana* que conocemos, señala: "Los nombres de las figuras son diversos, y muchas veces a una misma la nombran por diversos vocablos, según que a los que escribieron les pareció que comprendían mejor el efecto y virtud de la misma figura. Ponerlos aquí todos y su significación sería cosa sin provecho. Tampoco se les pondrá nombres de nuevo en castellano porque, por compendiosos que fuesen, no comprenderían la virtud de las figuras que nombrasen, así que quedáronse con sus nombres latinos y griegos y serán los más comunes". Herrera (1580) es, probablemente, el primer teórico en trasladar al español *congeries, cronografía, descripción, hipotiposis, icon y topotesia*, entre otros.

¹¹ Nebrija (1495) y Salinas (1541) amparan el uso retórico de *pintura*, usado secundariamente por la retórica latina.

¹² Loscertales (1891) es la única retórica que usa *etografía* e *ideografía*.

¹³ Como el inédito antagonismo que Mayáns (1757) establece entre *hipotiposis* y *diatiposis*, o el de Tragia (1832) entre *hipotiposis* y *descripción*.

serie de las partes: *ENUMERACIÓN* y *MERISMO-DISTRIBUCIÓN*; con abundancia de rasgos: *CONGERIES*; *vivamente*, *poniendo ante los ojos*: *EVIDENCIA*, *PERSPICUIDAD*, *ENARGEIA*, *HIPOTIPOSIS*, *DEFORMACIÓN*, *SUBFIGURACIÓN*, *VISIÓN*; de manera pormenorizada: *DIATIPOSIS*; evitando la arrogancia: *DISMINUCIÓN*.

4º) Términos que expresan *expansión* del discurso, aplicados en ocasiones a la descripción: *AUXESIS-AMPLIFICACIÓN*, *AUMENTACIÓN*, *PARÉCBASIS-DIGRESIÓN*. Se da una sinonimia absoluta entre las posibilidades griega y latina.

5º) Pero el paradigma que más ha ocupado la labor de los retóricos está dedicado a términos que designan el *tipo de objeto* descrito en las modalidades de *persona*, *objeto*, *lugar* y *tiempo*. Casi todos los que designan *persona* -salvo *retrato*- han desaparecido de la lengua común y son, en su mayoría, de procedencia griega. En su distribución advertimos la mezcla de criterios con que ha operado la retórica. Se suele emplear *ANTROPOGRAFÍA* y *AUTORRETRATO* para características físicas y morales; *ETOGRAFÍA*, *ETOPEYA*, *ETOLOGÍA*, *CARACTERISMO*, *EFICCIÓN* y *NOTACIÓN* para rasgos sólo morales; *PROSOPOGRAFÍA* para atributos físicos; *CARÁCTER* para clase de personas; *PARALELO* para comparaciones; *PATOPEYA* para pasiones o sensaciones vehementes; e *ICON* para conductas arquetípicas.

También se han perdido totalmente las voces que designan *descripción de objetos* inanimados: *SÍNCRISIS* suele indicar comparación; *PRAGMATOGRAFÍA*, objetos y acciones; *IDEOGRAFÍA*, seres abstractos. *ÉCFRASIS*, originalmente sinónimo de descripción, acabó especializándose para obras de arte. Los retóricos incluyen en esta sección la *DEFINICIÓN*, como descripción de significados.

La relación con la pintura o con algunas ciencias ha colaborado a mantener vigentes los términos que significan *descripción de lugar* y en cuyo análisis nos vamos a centrar desde ahora. Se trata de las voces *TOPOGRAFÍA*, *TOPOTESIA*, *GEOGRAFÍA*, *HIDROGRAFÍA*, *PAISAJE* y *CUADRO*. Todavía hoy suele aplicarse el término latino *CRONOGRAFÍA* ante caracterizaciones de lugar concebidas para manifestar la temporalidad.

4. La retórica griega expresó el concepto 'descripción de paisaje' oponiendo curiosamente *lugar real* a *lugar ficticio* mediante la pareja *topografía/topotesia*. Ambos términos se mantuvieron en latín aunque no constituyeron la posibilidad preferida por las grandes retóricas: *Ad Herennium*, Cicerón y Quintiliano emplean la perífrasis *descriptio loci* para consignar en el debate judicial los caracteres pertinentes del lugar de los hechos. Las voces griegas se mantuvieron algo a lo largo del siglo de Oro, pero el prestigio de los tratados latinos hizo que no tuvieran un gran predicamento hasta su recuperación por las retóricas escolares del XIX. El Humanismo mantuvo estas voces, pero se extendió, en algunos casos, en

una tipología temática que sorteaba el criterio ficcional griego. Así aparecieron *geografía*, *hidrografía* y, sobre todo, *cronografía*.

Ninguno de estos términos fue realmente utilizado por el discurso teórico-literario moderno. Un modo de *ver* el paisaje y el hombre decididamente *pic-tórico* se estaba apoderando de la literatura desde el siglo XVIII; y fue en el seno de la literatura donde se generaron los nuevos términos con que se había de nombrar el fenómeno descriptivo.

Concretamente, la primera ocasión en que se ha reconocido significado literario a la voz *cuadro* no fue un tratado teórico sino un diccionario, el de Terreros (1765-1783). Al tratar la acepción de *pintura* como 'escribir' señala la relación entre el it. *quadro*, el fr. *tableau* y el esp. *descripción*¹⁴. De hecho, Rousseau (1761) emplea antes que las retóricas los sintagmas *tableau d'objets* y *tableau d'imagination* cuando en los primeros compases del *Entretien sur les romans* establece una oposición entre *representación de lo universal (tableau)* y *representación de lo particular (portrait)*¹⁵ en la que se acerca al significado de 'descripción'¹⁶.

El término parece cristalizar pronto en la teoría literaria francesa. Marmontel (1787) pudo ser el primero en usar la voz en un tratado de carácter clásico:

En Poésie et en Éloquence, la Description ne se borne pas a caractériser son objet; elle en presente le tableau dans ses détails les plus intéressants et avec les couleurs les plus vives. Si la Description ne met pas son objet sous les yeux, elle n'est ni oratoire ni poétique: les bons historiens eux-mêmes, comme Tite-Live et Tacite, en on fait des tableaux vivants (II, 445).

Como se puede apreciar, la teoría francesa no tarda apenas en redistribuir los significantes de la descripción y busca un lugar semántico para la nueva voz.

¹⁴ "Pintar: se toma por escribir. Pintura: se dice en la Moral de las descripciones, o representaciones que se hacen con la voz, o por escrito. Fr. *tableau, peinture*. Lat. *Descriptio, repraesentatio*. It. *Quadro, pittura, descrizione*".

¹⁵ "N. Un portrait a toujours son prix, pourvu qu'il ressemble, quelque étrange que soit l'original. Mais, dans un *tableau d'imagination*, toute figure humaine doit avoir les traits communs à l'homme, ou le *tableau* ne vaut rien. Tous deux supposés bons, il reste encore cette différence, que le portrait intéresse peu de gens; le *tableau* seul peut plaire au public. // R. Je vous suis. Si ces lettres sont des *portraits*. Ils n'intéressent point; si ce sont des *tableaux*, ils imitent mal" (pp. 737-8).

¹⁶ "L'on se plaint que les romans troublent les têtes; je le crois bien: en montrant sans cesse à ceux qui les lisent les prétendus charmes d'un état en dédain, et en faire un échange imaginaire contre celui qu'on leur fait aimer. Voulant être ce qu'on n'est pas, on parvient à se croire autre chose que ce qu'on est, et voilà comment on devient fou. Si les romans n'offraient à leurs lecteurs que des *tableaux d'objets* qui les environnent, que des devoirs qu'ils peuvent remplir, que des plaisirs de leur condition, les romans ne les rendraient point fous, ils les rendraient sages..." (p. 748).

Como consecuencia de ese fenómeno, *tableau* se irá acercando cada vez más al concepto de *hipotyposis*. Fontanier (1821) expresa el fenómeno de manera explícita:

On appelle du nom de Tableau certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux (p. 431).

[la description] donne lieu à l'hypotypose, quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau (p. 420).

Y su influencia parece decisiva, pues tanto Wey (1845) como Lefranc (1880) aceptan pacíficamente el nuevo término.

En el ámbito de la creación literaria española, el duque de Rivas (1829-1833) utiliza *cuadro* para expresar un tipo de descripción *compleja* que se asemeja a un lienzo por la variedad, disposición y estatismo de sus elementos¹⁷.

Unos años después, Gil y Carrasco (1843) se afianza en el sentido literario: las descripciones que el narrador explícito denomina *cuadro* no significan ya sólo que lo representado *parece* una pintura¹⁸. No sabemos si Gil es en esto deudor de Walter Scott, pero es indudable que hay relación entre los modos de describir de ambos así como entre los términos *cuadro* y *scene*¹⁹, relación que también puede extenderse al francés²⁰.

¹⁷ "En medio, en un sillón, que en parte cubre // con groseros recamos un tapete, // aunque de luto, con flamantes ropas, // en torno orladas con trencilla y pieles, // sentado el ciego Lara está; a su diestra // ocupa otro sillón el Arcipreste, // y otro, a la izquierda Zaide, y a los lados // sendos escaños hay, do asiento tienen, // también de luto y con primor vestidos, // de la casa de Lara los parientes. // Seis armados custodian la gran puerta; // y de pie, y en la mano los birretes, // están tras el sillón de Gustios Lara // escuderos y pajes, y a su frente, // con pértiga de plata, el mayordomo; // inmuebles todos, sin hablar, parecen // las figuras de un *cuadro*" (Romance VIII, vv. 44-61).

¹⁸ "Una porción de mujeres que habían seguido a sus padres, maridos, amantes o hermanos a aquella expedición, vestidas las unas con una saya blanca, un degue encarnado al pecho y un pañuelo blanco a la cabeza o con rodados oscuros, dengues y jubones del mismo color y un tocado de pieles negras, según eran de Galicia o de Cabrera, y una gran parte de ellas jóvenes y agraciadas, acababan de completar aquel *cuadro* bullendo y agitándose por todas partes" (p. 264). Y también, sin mención de personas, "... a medida que se acercaba íbase descogiendo un nuevo pliegue de terreno, y ora un grupo de árboles, ora un arroyo que serpenteaba en alguna quiebra, ora una manada de cabras que parecían colgadas de una roca, a cada paso derramaban nuevas gracias sobre aquel *cuadro*" (p. 318). En otros casos, la referencia pictórica es explícita: "No faltaban accidentes *pintorescos* en aquel *cuadro*, pero todos participaban abundantemente de la tristeza de la estación" (p. 297).

¹⁹ "The *scene* was singularly romantic. On the verge of a wood, which approached to within a mile of the town of Ashby, was an extensive meadow, of the finest and most beautiful green turf, surrounded on the side by the forest, and fringed on the other by straggling oak-trees, some of which had ground to an immense size..." (p. 454). "There are few more beautiful or striking *sce-*

La teoría española del XIX comienza a usar ya con cierta soltura esta voz de la mano de Martínez de la Rosa (1827). Al hablar de las *Geórgicas* señala que en ellas hay

preceptos de agricultura dados sin sequedad ni fastidio, episodios variados y unidos con acierto al asunto principal, descripciones inimitables, cuadros bellísimos... (n. 20 al canto IV).

Tal descripción es viva, encantadora; // Ese cuadro magnífico, ingenioso (p. 21).

Al igual que Alberto Lista (1844: 47) quien señala que “ni a Aristóteles ni a Horacio ocurrió que el pincel poético pudiese emplearse en formar *cuadros* sin más objeto que el de formarlos”.

Los preceptistas escolares de la segunda mitad del XIX, sin embargo, vuelven a prestar mayor atención a la tradición retórica anterior. Campillo (1872) emplea el término distanciándose del sentido retórico cuando estudia el poema descriptivo²¹. Arpa (1878) no lo menciona. Loscertales (1891) sí parece adoptarlo aunque como voz de referencia²², en una formula que se ha hecho tópica en la actualidad²³.

La influencia francesa se ha hecho sentir, sin embargo, en el Drae, que viene aceptando *cuadro* como sinónimo de *descripción* desde 1899. Su definición²⁴ se corresponde con el significado más extendido de *hipotiposis*. El diccionario Bleiberg y Marías (1949)²⁵, que suele basarse en los retóricos de la segunda mitad del XIX, opera del mismo modo:

nes in England than are presented by the vicinity of this ancient Saxon fortress. The soft and gentle river Don sweeps through an amphitheatre... (...) The distant appearance of this Huge building, with these singular accompaniments, is as interesting to the lovers of the picturesque, as the interior of the castle is to the eager antiquary” (p. 730).

²⁰ Señala Perrault (1692-1697): “Il faut avouer que Platon n’a pas ignoré l’art du dialogue, qu’il établit bien la *scène* où il se passe, qu’il choisit et conserve bien les caractères de ses personnages, mais il faut demeurer d’accord aussi que, pour l’ordinaire, c’est avec une longueur qui désole les plus patients [...]. La description exacte des lieux où ils se promènent, des moeurs et des façons de faire de ceux qu’il introduit et le narré de cent petits incidents qui ne font rien au sujet qu’il traite, ont été regarder jusques icy comme des merveilles et des agréments inimitables, mais ils n’ont plus aujourd’hui le même don de plaire” (III dialogue).

²¹ “describir la naturaleza física con el solo objeto de realizar sus maravillas y los grandiosos o risueños espectáculos que ofrece; a la manera del pintor de paisajes que toma por asunto de sus *cuadros* lo mismo que sirve a los demás de fondo y accesorios” (p. 316).

²² “La poesía descriptiva es la que se destina a pintar y describir cualesquiera objetos, con el fin de llamar la atención hacia los *cuadros* que un poeta se propone sólo pintar y describir, según el punto de vista que ocupa el pensamiento” (p. 384).

²³ Alonso (1947: 376): [la descripción] “es el cuadro que hace visibles las cosas materiales”.

²⁴ “Descripción, por escrito o de palabra, de un espectáculo o suceso, tan viva y animada, que el lector o el oyente pueda representarse en la imaginación la cosa descrita”.

²⁵ Diccionarios posteriores de términos literarios, como Marchese y Forradellas (1986) o Myers y Simms (1989), no lo mencionan.

Los retóricos entendían por cuadro la descripción viva de un suceso, de suerte que el lector pudiese creer que veía lo que estaba leyendo. El 'cuadro', en esta acepción de la antigua preceptiva, tenía cierta importancia, más aún que en las letras, en la oratoria...

5. En todo este proceso, *cuadro* ha tenido a su favor ser término sencillo y antiquísimo en nuestro vocabulario. Forma parte, además, del campo semántico de la *pintura* que tantos vocablos ha dado al de la descripción, siempre presidido por la metáfora *describir es pintar*, presente en griego y latín, como hemos visto. Estaríamos en tal caso ante un regreso, quizá inconsciente, a los términos no especulativos de los orígenes.

También podemos interpretar su equiparación a *hipotiposis* como una maniobra retórica para enraizarlo en la tradición clásica, concederle mayor soporte teórico y un lugar en los esquemas. O como una reacción antirretórica que pretendiera simplificar las nomenclaturas²⁶.

Prefiero pensar que esta opción representa el reconocimiento de que la descripción es algo más que una alternativa textual de superficie; que debemos superar la oposición entre narración y descripción en nuestros análisis²⁷; que no son suficientes las *lingüísticas del texto* para explicar la presencia de descripciones en la literatura, ni los esquemas *narratológicos* para indagar sus múltiples funciones. La voz *cuadro* nos invita a pensar que la descripción es *un modo de ver*

²⁶ Es la interpretación más extendida. Mortara (1988:272) al comentar la distribución terminológica de Fontanier (1821) afirma que el *cuadro* "comprende y extrema el resto de las formas [descriptivas]". Su apreciación se corresponde con el comentario de Adam (1988:18) a las distribuciones de Fontanier (1821) y de Albalat (1896) que sitúa la aparición de *tableau* en el marco de la tendencia de la Modernidad a suprimir nombres y volver al concepto *hipotiposis*: "Tout ceci devrait expliquer pourquoi le portrait a fini par supplanter, dans les typologies, toutes les autres catégories ou plutôt à être la seule à résister à la réduction typologique. Même Albalat, pourtant opposé -on l'a vu- à toute distinction, maintient la catégorie du portrait. On comprend maintenant qu'il s'agit, en fait, de l'ultime visée de toute entreprise descriptive. En l'espace d'un siècle et demi une grande évolution a eu lieu qui va dans le sens d'une mise en avant du portrait et de tous le procédés susceptibles de favoriser 'l'animation' de la description. Par rapport a Fontanier, on constate la disparition des catégories liées à un référent non humain. Par ailleurs, la description devant nécessairement être vive et animée, l'*hypotypose* et le *tableau* deviennent de simples doublets qui n'ont plus de raison d'être maintenus".

²⁷ Vannier (1912:300-302) se esfuerza en resituar el *cuadro* entre descripción y narración: "On appelle ainsi une description dont le titre conviendrait également à l'oeuvre d'un peintre, et qui ne renferme pas autre chose que ce que l'artiste pourrait fixer sur sa toile. (...) Le *tableau* suppose donc des traits en nombre restreint et habilement groupés autour d'un motif principal. Par là il diffère de la description ordinaire. Il diffère aussi de la narration en ce sens qu'il ne comporte pas toujours une action; de plus, s'il en comporte une, cette action n'a ni commencement, ni milieu, ni fin; nous la voyons à un moment donné, mais à un seul moment, sinon ce serait un récit. Or le récit est un *tableau* littéraire ce que des vues cinématographiques sont au vrai *tableau*".

las cosas presente no en *la estructura del relato* sino en la actitud de cada género ante la realidad, que sólo en el debate sobre los géneros alcanzaremos su esencia.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J. M. y DURRER, S. (1988). "Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: le cas de la description". *Langue Française*, 79.
- y PETITJEAN, A. (1988). *Le texte descriptif*. París: Nathan-Université.
- ALBALAT, A. (1896). *L'art d'écrire*. Paris: A. Colin.
- ALONSO, M. (1947). *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid: Aguilar.
- ARPA Y LÓPEZ, S. (1878). *Compendio de Retórica y Poética o Literatura preceptiva*. Cádiz: Federico Joly.
- BLEIBERG, G. y MARÍAS, J. (1949). *Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente.
- CAMPILLO, N. (1872). *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*. Madrid: S. Martínez.
- FONTANIER, P. (1821). *Les figures du discours* [París: Flammarion, 1977].
- GIL Y CARRASCO, E. (1843). *El Señor de Bembibre*. [Madrid: Cátedra, 1986].
- LEFRANC, E. (1880). *Traité théorique et pratique de littérature*. Paris et Lyon: Libraire Victor Lecoffre.
- LISTA, A. (1844). "Del poema descriptivo". *Ensayos literarios y críticos*. Sevilla: Calvo-Rubio, 47-50.
- LOSCERTALES, M. (1891). *Lecciones de literatura preceptiva*. Logroño.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARMONTEL, J. F. (1787). *Éléments de Littérature*, 6 vol.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1827). *Poética, Obras literarias*, t. I. París: J. Didot (Palma: Imprenta de José Gelabert, 1843).
- MAYÁNS Y SÍSCAR, G. (1757). *Rhetorica* (Aytº de Oliva, 1984).
- MORTARA, B. (1988). *Manuale di retorica*. [Madrid: Cátedra, 1991].
- MYERS, J. y SIMMS, M. (1989). *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. New York: Longman.

- NEBRIJA, E. A. de. (1495). *Vocabulario de Romance en latín*. Sevilla [Madrid: Castalia, 1973]).
- PERRAULT, C. (1692-1697). *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Paris [Genève: Slatkine Reprints, 1971].
- PORTILLO, R. y CASADO, J. (1988). *Abecedario del Teatro*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ROUSSEAU, J. J. (1761). "Préface de *Julie* ou Entretien sur les romans". *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier.
- RIVAS, D. (1829-33). *El moro expósito*. Madrid: C. Castellanos.
- SALINAS, M. de (1541). *Retórica en lengua castellana*. Alcalá. [Casas, E. ed. *La Retórica en España*, Madrid: E. Nacional, 1980].
- SCOTT, W. (1820). *Ivanhoe* [New York: Modern Library].
- TERREROS Y PANDO, E. (1765-1783). *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las 3 lenguas francesa, latina e italiana*.
- TRAGIA, J. (1832). *Retórica Filosófica*. Zaragoza: Hospital de Nuestra Señora de Gracia.
- VANNIER, A. (1912). *La Clarté française*. Paris: Nathan, 4^a ed.
- WEY, F. (1845). *Remarques sur la langue française au XIXe siècle, sur le style et la composition littéraire*. Paris: Firmin-Didot.

DOS VISIONES SOBRE UN MISMO PAISAJE. LA BÉTICA EN FÉNELON Y EN MONTENGÓN

Luis Miguel Fernández

Universidade de Santiago de Compostela-Campus de Lugo

Hace ya algunos años que Claudio Guillén propuso como una de las tareas del comparatista la del conocimiento de las estructuras interhistóricas existentes en las diversas tradiciones literarias, a través de las cuales se trataría de *"contraponer y pensar conjuntamente, sin esquemas previos, dos o más momentos históricos: es decir, sin conceder primacía a la cronología concebida como evolución o desarrollo"*, siendo la intermitencia en la aparición de determinados géneros, temas, fórmulas narrativas, etc., una de las conexiones posibles entre esos momentos históricos, y las modalidades pastoriles ejemplos destacados de la misma (284-294). Mi intención es la de atender a esta propuesta del ilustre comparatista sirviéndome del análisis de dos textos en los que si uno tiene un componente pastoril muy marcado, el otro entra de lleno en tal género de novela, *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon y *El Mirtilo* de Montengón¹; y en dicha elección he tenido en cuenta, además, el que la relación entre ambos autores y la de Montengón con la pastoral sean dos de las líneas de investigación más fructíferas para el mejor conocimiento del novelista español (Carnero 1991: 34-35).

Las diferentes variedades de lo pastoril no pueden deslindarse en sus orígenes de los mitos con los que aparecen mezcladas y que en el imaginario clásico significaron la evasión en el tiempo y en el espacio, dando lugar a diversas

¹ En el caso del *Telémaco* utilizo la versión bilingüe (en francés e inglés) hecha por Des Maizeaux, *The Adventures of Telemachus, the Son of Ulysses*, 2 vols. Londres: 1773⁴; mientras que para *El Mirtilo* sigo la primera edición, *El Mirtilo ó los pastores trashumantes*. Madrid: Sancha, 1795.

utopías: la Edad de Oro, los Campos Elíseos, la Isla de los Bienaventurados y la Arcadia; utopías de procedencias y orientaciones distintas en su gestación y contenido.

La Edad de Oro, por ejemplo, y tal como desde Hesíodo se ha venido representando en la tradición occidental, implica un estado de felicidad primitivo en contacto con la naturaleza que, localizado en el pasado más remoto o proyectado hacia el presente y futuro como modelo de utopía política, significa la falta de preocupaciones, de discordias entre los hombres, el reinado de la armonía y la justicia, la abundancia de la alimentación, la participación comunitaria de todos los bienes, etc. Por su parte, los mitos de los Campos Elísios y la Isla de los Bienaventurados se refieren a un lugar ultraterrenal al que van aquellos personajes emparentados con los dioses en el caso de Homero, notables por su heroísmo en Hesíodo o por un comportamiento justo en Píndaro; lugar que, situado junto al Océano y en los confines de la tierra según el canto IV de la *Odisea* o fuera de cualquier localización terrenal en la mayoría de los autores posteriores a Homero, se caracteriza por su inaccesibilidad y, al igual que la Edad de Oro, por el amor y la armonía. Por último, la Arcadia pasó de ser un lugar localizado geográficamente en el Peloponeso a ser un ámbito idealizado y fuera del tiempo gracias a Virgilio, quien le aportó aquellos rasgos fundamentales –herencia en ciertos casos de Teócrito– que iban a mantenerse a lo largo de los siglos: el ambiente pastoril, el deseo de evasión de la ciudad, la introducción de elementos realistas y contemporáneos al propio poeta, las perturbaciones creadas por el amor y la muerte y, en fin, el sitio privilegiado en el que se puede gozar de la existencia gracias a una sensación interior de armonía y paz (Giamatti 1969: 11-48; Bauzá 1993: *passim*).

No obstante, y a pesar de sus distintos componentes, tiempos y lugares se confundieron, de modo que todos esos espacios marcados por un origen divino o idealizado vivían en una eterna edad de oro (Giamatti 1969: 17). Algo que coincidía en muchos aspectos con la tradición veterotestamentaria y que pasó a los autores eclesiásticos de la latinidad tardía y de la Edad Media cuando situaron dicha edad en un Paraíso que era la traducción de los viejos mitos clásicos (Patch 1956: 142-181). En todos los casos, sin embargo, se observa la presencia de dos rasgos comunes: el tratarse de teofanías, de lugares y tiempos señalados por la presencia de la divinidad, con la reintegración del individuo con lo eterno, o de lo uno con lo múltiple (Bauzá), y la pintura de paisajes placenteros bajo la forma de “locus amoenus” (Curtius 1955: 263-289).

Estos pastores, que habitan paisajes arcádicos en medio de una edad de oro que los provee de todo lo que necesitan y en la que encuentran paz y

armonía, se mantuvieron a lo largo del tiempo de modo intermitente hasta llegar al siglo XVIII, época en la que se insistió en lo placentero de la vida campestre y en una armonía interior derivada de la ausencia de los males de la civilización urbana, tal como se observa en el pensamiento clasicista que desde Boileau (1793: 268-269) llega a Luzán (1737: 427) y Batteux (1798: 114-116), conformando esa ideología del humanismo agrícola de la que se ha hablado (De la Flor 1983: 138); si bien no faltan en la literatura pastoril los ideales utilitaristas y reformadores que, presentes en algunos de los cultivadores extranjeros del género como Saint-Lambert o Gessner y en la petición de Jovellanos a sus amigos salmantinos, hacen de ella un instrumento de crítica socio-económica y de visión moderna de la agricultura (Cano Ballesta).

Un cierto tipo de utopía pastoril es el episodio de la Bética que Fénelon narra en su novela. Escrita entre 1694 y 1696, y publicada sin su consentimiento en 1699, adopta la forma de una novela-aprendizaje insertada en el molde épico –“un injerto en la epopeya antigua de un (si me atrevo con semejante monstruo) *Bildungsroman ad usum delphini*” dice Genette (1989: 226)– y tiene una finalidad pedagógica, la de servir a la instrucción del Duque de Borgoña, el nieto de Luis XIV y futuro rey de Francia. Se trata de una especial lectura de la *Odisea*, una paralipsis o continuación lateral de la misma en la que Fénelon pretende rellenar el vacío existente en la obra de Homero al relatar lo que éste había elidido: todo lo que le ocurrió a Telémaco después de su estancia en casa de Menelao hasta que regresó a Itaca para conocer a su padre Ulises (Genette 1989: 225).

Es el fenicio Adoam quien relata a Telémaco y a su protector Mentor (en realidad la diosa Minerva disfrazada de hombre) las delicias de un lejano paraje cuyo nombre deriva del río Betis, río “*qui se jette dans le grand océan, assez près des colonnes d’Hercule, et de cet endroit où la mer furieuse rompant ses dignes [sic, por digues] sépara autrefois la terre de Tarsis d’avec la grande Afrique*” (I, 131). La descripción de ese país sigue el orden habitual en las utopías: geografía física de la naturaleza, geografía humana y económica, y estructuras sociales y políticas; de forma que el paisaje es un “*locus amoenus*” tradicional con un clima dulce y equilibrado de origen homérico, una gran variedad de árboles y un suelo fértil y rico en minerales; los habitantes se dedican a la agricultura y se autoabastecen de aquellos productos que les son necesarios, desdeñando lo superfluo y lo relacionado con ciertas actividades como la arquitectura, la industria o el comercio, a la vez que se rigen por un sistema patriarcal e igualitarista en el que ni hay reyes, ni jueces, ni propiedad privada, estando expuestos tan sólo a que “*leur propre conscience les juge*” (I, 134). Es, por tanto, un país que “*semble avoir conservé les délices de l’âge d’or*” (I, 131) y en el que reinan una virtud y sabiduría sometidas al imperio de la sencillez natural.

Posee, pues, las características de una utopía narrativa (Racault 1991: 22), pero aunque se mantiene próxima a la literatura pastoril ("*forme limite de l'utopie aux lisières du genre arcadien*", ha dicho Jean-Michel Racault, 198) hay dos rasgos en esta Bética que implican una sustancial variación del modelo arcádico: la clausura utópica, el tratarse de un lugar cerrado y de difícil acceso (si bien no totalmente impermeable) debido a sus propias condiciones naturales ("*La nature, dit Adoam, les a séparés des autres peuples, d'un côté par la mer, et de l'autre par de hautes montagnes vers le nord*", I, 135), y la existencia de un código vital y social que se opone frontalmente –y en ello encuentra su justificación utópica– a los conocidos y practicados por la sociedad de la época, lo que provoca la mutua extrañeza entre los habitantes de la Bética y sus eventuales visitantes: "*Nous regardons les mœurs de ce peuple comme une belle table et il doit regarder les nôtres comme un songe monstrueux*" (I, 138). Es en este sentido en el que se trasciende el universo pastoril habitual, ya que en él, además de que la virtud nunca llega a situarse en la propia conciencia, se mantienen muchos usos comunes al tan denostado mundo urbano como la propiedad privada, las leyes y la justicia, o el mantenimiento de ciertos hábitos alimentarios que, como el gusto por la carne, están proscritos en el paisaje feneloniano.

Se observa, asimismo, una dimensión quizá más esencial en este episodio de la novela francesa: la espiritualidad que emana de tal lugar es la que lleva al despojamiento de todo lo que no es esencial. No en vano se trata de un país "*chéri des Dieux*" (I, 134) en cuya pintura el autor siguió muy de cerca el retrato que de la civilización bíblica había hecho poco antes Claude Fleury en *Les mœurs des Israélites* (1681). Fénelon recoge la idea de Homero de situar sus Campos Elísios habitados por la presencia divina en los confines de la tierra y junto al océano, que él identifica con una Bética real e histórica en cuanto que fácilmente localizable y con ciudades conocidas como Cádiz ("*ils nous laisserent fonder une ville dans l'isle de Gades*", dice Adoam, I, 137), y dota al pueblo que allí vive de unas costumbres impregnadas de la simplicidad bíblica, visible a través del modo con el que "*chaque objet, naturel ou fabriqué y réalise son essence idéale*" que revela lo oculto (Cavillac 1991: 25).

Y es que el componente espiritual, y aún místico, del *Telémaco* es tan importante como el moral, el pedagógico o el político. Fénelon proyecta en el texto sus ideas quietistas y su doctrina del "puro amor"; doctrina que consiste básicamente en la desaparición del individuo en lo Absoluto con la anulación de toda preocupación y de todo deseo (Varillon 1966: 100-109), una forma de "desapropiación" de uno mismo por la que se accede "*à la simplicité surnaturelle dont le principe est l'indifférence au moi et au monde*" (Cavillac 1991:

30)². Esta religiosidad poco ortodoxa e intelectualista, basada en la concepción de un Dios que es orden y razón, y que en su calidad de Absoluto lo invade todo, fue la que le sirvió a sus enemigos para acusarlo de panteísmo y la que le creó problemas con el Papa. Puede apreciarse en la descripción que hace el narrador de los Campos Elísios y de los bienaventurados que los habitan, un episodio posterior al de la Bética que comienza por la pintura de un “locus amoenus” para detenerse más tarde en sus efectos espirituales:

Une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme d'un vêtement (...). Ils ne veulent plus rien: ils ont tout sans rien avoir; car le goût de cette lumière pure appaise la faim de leur coeur. Tous leurs desirs sont rassasiés, et leur plénitude les élève au dessus de tout ce que les hommes vuides et affamés cherchent sur la terre. Toutes les délices qui les environnent ne leur sont rien, parce que le comble de leur félicité, qui vient du dedans, ne leur laisse aucun sentiment pour tout ce qu'ils voyent de délicieux au-dehors (...); ils ont le transport de l'yvresse sans en avoir le trouble et l'aveuglement (...); ils admirent le secours des Dieux qui les ont conduits, comme par la main, à la vertu, au milieu de tant de périls. Je ne sai quoi de divin coule sans cesse au travers de leurs coeurs, comme un torrent de la Divinité même qui s'unit à eux (...). Ils chantent les louanges des Dieux, et ils ne sont tous ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul coeur (...). Ils régneront tous ensemble, non sur des trônes que la main des hommes peut renverser, mais en eux-mêmes avec une puissance immuable (...). Ils ne portent plus ces vains diadèmes dont l'éclat cache tant de craintes et de noirs soucis. Les Dieux mêmes les ont couronnés de leurs propres mains avec des couronnes que rien ne peut flétrir (II, 100-103).

Desde la utopía política y la apología del buen salvaje del fragmento de la Bética hemos venido a dar en el intimismo y el subjetivismo más extremados. No resulta extraña en este contexto la apreciación de J. Madaule sobre la deuda de los románticos con el *Telémaco*: “*Que ne lui doivent pas Rousseau, Chateaubriand et Lamartine!*” (1966: 394)³.

A falta de un estudio que aclare la recepción en nuestro país de *Las aventuras de Telémaco* podemos pensar que tuvo bastante éxito y fue muy leído, si bien

² Ramsay en su “Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque” cuya inclusión al frente de las ediciones del *Telémaco* se vino repitiendo desde la segunda de 1717, afirma que “C'est ainsi que la morale de notre auteur tend à nous faire oublier nous-mêmes, pour tout rapporter à l'Etre souverain” (Fénelon 1773: xviii).

³ Chateaubriand en su “Essai historique politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la révolution française”, de 1796, dice acerca del *Telémaco* que “L'influence de cet ouvrage de Fénelon a été considérable; il renferme tous les principes du jour: il respire la liberté et la révolution même s'y trouve prédite. Que l'on considère l'âge où il a paru, et l'on verra qu'il est un des premiers écrits qui ont changé le cours des idées nationales en France” (I, 388).

su incidencia parece haber sido mayor entre eruditos, profesores y moralistas que entre los escritores, inclinados hacia una forma de novelar más moderna (Álvarez Barrientos 1991: 188-197). Será un punto de referencia y de comparación para muchos a lo largo de todo el siglo, y el propio Montengón en su escrito de defensa ante la censura por la prohibición de *Eusebio* la cita como obra que ha immortalizado a su autor por su contenido educativo (González Palencia 1991: 86). Todas las valoraciones atienden precisamente a este aspecto, el educativo, además de al moral; algo que se mantendrá a lo largo del tiempo, ya que todavía en fecha más tardía Alberto Lista sigue viendo en la *Bética* de Fénelon un paisaje moral en su poema "La bondad es natural al hombre". A pesar de ello, en una ocasión por lo menos la *Bética* fue vista en su dimensión espiritual como un paisaje ligado a la presencia divina. Fue Meléndez Valdés quien en su Epístola IX, refiriéndose a sus lecturas preferidas, citó a Fénelon del siguiente modo: "*Del cisne de Cambray el suave fuego,/ y tu voz ¡oh Granada! fervorosa,/ que alza al trono de Dios mi humilde ruego*" (Cueto 1952: 211).

Es ésta una posición semejante a la que adopta Montengón en la parte final de *El Mirtilo*, en la que el retrato que hace de la *Bética* es al mismo tiempo un intento de superación del paisaje arcádico y pastoril tal como era entendido en el siglo XVIII –en el que, sin embargo, siguen presentes muchos de sus elementos (el rechazo de la ciudad, la virtud inherente al paisaje, el lugar ameno...)–, y la trascendencia del mismo hacia un intimismo espiritualista que, si en parte hay que relacionar con el deísmo de la segunda mitad del siglo, puede deberse en mucha mayor medida a una lectura de Fénelon.

La novela, escrita antes de 1788 y concebida probablemente entre 1783-1788 (Fabbri 1972: 101), fue la última en publicarse de entre todas las de su producción, en 1795. Valorada negativamente por algunos, ya desde el siglo pasado (Laverde 1868: 115, Peers 1973: 56), y de manera más positiva en fechas más recientes (Fabbri 1972: 126-127), a veces de forma excesiva (de "*pequeña joya literaria*" la trata García-Sáez 1974: 92), presenta bajo un molde anticuado una actitud decididamente burguesa (Álvarez Barrientos 1991: 238) y claramente ilustrada y reformadora, perceptible tanto en los principios seguidos en toda ella de la moderación entre los extremos, la templanza y el propio juicio, como en la crítica de la situación de Extremadura, despoblada y con la agricultura desatendida, lo que la acerca a las posiciones que contemplaban el mundo pastoril no desde la óptica del placer sino desde la del utilitarismo o la utopía reformista, y la aleja del idealismo neoplatónico renacentista (Fabbri 1972: 126-134, y 1985: 65-71; Hafter 1991: *passim*).

El influjo de Fénelon en el conjunto de la obra de Montengón y, más particularmente, en *El Antenor*, fue señalado por Maurizio Fabbri (1972: 42, 102-110),

pero ha sido Guillermo Carnero quien insinuó la conexión de la Bética del francés con la parte final de *El Mirtilo* (1990: 182), además de con sus *Odas* de tema americano (1990: 94). En realidad Montengón funde dos de los lugares idealizados de Fénelon (la Bética y los Campos Elísios) en uno solo, Andalucía, en donde transcurre la parte final del texto, desde la página 307 a la 336, hecho en el que, contrariamente a lo que se ha venido manteniendo (Ferrerías 1987: 51, Álvarez Barrientos 1991: 238) no hay ninguna novedad, pues el primero en hacerlo fue Fénelon (si bien situando la acción en un tiempo histórico no contemporáneo al autor). La mención de tal sitio se hace al principio de la novela, cuando Mirtilo traza su proyecto vital: residir en Andalucía dedicado a la vida pastoril y lejos del bullicio de la gente; todo ello según el paradigma tradicional:

Su corazón parecía también que se dilatase á vista de los campos y de su frondosidad, concibiendo mayores ideas de la dulzura, de la tranquilidad, y de la paz que se prometía su ánimo, en sitios mucho mas frondosos y amenos que le trazaba su imaginación en los deliciosos valles de Andalucía, hácia donde se encaminaba, resuelto a fixar su residencia en aquel sitio que mas prendase á sus sentidos. Allí había resuelto levantar su cabaña, y tener su ganado (...). Así esperaba llevar una dichosa vida, lejos del bullicio de la gente, y de su engañoso trato, dividiendo aquel ejercicio patriarcal, con el de su zampoña y canto, que pondrían el colmo á su ideada felicidad (9).

Pero estas expectativas tan sólo se cumplen en parte. Primero, porque el paraje en el que decide quedarse es desconocido para todos los hombres y llega a él accidentalmente, sin haberlo previsto. Así, se nos dice que después de haber buscado el sitio que un pastor le había indicado *“lo erró, y anduvo vagando toda la mañana sin poder dar con él; hasta que ya muy tarde se halló cerca de unos cerros muy escarpados, sintiendo vivas ganas de subir á uno de ellos para descubrir terreno”* (307), y posteriormente el propio Mirtilo insiste en la casualidad de su encuentro tachando al lugar de *“inesperado”* Elisio (312) o de Elisio *“no esperado”* (327), y confesando ante las dos únicas personas que lo habitan, Melania y su hija Melanira, que *“Mi venida a este sitio fué solo accidental, porque yendo en busca de un delicioso parage (...) di en los cerros que forman este ameno valle”* (316-317; paraje del que diempre se señala su difícil acceso (307, 317) por sus *“cerros muy escarpados”*, sus *“erizados riscos”* (307) o *“cerros enriscados”* (310), que lo convierten en *“inaccesible”* (330) y hacen que lo que guardan en medio sea una *“riqueza amena, / Desconocida a todos los mortales”* (310), un señorío *“de los hombres ignorado”* (312), o un valle sin dueño *“pues en tantos años que me hallo en él, no vi comparecer jamas hombre alguno”*, en expresión de Melania (315); todo lo cual hace pensar en la clausura utópica que caracterizaba a la Bética feneloniana, con la que coincide, además, en la mutua extrañeza que les provocan a Mirtilo y Melanira sus

respectivas costumbres, atentas a distintos códigos de comportamiento, lo que no le había ocurrido a aquél con el mundo pastoril del que procedía. El grado tan extremo de inocencia que se da en Melanira supera todo lo conocido por Mirtilo, y ello es debido a que por primera vez se encuentra con alguien que sigue los dictados de la naturaleza (Melanira no come carne sino frutas y yerbas –325–, en contraste con los pastores que sí lo hacen –287–, y desconoce lo que es el pudor pues no se avergüenza de su desnudez ante Mirtilo) y que sólo se equivoca en sus apreciaciones cuando sigue las enseñanzas que su madre le ha inculcado (por ejemplo cuando confunde a Mirtilo con un ángel del cielo).

La superación del universo arcádico y el cambio de expectativas que se producen en el personaje y el lector se observa, en segundo lugar, en otros hechos. En el deseo de una existencia en la más estricta soledad, sin el contacto siquiera de los pastores que Mirtilo acaba de dejar (*"Aquí solo contigo,/ Y con Melania, tu adorada madre,/ Sin tener a viviente por testigo/ (...) Pasaremos la vida..."*, le dice a Melanira, 330)⁴; en la renuncia implícita al pastoreo como modo de vida, pues si reiteradamente Mirtilo ha venido insistiendo en la necesidad de tener su propio rebaño ahora dicha preocupación desaparece totalmente, a la vez que queda descartada por la actitud de Melanira de no necesitar el ganado ni para comer ni para vestirse; en la desaparición de las torturas del amor que para los amantes llevaba aparejada la existencia arcádica –comprobables en varias de las historias y especialmente en la de Algino y Crétea (120 ss.), ya que el amor de Mirtilo y Melanira se basa únicamente en la virtud y el designio del cielo; y en la ausencia de aquellos vicios que como la envidia, el amor propio o el interés egoísta, asomaban en ocasiones en los pastores Silvanio (25), Montano (257) y Crétea (121).

No es éste, pues, un mundo arcádico típico de la pastoral dieciochesca como repetidamente se ha venido diciendo; y no lo es porque, a diferencia de aquél, aquí la virtud depende exclusivamente de la presencia de lo Absoluto que se comunica a una Bética que no es sólo Andalucía sino también los Campos Elísios, aportándole a un espacio localizable geográficamente el componente de espiritualidad y trascendencia que tenían las antiguas teofanías de la literatura clásica. Ello está en la misma línea de lo intentado antes por Fénelon aunque sin llegar a un despojamiento tan total como en éste, porque ahora, desaparecidos

⁴ No entiendo las afirmaciones que hacen del retiro final de Mirtilo la construcción de una nueva sociedad (Fabbri 1972: 127-129) ni las que se refieren a la peculiar organización social de esta Arcadia andaluza (García Lara 1984: 39-40), porque ni se habla de fundar ninguna sociedad nueva ni se quiere ir más allá de la soledad voluntariamente elegida. Precisamente en este carácter individual de la conclusión de la novela reside una de sus grandes diferencias con las utopías de Fénelon, que siempre tienen un carácter colectivo.

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ

todos los deseos, tan sólo uno se mantiene: el de vivir el amor con Melanira en soledad; es decir, la aparición de un nuevo *"colmo à su ideada felicidad"* que nada tiene que ver con sus intenciones al principio de la novela. No son esas intenciones sino las del Ser Supremo las que se imponen al propio Mirtilo, conduciéndolo y ayudándolo a superar las dificultades, como así lo reconoce él mismo:

Mis propias deidades, que quisieron
Dar dichosa demora
A mi aquejado pecho, descubierto
Le han en tu seno, este frondoso puerto (311)

O mano omnipotente (...)
Mi tierno sentimiento,
Dexar ¿cómo podrá, reconocido
De adorar tu admirable providencia,
Al verme en este Elisio, no esperado,
Por vaga contingencia,
Obediente a tus fines, conducido
Para que viese yo de la inocencia,
En su primer estado,
Y de humana hermosura el gran dechado?

¡Ah no en valde sentía
Mi pecho el fuerte impulso de aquel brazo
Que impele por la esfera al claro día
Quando de esos quebrados
Riscos, el embarazo
Acometer me hizo con porfía,
Y los riesgos temibles que tentados
Fueron tal vez, de otro mortal, en vano,
Faltándole la mano,
Que fué de mi subida el instrumento,
Para que solo yo, ayudado de ella,
Hallase el gran tesoro... (326-327).

He ahí el socorro de los dioses de que hablaba Fénelon. Por ello, como en la descripción de los Campos Elíseos que aquél hacía, también el beneficiado Mirtilo canta con transporte a ese Dios (*"Apenas acabó de decir Mirtilo esta canción con transporte de expresión y de afecto..."*, 313) y se siente unido a él, al tiempo que desprecia todo tipo de ambiciones y deseos, los urbanos y los pastoriles:

Mi espiritu llevado
En las alas del mismo que lo agita,
Parece hollar las cumbres eminentes,
Mirando con desprecio la infinita
Muchedumbre de gentes,
Y pueblos, allá baxo, en donde todos
Se afanan por su dicha de mil modos (311).

No es extraño que se sienta rey de sí mismo, en medio de una virtud que no es terrena sino celestial, como se encarga de recordarnos reiteradamente el deíctico “allá” para referirse a la tierra:

En este inesperado
Y venturoso Elisio, que ya huella,
En donde á mi cabello
La muerte le entretexe la corona,
Como su soberano... (312)

Aquí solo contigo,
Y con Melania, tu adorada madre,
Sin tener a viviente por testigo (...)
De la paz y virtud acariciados;
Que estas dos á porfía, á nuestras sienes
Labrarán la corona mas preciosa,
De inestimables bienes,
Que son allá en la tierra despreciados,
Por la ciega ambición y sus desdenes
Mas a un alma dichosa,
¿Qué le importa esa tierra tenebrosa? (330).

Este despojamiento de las ambiciones mundanas y de los deseos del universo pastoril en medio de un paisaje trascendido por la presencia divina se extiende a la creación de una nueva Eva, Melanira, que representa todo lo que el propio Mirtilo desea, hasta el punto de ser casi una extensión de sí mismo. Dios la hace surgir después de que Mirtilo se lo pida (313)⁵ y convierte su amor en

⁵ Aunque no se trate más que de una coincidencia no deja de ser curioso que también René, el personaje de Chateaubriand de la novela del mismo nombre, al sentirse solo como un nuevo Adán le pida a Dios que le dé una Eva sacada de sí mismo: “O Dieu! si tu m’avois donné une femme selon mes désirs; si comme à notre premier père, tu m’eusses amené par la main une Eve tirée de moi-même...” (4, 671).

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ

algo divino (“¡Quál mas digno templo de la divinidad!” exclama Mirtilo en una ocasión, 319) cuando la llama amorosa no nace de la tierra sino del cielo:

Santo amor, apresura
A este Edén venturoso tu venida,
Y siembra de tus llamas el camino,
Que hollar ya se prepara el himeneo,
Pues mi feliz destino
Desde el cielo acelera su partida.
Ya de su tea el esplendor divino,
O Melanira, veo
Dar agüero en tu rostro á mi deseo (331).

Es posiblemente esta espiritualización del paisaje, esta soledad despojada, la que explica que por primera vez en la novela el “locus amoenus” se vaya desgranando poco a poco y no sin cierto misterio (¿qué significa, por ejemplo, el pequeño templo o ermita en el que duerme Mirtilo?), a la vez que se destacan mucho más el ternurismo y el sentimentalismo en la expresión de los afectos, y aparece relacionado el espacio con la situación interior del personaje (de la visión genérica como lugar ameno del principio se pasará a una descripción pormenorizada más adelante, relacionada con la acción de vestirse de Melania y Melanira y con el descubrimiento del amor por parte de Mirtilo, lo que explica la fuerte carga sensorial de la misma, 332-334). Todo ello sin perjuicio de que Montengón sea incapaz de liberarse de los estereotipos arcádicos propios del paisaje pastoril y no alcance nunca esa infinitud espacial por medio de la que lo divino se manifestará en el Romanticismo.

Lo que queda al final, más allá de esta falta de habilidad narrativa, es un texto que al restablecer el modelo feneloniano de la Bética supera el marco pastoril y lo hace reencontrarse con una espiritualidad de la que había gozado en la época clásica, al tiempo que se inserta dentro de una literatura que, buscando la intimidad y la trascendencia, pretende convertir las categorías geográficas del Otro Lugar y del Otro Tiempo en una categoría interior, la de una Alteridad divina perseguida por el hombre; situación que tan sólo acontecerá con el Romanticismo. Aunque su obra se inserte plenamente dentro del pensamiento ilustrado, ésta es una de esas parcelas que, por seguir las palabras de Carnero, muestra “concomitancias con la nueva estética” (1990: 47) que nace en el siglo siguiente, haciendo buena la opinión de Menéndez Pelayo sobre el autor: “Pero el conjunto de sus obras es muy interesante, porque reflejan de una manera tan abigarrada como sincera las confusas aspiraciones de aquel fin de siglo” (1942: 99).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1991). *La novela del siglo XVIII*. Madrid: Júcar
- BATTEUX, Ch. (1798). *Principios filosóficos de la Literatura*. 2. Madrid: Sancha.
- BAUZÁ, H. F. (1993). *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela: Universidad.
- BOILEAU, N. (1793). *Oeuvres*. 1. Paris: Libraires Associés.
- CANO BALLESTA, J. (1991). "Utopismo pastoril en la poesía dieciochesca: la Égloga de Tomás de Iriarte". *Anales de Literatura Española*, 7, 6-25.
- CARNERO, G. (1990). "Estudio preliminar". En P. Montengón, *Obras.1. El Rodrigo*. 13-209. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- CARNERO, G. (ed.) (1991). *Montengón*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial.
- CAVILLAC, C. (1991). "Fénelon et le mythe de l'origine des arts". *Poétique*, 85 (février), 17-34.
- CUETO, L.A. (1952). *Poetas líricos del siglo XVIII. II*. En BAE. Madrid: Atlas.
- CURTIUS. E. R. (1955). *Literatura europea y edad media latina*. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CHATEAUBRIAND, F. R. de (1847). *Oeuvres complètes. I y 4*. Paris: Firmin Didot.
- DE LA FLOR, F. R. (1983). "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca". *Anales de Literatura Española*, 2, 133-153.
- FABBRI, M. (1972). *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa: Libreria Goliardica.
- (1985). "Utopías posibles al acabar un siglo. Montengón y Thjulén". En *Homenaje a José Antonio Maravall. II*. 65-78. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- FÉNELON, F. de S. L. M. (1773⁴). *The Adventures of Telemachus, the Son of Ulysses*. London: J. Beecroft y otros.
- FERRERAS, J. I. (1987). *La novela en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus.

- GARCÍA LARA, F. (1984). "Introducción". En Pedro de Montengón, *Eusebio*, 9-63. Madrid: Editora Nacional.
- GARCÍA SAEZ, S. (1974). *Montengón, un prerromántico de la Ilustración*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GIAMATTI, A. B. (1969). *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- GONZALEZ PALENCIA, A. (en CARNERO, G.:1991). "Pedro Montengón y su novela *El Eusebio*", 65-92.
- GUILLÉN, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- HAFTER, M. Z. (1991). "Montengón's *El Mirtilo* in its Eighteenth-Century Context". *BHS*, LXVIII, 1 (January), 37-46.
- LAVERDE, G. (1868). "Apuntes acerca de la vida y poesías de Don Pedro Montengón". En *Ensayos críticos sobre filosofía, literatura e instrucción pública*, 107-142. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- LUZAN, I. de (1737). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza.
- MADAULE, J. (1966). "Fénelon". En *Histoire littéraire de la France*. II, 393-400. P. Abraham y R. Desné (dirs.). Paris: Editions Sociales.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. IV. Madrid: CSIC.
- MONTENGÓN, P. (1795). *El Mirtilo ó los pastores trashumantes*. Madrid: Sancha.
- PATCH, H. R. (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PEERS, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
- RACAULT, J-M. (1991). *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*. Oxford: The Voltaire Foundation.
- RAMSAY (en FÉNELON: 1773). "Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque", i-xxxii.
- VARILLON, F. (1966). *Fénelon et le pur amour*. Paris: Du Seuil.



SOBRE EL ESPACIO Y LA TRANSFORMACIÓN DEL LUGAR AMENO EN LA NARRACIÓN CERVANTINA

Santiago Fernández Mosquera
Universidade de Santiago de Compostela

Dentro de los elementos generales constitutivos de la narración, el espacio juega habitualmente un papel enmarcador y situacional. Pero, en más de un caso, el espacio desempeña una función que trasciende la inicial. Muy frecuentemente se carga de significado y ayuda al relato, lo subraya, si no lo contradice paradójicamente.

Cuando el espacio se materializa dentro de la narración, puede convertirse en paisaje urbano o rústico. Éste, a su vez, como unidad concreta del espacio que es, se desarrolla en elementos menores, a veces tópicos. Uno de ellos y el más tradicional, si atendemos a razones históricas, es el *locus amoenus*. Entendido así, el *lugar ameno* es un elemento configurador del paisaje y del concepto más amplio de espacio, y tiene una función general enmarcadora de la historia que, dependiendo de su contextualización, puede convertirse en una función anunciadora o delimitadora dentro del relato.

En la configuración histórica del *lugar ameno* hemos de acudir a los principios de la literatura (por no decir de la cultura) occidental¹. La constitución del

¹ Para querer ser ingeniosos, pero no exactos, podíamos acudir al Génesis (*Gen*, 2, 5-15) para la génesis del *locus amoenus*. Pero se trata, al parecer, de un tópico más viejo que el mundo bíblico: "Esos sitios privilegiados ideados en la Antigüedad clásica se vieron enriquecidos, más tarde, por la noción de paraíso terrenal procedente de la tradición testamentaria" (Bauzá 1993: 95). Sin embargo, según los Padres de la Iglesia, en concreto Tertuliano y otros, el origen del tópico es bíblico (Patch 1956: 142-143).

tópico² se fundamenta en una serie de elementos básicos recurrentes: árboles, agua, sombra, cueva, etc. Estos elementos mínimos suelen aparecer con distintas modificaciones especificativas. Los árboles se convierten en frutales y son los generadores de la sombra; el agua es siempre dulce y procede, por lo tanto, de una fuente o un arroyo que refresca, relaja y calma la sed; la cueva ampara y cobija al personaje... Son múltiples las variantes con respecto a los distintos elementos, pero se mantienen siempre los básicos. El otro rasgo definitorio del *lugar ameno* es su estructuración como sistema. Es decir, el *lugar ameno* no es la simple suma de los distintos elementos aislados sino que configura un lugar apacible, *amoenus*, propicio para la instalación de los personajes. Es esta transformación la que supone una manipulación más clara de una descripción de la naturaleza aparentemente realista.

Cuando la variación de los elementos del tópico tiene cierta entidad, aparecen otros subtópicos, llamémoslos así, que derivan del principal (entre los que reina una cierta confusión terminológica: paraíso, selva amena, jardín umbrío, selva mixta...), o nacen de la inversión negativa de los elementos del tópico primario, como el *locus horridus*. En más de una ocasión, toda esta variedad terminológica no recoge realmente diferencias formales o funcionales significativas. No obstante, como en todo tópico fijado y establecido a lo largo de una amplia tradición literaria, se tiende a repetir en términos muy parecidos. Y en la medida en que las distintas tradiciones literarias tiendan a la *aemulatio*, el tópico se estabiliza.

Cuando el *lugar ameno* se consolida pasa a convertirse en uno de los varios *loci*, en tópico que se integra retóricamente como un elemento de la *inventio* casi siempre como *topotesia* aunque, con la mixtificación posterior, *topographia* y *topotesia* acabarán, en más de un caso, fundiéndose. Esto será especialmente aplicable a autores posteriores al XVI y al caso cervantino con el que ejemplificaremos lo anunciado.

Cierto es que para explicar la funcionalidad del tópico en la narración, dentro del ámbito hispánico, nada mejor que acudir a Cervantes. Y no tanto a obras en las que aparentemente el espacio juega un papel definitorio, tópico y tradicional como en la *Galatea*³. O en el *Quijote*, en donde el espacio soporta

² Recordemos, sólo a título de ejemplo y para la revisión del tópico, las referencias obligadas de Curtius (1955: 263-289); al ya citado Patch (1956) y el *Apéndice* de M^a Rosa Lida para el ámbito hispánico (Patch 1956: 371-449); Rafael Osuna (1969) para un acercamiento hispano a partir de la misma idea en la literatura inglesa; o más recientemente, Hugo Francisco Bauzá (1993: 89-120) para una explicación teórica y con referencias clásicas.

³ Véase, sin más, el esclarecedor trabajo de Aurora Egido (1985) que recoge todas aquellas circunstancias que permiten explicar exactamente el tópico del *lugar ameno* en esta primera narración cervantina.

modificaciones de interés ya parcialmente analizadas por Forcione (1970 y 1972) y Moore (1993). Pero estudiar el espacio, y en concreto el *lugar ameno*, en el *Persiles* una obra convertida en la propuesta teórica de una narración para narradores nos ha de informar casi de mejor manera cómo Cervantes aprovecha hasta sus últimas consecuencias la presencia del tópico.

El *lugar ameno* en Cervantes, especialmente en el *Persiles*, sirve no sólo de enmarcador situacional sino como elemento en el que se reflejan sus preocupaciones teórico literarias y sus intenciones artísticas (Forcione 1970: 243-245). Una de ellas, y que está siempre sobre la base del uso del espacio, es el enfrentamiento *arte / naturaleza* que arrojará distintas soluciones si acudimos a la *Galatea*, al *Quijote* o al *Persiles* (Forcione 1970: 212-245).

La transformación más importante que sufre el paisaje en general y, en concreto, el *lugar ameno*, es la vuelta a una representación no clásica del tópico en el *Quijote* frente a la utilización más canónica en la *Galatea* (Forcione 1970: 225), mientras que, en el *Persiles*, se produce un proceso inverso en el que el mundo *natural* desaparece para dejar paso al fantástico (Forcione 1970: 234); aunque, sólo de manera parcial y con muchas matizaciones, añadimos nosotros, como veremos más adelante.

Parece que en Cervantes se produce un movimiento pendular o circular si pensamos en un camino casi completo desde la utilización más tópica del *lugar ameno* en la *Galatea* hasta la transformación del *topos* clásico en el *Quijote* (Moore 1993), y el regreso al tópico, con matizaciones, en el *Persiles*. Una transformación ya anunciada, sin embargo, en la narración pastoril. En ella, Cervantes parte del modelo clásico del *lugar ameno*, que es además una exigencia genérica, para convertirlo, por medio de un acercamiento geográfico realista y desmitificador, en un paisaje más cercano, más localizable geográficamente. En palabras de Aurora Egido (1984: 69): "Cervantes ha graduado ostensiblemente la integración de la *topotesia* en la *topografía*." Pero ese círculo, que anuncia su final ya en la primera narración pastoril, se cierra en el *Persiles*, contando con la transición paródica del *Quijote* y utilizando, además, técnicas equivalentes. Esta integración de la *topotesia* en la *topographia* se convierte, por lo tanto, en una de las características de la narración cervantina presente desde la primera hasta la última de sus obras.

El *Persiles* empleará un espacio modificado como el *lugar ameno* en parte de la obra, pero llegará a una utilización aparentemente realista en momentos del relato en los que la tradición genérica parece exigir un tratamiento canónico del *topos*. Esta es una de las manipulaciones del tópico dentro de la narración cervantina.

Con respecto al *Persiles* se produce, además, otro factor diferenciador que estaba ya anunciado en sus obras anteriores. Se combinan en el *Persiles* el carácter dinámico, móvil, que está detrás del género de aventuras o bizantino (la *peregrinatio* de los personajes (Vilanova 1949)) con el carácter estático propio del *lugar ameno*. Se trata de la combinación de dos relaciones de distinta índole que son las de *estatismo* / *dinamismo* o, si se quiere en otros términos, la relación paradigmática, vertical, que supone el uso intermitente del *lugar ameno* con el dinamismo, en relación horizontal, sintagmática, del periplo del héroe. El narrador del *Persiles*, o Periandro cuando asume esta función, se detiene, se demora en el paisaje que puede ser ameno para enriquecer significativamente su relato, enmarcarlo, enmendarlo o sostenerlo.

La combinación de estas dos relaciones que atañen, por un lado, a la configuración genérica del relato, y por otro, a la utilización de un tópico también propio de dicho género, pero que mantiene una relación distinta con respecto a la narración, es una de las características esenciales del *Persiles* y en general, de la narración cervantina y se presenta como una de las fuerzas generadoras de novedad en el texto. El empleo del tópico así entendido permite, a su vez, la distinción de dos *cronotopos* norte y sur (Deffis 1990) que serán elementos paradigmáticos y su juego de relaciones, tanto en la estructura del *Persiles* como en su significado (y hasta llega a explicar parcialmente el momento de la composición de la obra).

Y si, de una parte, el viaje, la peregrinación, puede tener un significado alegórico (que la acerca al *lugar ameno*), la manipulación cervantina de ese peregrinar lleva la narración hacia la verosimilitud, rasgo esencial en la interpretación de toda narración del autor del *Quijote*. Lo había señalado con respecto a la *Galatea* y con otro propósito Aurora Egido (1984: 69):

Cervantes no se limita sólo al elogio estático de lugares. Y los viajes, más allá de su alegorismo, están llenos de vitalidad, verosimilitud y hasta autobiografismo... Porque el caminar como el navegar, imprimen acción, vitalidad. Y también verosimilitud.

Nuestra intención es analizar aquí lo estático del viaje, no el paisaje que cruzan, que atraviesan los caminantes, sino el lugar en que se detienen. Es esta una idea clave del tópico, *locus amoenus*, lugar dedicado al descanso, a la contemplación. Por eso, la combinación del elemento genérico básico en el *Persiles* como la *peregrinatio* (y por qué no en el *Quijote*) con la función retardadora, alegórica, reparadora, intermitente y paradigmática del *lugar ameno*, es tan significativa en el *Persiles*.

Es característica de esta obra la relativa escasez de descripciones espaciales. Es esta una constatación que resulta todavía más significativa en obras como la *Galatea* en las que el espacio, idealizado o no, está menos presente de lo que cabría suponer. No obstante, cuando decimos que escasea la descripción espacial nos referimos a la no frecuente descripción enmarcadora. Si es esta una característica de la prosa cervantina, el género de aventuras, cuya base es la *peregrinatio*, favorece aún más la narración que la descripción que señalamos. Con todo, las marcas espaciales que se centran en el paisaje suelen estar referidas, más o menos cercanamente, al *lugar ameno*, con dos variaciones sobre el tópico, que no son más que elementos también tradicionales, y que suelen participar en el concepto general de *locus amoenus*. Uno de ellos es la presencia de la cueva. De hecho, Hugo F. Bauzá (1993: 91), la recoge como elemento esencial del tópico:

los elementos que habrán de constituirse casi en imprescindibles en la consolidación del *locus amoenus* [son]: el árbol (...), el agua (...) y la cueva, lugar teofánico por excelencia; respecto de esta última añade [Homero] «sombria» y «amenas», características siempre patentes de estos parajes idealizados.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la cueva pierde un poco el carácter pagano al convertirse en ermita cuya presencia es constante y recurrente en el texto. Cueva y Ermita responden básicamente a la misma función en el *lugar ameno*. En ocasiones, su transformación se centra en la prodigalidad, en su capacidad de sustento; la comida y el techo son dos elementos que buscan verosimilitud en un contexto no propicio. Esta tendencia a lo verosímil se entiende en esta unión de techo y comida y en lo que queda del *lugar ameno*, cueva y árboles frutales:

Volví a la entrada de la cueva, (...) Hecho esto, torné a pisar este sitio, y a requerir y probar la fruta de que algunos árboles estaban cargados, y hallé nueces y avellanas y algunas peras silvestres. (I,6,81)⁴.

La cueva y la ermita se sitúan, en otros casos, en espacios claramente amenos, con muchos de sus elementos que cumplen la función principal del tópico: el retiro, el descanso, el cobijo, el detenimiento durante el viaje. Así sucede en (III,18,394)

Llegaron en fin a la selva, donde hallaron una ermita no muy grande, dentro de la cual vieron una puerta que parecía serlo de una cueva oscura.

⁴ Todas las citas del *Persiles* proceden de Miguel de Cervantes, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1970, y las referencias se explican de la siguiente manera: Libro, capítulo y página.

Antes de entrar en la ermita dijo Soldino a todos los que le habían seguido: Estos árboles con su apacible sombra os servirán de dorados techos, y la yerba deste amenísimo prado, si no de muy blancas, a lo menos de muy blandas camas. Yo llevaré conmigo a mi cueva a estos señores, porque les conviene, y no porque los mejore en la estancia.

La relación entre cueva y ermita es tan estrecha que se convierten en sinónimos, tal vez por la tradición eremítica de vivir en cuevas, ya que etimológicamente el término no tiene nada que ver con cueva sino con 'yermo'. Véase esta equivalencia en el mismo *Persiles*

Yo levanté aquella ermita, y con mis brazos y con mi continuo trabajo cavé la cueva, y hice mío este valle, cuyas aguas y cuyos frutos con prodigalidad me sustentan (III,18,395).

En más de una ocasión, el espacio ameno que rodea la ermita o que la contiene, conlleva el desarrollo de otros tópicos como el *menosprecio de corte* o el *Beatus ille*, todos ellos consagrados a la "santa soledad" del eremita, es decir, el viajero que encuentra el descanso apacible. Así se ve en la cita anterior y en esta que recoge los tópicos antedichos: *lugar ameno* y *Beatus ille*.

Hallé esta isla acaso; contetóme el sitio, y con el ayuda de mis criados levanté esta ermita y encerréme en ella. (...) Fuéronse y dejáronme entregado a mi soledad, donde hallé tan buena compañía en estos árboles, en estas yerbas y plantas, en estas claras fuentes, en estos bulliciosos y frescos arroyuelos, que de nuevo me tuve lástima a mí mismo de no haber sido vencido en muchos tiempos antes, pues con aquel trabajo hubiera venido antes al descanso de gozillos. ¡Oh soledad alegre, compañía de los tristes! ¡Oh silencio, voz agradable a los oídos, donde llegas, sin que la adulación ni la lisonja te acompañen! ¡Oh, qué de cosas dijera, señores, en alabanza de la santa soledad y del sabroso silencio! (II,19,263-264).

Esta "santa soledad", como anota Avallé-Arce en la edición que seguimos, es la soledad religiosa y genuina, no la artificiosa y afectada soledad pastoril que, por cierto, sirvió a Cervantes en su *Galatea*.

Es tan importante la presencia de las ermitas que da lugar a una unidad de espacio mayor que se denomina, en el Libro II, *La Isla de las Ermitas*: "Cuenta Renato la ocasión que tuvo para irse a la Isla de las Ermitas" (III,19,261).

Dejaron sus herbosos lechos las damas, y los varones sus duras piedras, y salieron a ver desde aquella cumbre la amenidad de la pequeña isla, que sólo podía bojar hasta doce millas, pero tan llena de árboles frutíferos, tan fresca por muchas aguas, tan agradable por las yerbas verdes, y tan olorosa por las flores, que en un igual grado y a un mismo tiempo podía satisfacer a todos cinco sentidos (III,19, 263).

La cueva-ermita se debe considerar dentro del ámbito espacial del *locus amoenus*. En todas las ocasiones se acompaña de muchos de sus elementos y tiene la misma función dentro del relato, es decir, la de detener la acción, el viaje del peregrino; la de ralentizar e incluso detener la narración para demorarse en la descripción del lugar. Esta función debe entenderse también en su vertiente simbólica. La ermita es el descanso cristiano del peregrino, el apartamiento en "santa soledad" del viajero de la vida. Así sucede con el *locus amoenus* que es lugar de descanso físico y descanso en el devenir humano de los protagonistas.

La relación directísima entre cueva-ermita ha de buscarse en la cristianización del lugar pagano a través de la historia eremítica de aquellos que se apartaron a cuevas que más tarde derivaron en ermitas. Esta cristianización del paisaje se acentúa en un espacio localizado geográficamente, cercano, y ya convertido en santuario concreto, aquí, Nuestra Señora de la Cabeza:

En este espacioso y ameno sitio tiene su asiento, siempre verde y apacible, por el humor que le comunican las aguas del río Jándula, que de paso, como en reverencia, le besa las faldas. (III,6,314-315)

Recordemos, por otra parte, que no es infrecuente que la cueva-ermita lleve aparejado el desarrollo de otros tópicos como el *menosprecio de corte* o el *Beatus ille*, como ya hemos señalado.

Otro de los elementos característicos del espacio en el *Persiles*, y de manera especial en sus dos primeros libros, es la insularidad en la que se sitúan todos los lugares amenos⁵. La isla es elemento del paisaje general en la que se proyecta el *lugar ameno* desde la literatura griega (Curtius 1955: 267), (Patch 1956: 161) y

Del sitio descrito por Eumeo lo primero que queremos destacar es su *aislabilidad*. Se trata de una isla, es decir, de un espacio rodeado por aguas y, en consecuencia, no contaminado por la vecindad de otros pueblos. De igual modo cuando Hesíodo u Horacio hablen de sitios recoletos en los que es posible la bienaventuranza, ambos los ubicarán en islas distantes. (Bauzá 1993: 94)

Pero, amén de esta deuda clásica, no debemos desdeñar la presencia insular en los libros de caballerías y, claro es, en los libros de aventuras que influyen directamente en Cervantes, como señala M^a Rosa Lida (Patch 1956: 412 y 419 y ss).

⁵ Cristian Andrés (1990) ha estudiado este aspecto relacionándolo con el concepto de 'barbarie' y contabilizó puntillosamente el número de islas (15) que aparecen en el *Persiles*.

Las islas contienen elementos propios del *lugar ameno* o lo son ellas mismas. En el viaje septentrional que es donde proliferan, estas islas admiran y suspenden el ánimo de los peregrinos, ya por sus cualidades negativas (*locus horridus*), ya positivas, emparentadas con el *lugar ameno* que es lo que ahora estudiamos. Se trata de una naturaleza, de un paisaje casi manipulado que permitirá a Cervantes plantearse nuevamente el debate arte / naturaleza

... salió al raso de aquel sitio, y vio que era hecho y fabricado de la naturaleza como si la industria y el arte le hubieran compuesto. Era redondo, cercado de altísimas y peladas peñas, y a su parecer tanteó que bojava poco más de una legua, todo lleno de árboles silvestres, que ofrecían frutos, si bien ásperos, comestibles a lo menos. Estaba crecida la hierba, porque las muchas aguas que de las peñas salían las tenían en perpetua verdura; todo lo cual le admiraba y suspendía" (I,6,79)

Los árboles con frutos son una característica común del *lugar ameno* y cobran en el *Persiles* una recurrencia llamativa. Tal vez, la explicación debamos buscarla en el deseo de verosimilitud, además, claro está, de la tradición del tópico. Sean los frutos ásperos (I,6,79) o secos y pasados de sazón, sirven de alimento a los peregrinos:

No por estas pláticas dejaban de bogar, de modo que, antes de anochecer, con dos horas, llegaron a una isla también despoblada, aunque no de árboles, porque tenía muchos y llenos de fruto, que aunque pasado de sazón y seco, se dejaba comer. (I,9,97)

Aunque no siempre en la descripción de estas islas el *lugar ameno* contenía todos los elementos, las marcas puestas por el narrador nos dirigen directamente al tópico. Así, en el siguiente ejemplo, se destaca la amenidad del paraje insular:

Al tomar tierra, vio el marinero que un pequeño río por una pequeña boca entraba a dar al mar su tributo. Hacíanle sombra por una y otra ribera gran cantidad de verdes y hojosos árboles, a quien servían de cristalinos espejos sus transparentes aguas. Rogámosle se entrase por el río, pues la amenidad del sitio nos convidaba. (II,10,208)

En otras ocasiones, los elementos están todos presentes con alguna pequeña variante: la eterna primavera (el verano del texto se corresponde con nuestra primavera dentro de la tradición hispánica de las cinco estaciones: primavera, verano, estío, invierno y otoño), la luz atenuada (la luna, antes una evocación de tipo tradicional popular que el anuncio de un 'nocturno'), las fuentes sonoras, la fruta de los árboles, las flores olorosas... todo formando un lugar placentero:

La sazón del tiempo, que era la del verano; la comodidad del sitio, el resplandor de la luna, el susurro de las fuentes, la fruta de los árboles, el olor de las flores, cada cosa destas de por sí, y todas juntas, convidaban a tener por acertado el parecer de que allí estuviésemos el tiempo que las fiestas durasen. (II,12,222)

Si decíamos arriba que la función principal del *lugar ameno* no era enmarcar y entretener tanto la narración como al protagonista, en ocasiones, la presencia de un *lugar ameno* anuncia paradójicamente una aventura desastrosa. Así sucede con el ejemplo anterior. Las fiestas señaladas se convierten de forma inmediata, cuando se recupera el hilo de la narración, en el secuestro de los personajes que disfrutaban de la amenidad del descanso.

Por otra parte, si nos fijamos en el texto transcrito arriba (II,12,222), aparece una de las características más importantes del *lugar ameno* que demuestra, además, que así era entendido por Cervantes. Me refiero a la consolidación del *locus amoenus* como sistema, como estructura que supera la simple suma de los elementos aislados. Así lo indican las palabras del narrador “cada cosa destas de por sí, y todas juntas,”.

Otra de las características fundacionales del *lugar ameno* es su tendencia a recoger valores simbólicos. Y este valor está presente en el *locus* de una nueva isla. Pero en el *Persiles* la presencia de un *locus amoenus* alegórico está doblemente marcada, quizá por la búsqueda de la verosimilitud que no renuncia a una naturaleza transformada de corte neoplatónico tal vez más propia de una obra como la *Galatea*.

Se produce en este pasaje del *Persiles* una descripción de un *lugar ameno* insular con todos sus elementos hiperbólicamente transformados por medio de metáforasuntuarias y encarecedoras. Esta es la primera señal de encontrarnos ante este paisaje manipulado:

Otro día, al crepúsculo de la noche, nos hallamos en la ribera de una **isla no conocida** por ninguno de nosotros, y con disinio de hacer agua en ella, quisimos esperar al día, sin apartarnos de su ribera. Amainamos las velas, arrojamos las áncoras y **entregamos al reposo y al sueño** los trabajados cuerpos, de quien el sueño tomó posesión blanda y suavemente.

En fin, nos desembarcamos todos, y pisamos la **amenísima ribera**, cuya **arena**, *vaya fuera todo encarecimiento*, la formaban granos de oro y de menudas **perlas**.

Entrando más adentro se nos ofrecieron a la vista **prados** cuyas yerbas no eran verdes por ser yerbas, sino por se **esmeraldas**, en el cual verdor las tenían, no cristalin **aguas**, como suele decirse, sino corrientes de líquidos **diamantes** formados, que cruzando por todo el prado, *sierpes de cristal* parecían.

Descubrimos luego una **selva de árboles** de diferentes géneros, tan hermosos, que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos; de algunos pendían ramos de

rubíes, que parecían **guindas**, o guindas que parecían granos de rubíes; de otros pendían **camuesas**, cuyas mejillas, la una era de **rosa**, la otra de finísimo **topacio**; en aquél se mostraban las **peras**, cuyo olor era de **ámbar** y cuyo color de los que forma en el cielo cuando el sol se traspone. En resolución, todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: **todo allí era primavera**, todo verano, todo estío sin pesadumbre, y todo otoño agradable, con extremo increíble.

Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos: a los ojos, con la belleza y la hermosura; a los oídos, con **el ruido manso de las fuentes y arroyos**, y con **el son de los infinitos pajarillos**, que con no aprendidas voces formado, los cuales, saltando de árbol en árbol y de rama en rama, parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla; al olfato, con el olor que de sí despedían las yerbas, las flores y los frutos; al gusto, con la prueba que hicimos de la suavidad dellos; al tacto, con tenerlos en las manos, con que nos parecía tener en ellas las perlas del Sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar. (II,15,241-242)

Hemos utilizado la negrita para señalar aquellos elementos propios del tópico y sus metáforas o comparaciones. En todas ellas destaca la hipérbole encajadora, incluso reforzada por la frase del narrador que subraya la veracidad del relato "*vaya fuera todo encarecimiento*". En este fragmento, las yerbas esmeraldas, las aguas diamantes o ya, más decididamente, los rubíes que parecen guindas son transformaciones de un paisaje previamente manipulado como es el tópico del *locus amoenus*.

¿Cómo interpretar, pues, este espacio maravilloso en un contexto que busca, aún en lo imaginario, la verosimilitud? A través de una marca de irrealdad: el narrador protagonista está soñando. Este procedimiento, de amplia rai-gambre alegórica (Patch 1956), es también un recurso muy cervantino. El sueño del narrador permite a Cervantes recrearse en una transformación de un espacio ya previamente manipulado, en una hipérbole del paisaje ideal que así se convierte en fácil alegoría.

Astutamente, el autor no revela el sueño del personaje narrador de una forma clara hasta el final del relato. Pero, si leemos con atención los pasajes previos, podemos imaginar la situación de Periandro:

Llegó en esto la noche clara y serena, y yo, llamando a un pescador marinero que nos servía de maestro y piloto, me senté en el castillo de popa, y con ojos atentos me puse a mirar el cielo. (II,14,239)

Poco más adelante, al inicio del capítulo siguiente, dice "Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros..."

(II,15,240). Pero no se sabrá que se trata de un sueño hasta después de la descripción del *locus amoenus* y de la consiguiente alegoría, cuando el propio Periandro exclama

fue tanto el ahinco que puse en decir esto [versos de Garcilaso], que **rompí el sueño**, y la **visión hermosa** desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno dellos.

A partir de aquí, tanto Periandro como otros personajes aprovechan la alegoría del sueño para reflexionar sobre distintos aspectos morales del hombre pero también sobre cuestiones literarias. Estamos, de nuevo, ante un recurso propiamente cervantino: partir de una disquisición moral para llegar a un problema literario:

El gusto de lo que soñé respondió Periandro me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada. (II,15,244-245)

Este fragmento, que es el ejemplo más claro de *locus amoenus* en todo el *Persiles*, está manipulado en dos aspectos: el primero es la transformación metafórica encarecedora que lo aleja de los tonos verosímiles que algunos *lugares amenos* tienen en la narración cervantina y lo acerca a la alegoría propia del género donde se integra. El otro es precisamente la cruz de esta misma moneda, la justificación verosímil de la narración: el sueño de su narrador. Pero además, y como remate de propiedad cervantina, el texto le permite reflexionar sobre la propia narración.

Las variantes que surgen en el *lugar ameno* en el *Persiles* no pueden considerarse como tales. Tanto la cueva como la isla son elementos tradicionales y constitutivos o enmarcadores del tópico. Por lo que se refiere a la variación cueva / ermita debe explicarse por medio de la cristianización que lleva aparejada cierto aire de verosimilitud del elemento pagano.

Sí se pueden establecer diferencias entre las apariciones de dichos elementos en los diferentes libros del *Persiles*. Está claro que tanto las islas como las cuevas-ermitas son propias de los dos primeros libros con una única excepción: la ermita-santuario muy cercana de (III,18,394). La insularidad es característica del género de viajes (Andrés 1990) y favorece la aparición del tópico geográfico. Se confirmaría, de esta manera, a través de la presencia del *locus amoenus* de, en palabras de Deffis de Calvo, el *cronotopo* del norte y del sur:

El *cronotopo del norte* que domina los dos primeros libros responde al esquema establecido en la novela griega de aventuras, allí el lazo tempoespacial es puramente técnico y abstracto: no se sabe cuándo ni exactamente dónde Periandro y Auristela se desplazan por una tierra de bárbaros, vagamente presentada como tierras frías y oscuras, generalmente islas, e incluso islas alegóricas como la Isla Maravillosa (II,15) que nos remite a las ínsulas de *Clareo* y *Florisea*. El *cronotopo del sur* coincide con los libros III y IV e introduce en el relato referencias espacio temporales más precisas y concretas. (Deffis 1990: 103)

En el llamado *cronotopo del norte* predominan los *lugares amenos* más o menos tradicionales y es precisamente en el Libro II en donde aparece un *locus amoenus* despojado de aquellos elementos realistas que lo podían hacer verosímil si puede resultar así ya un *lugar ameno*. El proceso de transformación metafórica del paisaje descrito sólo se justifica poéticamente dentro de la narración por las marcas de irrealidad con los que es enmarcado.

Otras transformaciones sufre el tópico en el *Persiles*, pero que afectan a los Libros III y IV los cuales se corresponden con el *cronotopo del sur*. Se trata no de manipulaciones de corte metafórico hiperbolizante sino del tipo contrario. Son transformaciones del *lugar ameno* que tienden a la localización geográfica del paisaje, a la cercanía del espacio descrito. Se seguirán, no obstante, manteniendo elementos propios del tópico pero se integran en lugares conocidos. Ha desaparecido totalmente la insularidad. Por ejemplo en

Partidos, pues, de Badajoz, se encaminaron a nuestra Señora de Guadalupe, y habiendo andado tres días, y en ellos cinco leguas, les tomó la noche en un monte poblado de infinitas encinas y de otros rústicos árboles. Tenía suspenso el cielo el curso y sazón del tiempo en la balanza igual de los dos equinoccios: ni el calor fatigaba, ni el frío ofendía, y a necesidad, tan bien se podía pasar la noche en el campo como en el aldea; (III,2,287)

Aquí el clima es eterna primavera, el lugar era monte poblado de variedad de árboles pero, a su vez, está localizado en Badajoz en el monasterio de Guadalupe. Es siempre, en cualquier caso, un lugar placentero propio para el descanso. De esta forma cumple la función principal con respecto a la narración detenerla y al protagonista descansar.

En los Libros III y IV, aunque el lugar aparezca con muchos de los elementos propios del tópico (amenidad, hierba, arroyos, fuentes...), siempre tiende a ser localizado geográficamente (cercanías de Roma):

Heríales el sol por cenit, a cuya causa, puesto que está más apartado de la tierra que en ninguna otra sazón del día, hiere con más calor y vehemencia; y habiénd-

les convidado una cercana selva que a su mano derecha se descubría, determinaron de pasar en ella el rigor de la siesta que les amenazaba, y aun quizá la noche, pues les quedaba lugar demasiado para entrar el día siguiente en Roma. Hiciéronlo así, y mientras más entraban por la selva adelante, la amenidad del sitio, las fuentes que de entre las hierbas salían, los arroyos que por ella cruzaban, les iban confirmando en su mismo propósito (IV,2,419)

Es decir, por múltiples variaciones que el *lugar ameno* contenga, siempre desempeña sus funciones tópicas: la del descanso como la anterior; o como pausa previa a una escena violenta como en la siguiente referencia:

Dábales asiento la verde yerba de un deleitoso pradecillo; refrescábales los rostros el agua clara y dulce de un pequeño arroyuelo que por entre las yerbas corría; servíanles de muralla y de reparo muchas zarzas y cambroneras, que casi por todas partes los rodeaba, sitio agradable y necesario para su descanso, cuando, de improviso... (III,4,300)

También se produce una transformación hiperbólica del *lugar ameno* en este *cronotopo del sur* que se corresponde paralelamente a los Libros III y IV. Y también es anunciada con unas marcas específicas, pero no de irrealidad en esta ocasión sino de verosimilitud. Una verosimilitud señalada por la identificación geográfica (Aranjuez) y por la justificación de la naturaleza transformada de un *lugar ameno* en un jardín.

Nuestros peregrinos pasaron por Aranjuez, cuya vista, por ser tiempo de primavera, en un mismo punto les puso admiración y la alegría; vieron iguales y estendidas calles, a quien servían de espaldas y arrimos los verdes y infinitos árboles, tan verdes que les hacían parecer de finísimas esmeraldas; vieron la junta, los besos y abrazos que se daban los dos famosos ríos Henares y Tajo; contemplaron sus sierras de agua; admiraron el concierto de sus jardines y de la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas, y sus esquisitos frutales, que por aliviar el peso de los árboles tendían las ramas por el suelo; finalmente, Periandro tuvo por verdadera la fama que deste sitio por todo el mundo se espacía (III,8,331-332)

Parece claro, a la vista de los ejemplos examinados que, frente a la unidad de función del *lugar ameno* en el *Persiles*, se producen algunas diferencias en su tratamiento que se reflejan en lugares concretos de la obra. Así comprobamos que, en los Libros I y II, la insularidad y la presencia de las cuevas-ermitas son dos elementos recurrentes que acompañan la aparición del *lugar ameno*. No sucede así en los Libros III y IV en donde desaparece toda referencia a la insularidad y casi a las ermitas. Comprobamos también, cómo se producen unas transformaciones que, en los dos primeros libros, se acercan a la manipulación, a la

transformación metafórica. Estas transformaciones se señalan con marcas de irrealidad en el llamado *cronotopo del norte* que lo acercan a la verosimilitud y referencias geográficas concretas en el *cronotopo del sur*.

Se trasluce, pues, una diferencia de tratamiento del tópico del *lugar ameno* en el *Persiles* que se establece entre los dos primeros libros y los dos segundos. Tal vez, por lo tanto, el espacio sirva de apoyo a quienes consideran esas dos partes diferenciadas en el *Persiles* y entienden, como E. I. Deffis (1990), dos *cronotopos* distintos.

Pero también hay elementos comunes que confieren unidad a la obra. Desde el detalle de la conversión de las cuevas en ermitas y de las ermitas en santuarios es decir, la cristianización de los lugares paganos hasta la funcionalidad del espacio convertido en *lugar ameno*, con sus elementos comunes en ambos *cronotopos* y su función equivalente: retener la narración en digresiones descriptivas y detener al protagonista para el descanso físico y alegórico. Esta función, idéntica en los cuatro libros, convierten al espacio en elemento funcional unificador del *Persiles*.

Pero, sin duda alguna, será la interrelación establecida entre el elemento esencial del género del *Persiles*, la peregrinación del héroe en relación sintagmática, con la interacción de los distintos elementos espaciales a través del *locus amoenus* en relación paradigmática, lo que configure una unidad indudable de la obra y refleje el auténtico valor del espacio en el *Persiles*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRES, Cristian (1990). "Insularidad y barbarie en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Anales Cervantinos*, XXVIII, 109-123.
- BAUZÁ, Hugo Francisco (1993). *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago: Universidad de Santiago.
- CURTIUS, Ernst Robert (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I (1990). "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel Cervantes". *Anales Cervantinos*, XXVIII, 99-108.
- EGIDO, Aurora (1985). "Topografía y Cronografía en *La Galatea*". *Lecciones Cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 49-93.
- FORCIONE, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press.
- (1970). *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*. Princeton: Princeton University Press.
- MOORE, Charles B. (1993). "El carácter conflictivo del *locus amoenus* y de la Edad Dorada en el *Quijote*". *Letras de Deusto*, 58, 129-135.
- OSUNA, Rafael (1969). "Un caso de continuidad literaria: la *silva amoena*". *Thesaurus (BICC)*, XXIV, 3, 377-407.
- PATCH, Howard Rollin. (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica. Apéndice de M^a Rosa Lida de Malkiel, "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", 371-449.
- VILANOVA, Antonio (1949). "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XIII, 97-159.



EL PAISAJE METROPOLITANO EN LA POESÍA FUTURISTA CATALANA

J. V. Gavalda
Universitat de València

La poesía y la poética futurista ocupan una posición periférica en el canon de la literatura catalana contemporánea, en ese corpus que han ido acotando las historias de la literatura catalana de la última *renaixença*, esa que arranca en la oscuridad de la dictadura franquista. Y eso que a lo largo de los sesenta y setenta, en aquellos días del «compromiso», la poesía futurista, sobre todo, la de Joan Salvat-Papasseit, fue objeto de culto por su condición de «proletaria», condición ésta más bien exótica en la poesía catalana de las primeras décadas de nuestro siglo. Muy lejanos parecen aquellos años setenta: hoy, en los días de la razón económica, predicadores del negocio del automóvil han decretado la defunción de los «proletarios» y el nacimiento de los «señores trabajadores», una maniobra, por lo demás, muy posterior a la caída en picado de la cotización de la así llamada «poesía proletaria». Hablaba de ubicación periférica: a lo acabado de señalar podría añadirse, hoy que la literatura catalana ha conseguido, en algunos lugares al menos, una plena homologación institucional, convirtiéndose en una asignatura más, que esa condición de periférica se explicaría por su menguada producción, por su menguada nómina de cultivadores. Y es cierto, si bien semejante valoración merecería un breve comentario y nos obligaría a volver al principio. La primera vanguardia, en Catalunya, en Galicia, en Andalucía, en la capital del Estado, no logró congregarse unas huestes poderosas. Poderosas fueron las huestes de los pusilánimes: esos que se escandalizaron con la pintura de vanguardia, que hizo de la nueva metrópoli un tema emblemático; esos que, en Barcelona, por citar un ejemplo, se ensañaron con la primera exposición de Joan

Miró; o esos que, en todos esos lugares, desde la crítica y la historiografía negaron la patente a esa poesía que se reclamaba de vanguardia, una poesía que, por supuesto, no encontró editor, algo que convendrá no olvidar a la hora de tasar, como dirían los adalides de la productividad, su cuota de producción.

Mención aparte merecería un aspecto que afectó de manera específica a las vanguardias catalana y gallega. Oigamos lo que decía allá por el año 1920 un joven crítico catalán que acabaría convirtiéndose en reputado escritor, en uno de los escritores catalanes más traducidos y mejor conocidos en castellano. Ya por aquel entonces Josep Pla hacía gala de un más que notable reaccionarismo y se mostraba así de lapidario con el primer poemario catalán monográfica y devotamente metropolitano, *Poemes en ondes hertzianes*, el primer volumen poético de Joan Salvat-Papasseit.

Porque vale más, si se ha de tener un vicio, ser futurista que anticatalanista. Catalunya no ha sido violada, a pesar de todo: de la imaginación, de los tipos de imprenta, de las flechas y de las masas inmovibles (Pla 1920).

El vanguardismo, el futurismo, sería, pues, cuando menos, un «vicio tolerable». Las revistas de la vanguardia gallega ofrecen abundantes y elocuentes testimonios de este problema, de las urgencias privativas de aquellas literaturas que no contaban con una lengua normalizada, que no contaban con una tradición literaria canonizada. Resulta no sólo oportuno sino obligado recordar, precisamente aquí, en Santiago, que fue en Galicia donde se aplaudió con más entusiasmo a la poesía futurista catalana, una poesía que será presentada aquí como «cubista», como exponente de un cubismo superior al cultivado en Madrid, superior por su «dinamismo», por su «vibración». Esta entente catalano-gallega, anticastellana, la encontramos en V. Risco y la encontramos, también, en J. Salvat-Papasseit, en el «Primer Manifest Català Futurista». Escuchemos, ahora, lo que decía Vicente Risco, en las páginas de *Nos*, de esos *Poemes en ondes hertzianes* tan mezquinamente valorados por J. Pla:

Eu teño que dicir eiqui que nos mais dos colaboradores de Grecia non atopo senon xustaposicións dimaxes, quero que sexan sempre ben construídas; fállalles a vibración que hay dentro distes poemas de Salvat-Papasseit. Asoméllanse a instalacións eleútricas sen fluído; eiqui, nas cousas de Salvat-Papasseit hay fluído. Non é outra cosa.

El culto a la metrópoli, a los «milagros tecnológicos» a ella asociados, a las instalaciones eléctricas y a las emisiones en ondas hertzianas, al metro y al avión, al «trolley» y al automóvil, constituye, también, uno de los rasgos definitorios de

la poesía futurista catalana. Sin embargo, y después de lo señalado en estas consideraciones iniciales, sería conveniente efectuar una precisión: para entender la especificidad de la visión de la metrópoli de esta poesía, por referencia a esa ortodoxia vanguardista representada bien por el futurismo italiano bien por el constructivismo más radical, será imprescindible, como veremos a continuación, no perder de vista los dos argumentos subrayados en la introducción. No perder de vista, en definitiva, ese componente político tan generosamente valorado en una determinada coyuntura y ese contencioso crucial en aquellas culturas, para decirlo con J. Lotman y B. Uspenkij, no «gramaticalizadas» (1979), aquellas culturas en las que las fuerzas tradicionalistas pretenden contar con un plus de legitimación, aquellas culturas en las que todo intento de hacer *tabula rasa* con la tradición es calificado de traición, de «violación», para decirlo con J. Pla.

La obra de J. Salvat-Papasseit, el exponente más emblemático de la vanguardia futurista catalana, constituye un ámbito privilegiado para el análisis de ambos factores. Salvat-Papasseit se refería a los poemas de sus dos primeros volúmenes, mayoritariamente lapidados por la crítica, en los siguientes términos:

El pobre Horaci dorm als meus prestatges el son de l'estoneta que jo m'he decidit per fer els cal·ligrames del viure social a la nostra ciutat (1977: 86)

Salvat-Papasseit se había iniciado en la escritura como periodista en publicaciones republicanas, marginales e irremisiblemente deficitarias, bajo la advocación de un escritor que por aquellas fechas había editado una *Antología de escritores proletarios*, M. Gorki. No con su nombre, sino con un pseudónimo, «Gorkiano», Salvat-Papasseit publicó un conjunto de artículos donde se encuentran las claves de ese «viure social» de la metrópoli que pretendían representar sus caligramas.

Humean chimeneas, y la gente parece que así desesperándose cumpla un fin que esté lejos de ser la explotación de unos por otros. ¡ Ah, cobarde ciudad, que chupas tanta sangre y aún haces pasar hambre a los que te la ofrecen (1977a: 60)

Una ciudad, por tanto, erigida en sede del progreso; un progreso edificado sobre la explotación. «Gorkiano» recogió en un volumen sus artículos periodísticos, volumen que tituló *Humo de fábrica*: la única esperanza para esa ciudad que es también la de las fábricas, la ciudad de las chimeneas, sería la «terrible nube».

Vi la hórrida fachada y vi sus mártires. Y vi que poco a poco iban saliendo todos, con los semblantes tristes y cansados, y la cara arrugada y los ojos velados como por una lágrima muy honda que tarda a decidirse pero que siempre ahoga. [...] Mientras, las chimeneas humeantes dibujaban cabezas de rabias comprimidas y de angustias y muertes: Era la gran visión de la terrible nube que traerá la lluvia, la tempestuosa lluvia que les libertará (1977a: 11-12)

Como el resto de las vanguardias europeas, el futurismo catalán hará de la ciudad un núcleo temático definitorio. París sería la metrópoli por antonomasia: «aquí a París tot és monumental i extraordinari [...] París m'ha tornat mes *avant-gardiste* que mai», dirá Salvat-Papasseit en su correspondencia (1984: 55). Pero, lejos de los delirios metropolitanos de algunas de las vanguardias europeas, la poesía futurista catalana le otorgará un especial protagonismo a esa otra cara de la ciudad tan truculentamente descrita por «Gorkiano». El primer poemario de Salvat-Papasseit, *Poemes en ondes hertzianes*, proporciona elocuentes y bien explícitos ejemplos. No puede sorprender, después de lo que acabamos de escuchar, que una de sus ciudades protagonistas sea Roma, ciudad que deviene una suerte de modelo por antonomasia, como lo precisa el título del poema, «Planol». El texto, un caligrama ortodoxo, unánimemente despreciado por la crítica, acota el plano de la ciudad, una ciudad donde se levantan dos espacios enfrentados: el del «Mont Aveni», «decadència-esglésies-xalets-aristocràcia-vici-ironia en el crim», y el de los «suburbis», «hospital-rameres pobres-la galera-honradesafam» (1985: 16-17). Barcelona, naturalmente, es otra de las ciudades protagonistas. Y no deja de ser sintomático que una de las referencias a la misma focalice, mediante un desplazamiento metonímico, un espacio de resonancias muy particulares:

Aquí on tot valor universal duu per nom Montjuïc

Montjuïc, hoy universal gracias al negocio olímpico-televisivo, era por aquel entonces lugar de reclusión y de ejecución, de ahí su protagonismo, su vinculación con «tot valor universal».

Como tantos otros poemarios caligramáticos del momento, éste reforzaba su ambición icónica con la ayuda de una serie de dibujos metropolitanos, obra de Joaquín Torres-García, un uruguayo afincado en Barcelona que acabaría alcanzando notorio prestigio como vanguardista a la vuelta a su país de origen. Torres-García, haciendo honor al título del libro, ponía en primer plano las ondas hertzianas y se fijaba de manera muy especial en los tranvías y en el puerto. El tranvía es, efectivamente, uno de los protagonistas del volumen, particularmente, del poema que lo cierra, como lo explicita su título, «54045»:

No he vist més majestat que en lo stylo de foc

TROLLEY

TROLLEY

TROLLEY

Pero ese tranvía es también el de el de las miradas cruzadas, el de la angustia provocada por la aparición del revisor, el del sobresalto provocado por la desaparición de una cartera al cabo vacía. Y el puerto es, también, uno de los protagonistas de un caligrama titulado, justamente, «Drama en el port», un poema que se abre con la majestuosidad del trasatlántico, con la resplandeciente claridad de sus luces frente a la oscuridad de la noche: pero frente a él se levanta la tempestad, mientras a sus pies esperan las víctimas del «drama».

ELS EMIGRANTS S'EMPENYEN

Como he apuntado, el análisis del otro factor decisivo a la hora de estudiar la representación de la metrópoli perfilada por esta poética vanguardista nos obligaría a detenernos en esa encrucijada a la que hubieron de enfrentarse aquellos movimientos de vanguardia inmersos en culturas en proceso de «gramaticalización». Pueden resultar harto ilustrativas, precisamente aquí, en Galicia, las «Primeiras Verbas» del primer número de esa revista que con tanto calor aplaudía a la vanguardia catalana, *Nos*, palabras inaugurales, por lo demás, redactadas por el mismo que había ensalzado la poesía «cubista» catalana, contraponiéndola a la poesía cubista madrileño-sevillana, V. Risco:

Os colaboradores de *Nos* poden ser o que les pete: individualistas ou socialistas, pasatistas ou futuristas, intuicionistas ou racionalistas, naturistas ou humanistas: pódense por en calquera das posicions posibles respecto das catro antinomias da mente contemporánea; poden ser hastra clásicos, con tal que poñan por riba de todo o sentimento da Terra e da Raza, o desexo colectivo de superación, a orgullosa satisfacción de seren galegos

Las palabras de Risco, en su rotundidad, revelan el alcance del conflicto; son, al tiempo, síntoma inequívoco de las exigencias de aquellos que aseguraban custodiar las esencias de la tradición, el numen de la patria. El futurismo catalán pese, como veremos, a sus cautelas, fue acusado de atentar contra la tradición catalana, fue acusado de ser un vulgar imitador de modelos foráneos, particularmente, de modelos «españoles». Salvat-Papasseit lo resumía con notable claridad y con particular amargura: «qualsevol es creu que estimeu els tramvies i els autocamions i l'irradiador del Port i que us enllestiríeu cal al gran Nova York dels vèrtigs i els sorolls, sense que una influència no us ho hagi encomanat» (1977: 85-86). Y se rebelaba, con acritud, contra la acusación de no ser, a la pos-

tre, otra cosa que una imitación del ultraísmo madrileño: «En la literatura catalana no hi ha "tramvia sense molles"; en la ultraista, sí. Tramvia sense molles i sense tramoia i tot. [...] Per això, l'haver confòs l'ultraisme amb l'avantguarda catalana és quelcom lamentable» (1977: 92).

Con el correr del tiempo, estas vanguardias, la catalana y la gallega por ejemplo, abocadas a urdir onerosos compromisos, acabarían siendo criticadas, justamente, de poco vanguardistas: hasta como «falso» ha sido catalogado un futurismo como el que postulaba, por ejemplo, J. Salvat-Papasseit. Y esto nos lleva de vuelta al tema de esta reflexión. La poética futurista catalana intenta abrise camino en un mercado literario, en un panorama crítico-historiográfico, regido por la poética *noucentista*, una poética que había convertido en seña de identidad la liquidación de la poetica modernista, la liquidación de ese «Romanticismo» para el que Eugeni d'Ors usaba la mayúscula. El poeta que encarnaba ese modelo que debía ser definitivamente arriconado era Joan Maragall. Y es justamente Joan Maragall el primer poeta que invoca el «Primer Manifest Català Futurista»; y es también su poesía, y más en general el corpus romántico-modernista, el que nos permite entender ese otro rasgo definitorio de la representación de la metrópoli que efectuará la poesía futurista catalana y, particularmente, la poesía salvatiana.

Cita obligada al hablar del futurismo italiano es el exabrupto marinettiano contra el «claro de luna»: perpetrar ese asesinato, liquidar ese tejido simbólico que atraviesa las jornadas de la creación narradas por el Génesis, parecería una contrapartida ineludible de su culto a la metrópoli. Pues bien, la representación de la metrópoli que nos ocupa es de corte bien distinto: la poesía futurista catalana opta por la naturalización y por la personalización de ese conjunto de prodigios tecnológicos que tejen la imagen de marca de la metrópoli. Escuchemos algunos versos:

Com és càlid el somriure dels llums
I les espurnes blanques

del trolley dels trams
dansen com les estrelles

Quin vent que fa,
quina pluja més fina!
—El tram llampega

I també l'aeroplà
que em fa aixecar el cap
el mateix que em cridés una veu d'un
terrat

El segundo poemario de J. Salvat-Papasseit, subtítulo «Poemes d'avantguarda», se titulará *L'irradiador del port i les gavines*. El volumen se abre con una «vibració» cuyos tres segmentos, gracias a la ordenación y a los encabalgamientos, permiten establecer distintos itinerarios de lectura:

S'estimen a les roques
els irradiadors
amb les gavines boges

El primero de los poemas salvatianos aquí citados era, recordémoslo, «Planol». Este caligrama, que prescinde, según los cánones, de puntuación y de partículas verbales, que renuncia a la construcción sintáctica, jugando exclusivamente con los diversos tipos de mayúscula y con la disposición topográfica de los segmentos, se cierra con un registro dialógico, lo cierra otra voz:

El sol ho encén tot
—Però no ho consum

La *Revista de Occidente* dedicó un «Homenaje a C. Barral y J. Gil de Biedma» en el que C. Riera colaboró con un trabajo titulado «Imágenes barcelonesas». Riera señalaba allí lo siguiente:

Sería exagerado afirmar que hasta los poetas de la denominada “Escuela de Barcelona” a la ciudad catalana no se le otorga un tratamiento normal, sin alharacas retóricas, alabanzas exageradas o lamentaciones lacrimógenas, porque en tal caso valdría la pena decir que me olvido de Carner, de Clementina Arderiu y especialmente de Salvat-Papasseit. Pues bien, creo que esta visión cotidiana de Salvat, de tono narrativo menor —poesía para leerse a media voz y no para ser declamada—, enlaza, por lo que a las imágenes de Barcelona se refiere, con la de los poetas a los que *Revista de Occidente* rinde homenaje (1990: 63)

J. M. Lotman señala, a *La estructura del texto artístico* (1978: 107), que el gran mérito de V. Maiakovski estriba en su contribución a la «prosaización» de la poesía rusa, en su incorporación a la tradición poética rusa de un conjunto de voces, de registros, que ensancharon los márgenes del discurso poético ruso, que socavaron, podríamos decir, con Bajtin, el monologismo de un canon de dilatada historia. En términos generales, ésa es, también, una de las grandes contribuciones del discurso salvatiano a la poesía catalana. Uno de los méritos de su obra es el de haber incorporado al canon poético un paisaje urbano ajeno a cualquier grandilocuencia, un paisaje urbano en el que se funden la coloquialización del texto poético y el relato de historias de la más estricta cotidianeidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LOTMAN, J. M. (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- y USPENSKIJ, B. (1979). «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura». En *Semiótica de la cultura*, J. M. Lotman y Escuela de Tartu, 67-92. Madrid: Cátedra.
- PLA, J. (1920). «Poemes en ondes hertzianes». *La Publicidad*, 12/II.
- RIERA, C. (1990). «Imágenes barcelonesas». *Revista de Occidente*, 110-111.
- SALVAT-PAPASSEIT, J. (1977). *Mots-propis i altres proses*. Barcelona: Eds 62.
- (1977a). *Humo de fábrica*. Barcelona: Libros de cordel.
- (1984). *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Eds. 62.
- (1985). *Poesies completes*. Barcelona: Ariel.

LOS ESPACIOS DE LA LEVEDAD DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (ESCRITURA POSTUTÓPICA EN LA TRADICIÓN MODERNA)

Javier Gómez-Montero
Universidad de Colonia

Mallarmé y la lírica de la modernidad, Góngora y el Barroco, Juan de la Cruz y la poesía mística universal conforman el horizonte de la creación poética y de la investigación histórico-literaria de A. Sánchez Robayna.¹ Su poesía supone una apasionada indagación del ser en el propio lenguaje desde las ruinas del proyecto ontológico que define a la literatura moderna,² si se la concibe como representación de la subjetividad y expresión de la crítica que acompañó a la idea de un sujeto autónomo tras su proclamación por el idealismo trascendental.³ En esta perspectiva se inserta la representación del espacio en la lírica de A. Sánchez Robayna, donde se plasma una escritura del espacio, unos *espacios de la levedad*, cuya fisonomía signica me propongo describir en estas páginas.

I. Naturaleza –una noción ciertamente más amplia que la del paisaje– y escritura, en la poética de Andrés Sánchez Robayna, son conceptos ambiguos y

¹ Estas páginas resumen un estudio de mayor envergadura con el título “Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna”, en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XL (1995), en prensa.

² Reseño sólo dos recientes estudios de conjunto sobre el sujeto moderno; el primero adopa una perspectiva exclusivamente filosófica y el segundo afronta la evolución de la reflexión estética desde el siglo XVIII como manifestación explícita de la historia de la subjetividad moderna: A. Renaut, *L'ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité* (Paris 1989) y L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* (Paris 1990).

³ Esta cuestión es el objeto de mi estudio monográfico: *Die Unzulänglichkeit der poetischen Rede. Studien zur frühen Lyrik der Moderne in Spanien* (J. de Espronceda - G. A. Bécquer - R. de Castro - R. M. del Valle-Inclán - A. Machado) (Habilitationsschrift: Köln, 1996)

sugieren la contigüidad entre las nociones de espacio y representación. Ahí se manifiesta un rasgo básico de sus textos: su condición asimétrica, por la que la función descriptiva de los elementos de la naturaleza que tienen cabida en el espacio del poema se ve desplazada por su función signica. De esta coyuntura surge la dificultad de encasillar esos espacios, contruidos según las leyes de levedad de los signos, en categorías derivadas de un análisis semántico convencional: sea la concepción de la naturaleza como un espacio de la subjetividad según el paradigma romántico y simbolista (el paisaje como un *état d'âme* o como proyección mítica o existencial de la idea del origen), o bien sea la objetivación en la naturaleza de una crítica de la civilización, de una actitud compensatoria en vista de su destrucción o de un intento de recuperación de una estructura idílica con un significado político, social o existencial. Otras propuestas más recientes de una "retórica del espacio", como la *Geopoética* de Kenneth White –que escruta el valor simbólico de una geografía determinada⁴ o la *Poetry of Place* propugnada por Jeremy Hooker⁵ –que postula el enraizamiento etno-geográfico de los textos con la intención de reivindicar su regionalidad– inciden con excesiva vehemencia en los aspectos semánticos de los espacios representados.

Este conjunto de enfoques, sucintamente bosquejados, no se pueden aplicar sin precaución a la poesía de A. Sánchez Robayna que resulta esencialmente de una operación que, en función del lenguaje poético, asimila estrategias barrocas de representación a la poesía moderna de orientación metafísica y mallarmiana.⁶ Su descripción requiere categorías interpretativas que asuman tanto los procedimientos de expresión verbal y figurativa desarrollados por la poesía barroca como la reflexión poetológica moderna que parte de Mallarmé. Estas coordenadas suministran la clave de una concepción de la palabra como signo, autónomo y polivalente, cuyas interrelaciones en el poema generan otra realidad, autosuficiente, plurisignificativa y sustentada por los elementos significantes de las palabras. Así, la escritura de A. Sánchez Robayna aborda los problemas de materia y espíritu (no fondo/forma), signifiante y significación (no signifiante/significado) o transcendencia y contingencia tanto de la percepción poética como de la percepción textual.

⁴ Vid. el volumen *Regionalität. Nationalität. Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik*. Erträge des Siebten Blaubeurer Symposions. Herausgegeben von L. Fietz, P. Hoffmann und H.-W. Ludwig (Tübingen 1992), que contiene un artículo de K. White ("The Atlantic Seaboard: Poetic Typology of the European West") y algunos de sus poemas (pp. 235-258). La representación del espacio en la lírica inglesa contemporánea y su tradición moderna es el objeto de un interesante estudio de Elmar Schenkel (*Sense of Place. Regionalität und Raumbewußtsein in der neueren britischen Lyrik*, Tübingen 1993).

⁵ *Poetry of Place* (Manchester 1982).

⁶ Vid. el fundamental estudio de Nilo Palenzuela, *Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia* (La Laguna 1993).

Estos criterios fundamentan un principio interactivo entre escritura y espacio en la poesía de A. Sánchez Robayna: la "voz" de la escritura se conjuga necesariamente con la voz del espacio representado. Semejante duplicidad de la voz lírica surge de la autorreferencialidad de la escritura de modo que en la representación del espacio "exterior" (basado en elementos del paisaje) se abre otro espacio "interior" del poema cuyos pliegues suponen su eje central. La figuración paisajística responde a una construcción intelectual y no a una proyección emocional.

Estos principios poetológicos de la escritura ya se hallan textualizados explícitamente en los primeros poemarios (*Clima*, 1978, y *Tinta*, 1981)⁷ donde se pueden observar tres claves de su peculiar retórica del espacio: la constructividad del espacio representado, su transformación en escritura y la función ontológica de la epifanía del significante con la consiguiente anulación del ser *personal* en la representación.

"Lectura insular" es un ciclo de cuatro composiciones en *Clima*. Transcribo la primera:

I

La palmera entra en el mar matinal

Antes de ver el mar que ensombrecen las nubes
la mente dispone su propio oleaje—

palmeras que renacen húmedas
para crear de nuevo el aire matinal

las hojas que gotean sobre el pensamiento

la mañana las nubes que recorren
enteras la mañana antigua

el sol que entra en las olas

El mar desnudo crea la palmera

El sol inunda el cuerpo

La mente tiende su oleaje

El comienzo y el final explicitan cómo un acto de creación mental socava el posible fundamento mimético de la representación y neutraliza la función

⁷ Se cita por *Poemas 1970-1985* (Barcelona, 1987).

denotativa del lenguaje. Así, se forma un “paisaje” a partir de unos pocos elementos que se generan a sí mismos y mutuamente entre ellos: “palmeras que renacen” crean “el aire matinal”, pero también “el mar [...] crea la palmera”; igualmente “la palmera entra en el mar matinal”, así como “el sol [...] entra en las olas”. Vínculos de causalidad o temporalidad son sustituidos por la mera yuxtaposición (visualizada por la fragmentación sintáctica y tipográfica) de fenómenos, no sólo contradictorios en su conjunto sino, más aun, organizados según una dinámica de permutaciones (“la palmera entra en el mar”, “el sol entra en las olas”, “el sol inunda el cuerpo”). Los elementos figurativos de la representación, por una parte, se interpenetran recíprocamente y, por otra, se vierten sobre “el pensamiento”, “el cuerpo”, es decir: sobre aquella misma “mente” que “dispone” y “tiende el oleaje”. La circularidad de los movimientos en el interior del poema es absoluta e incluye, así mismo, la operación intelectual que lo crea. El poema se podría considerar, con una expresión de H. de Campos, como “a dança do intelecto entre as palavras – Ezra Pound”.⁸ Son las palabras los signos que *rotan* en el poema,⁹ con independencia de la realidad “empírica” que puedan denotar. Evidentemente, el texto activa la autointencionalidad de las palabras y virtualiza en ellas un espacio signico cuyo referente es metapoético y no descriptivo. Así concluye la segunda composición de un poema en que la escritura se escribe a sí misma:

El poema—
fue el vislumbrar cegado
la escena del sol

El sentido del poema se abre en la lírica de A. Sánchez Robayna en el nivel de su significante y, por ello, la cuestión ontológica se resuelve en la escritura. Un título tan programático como “El poema tendrá la forma de un grupo de rocas”, en *Clima*, ironiza la cuestión del significado y, en la medida en que el poema gravita sobre la materialidad de las palabras,¹⁰ su vertiente semántica decisiva es la metapoética. El propio poeta ha apelado a la *imaginación fónica* y a la *sugestión ideográfica* como aspectos constitutivos del poema.¹¹ Es fundamental retener que la abolición del significado en su lírica se debe a la operancia del significante y que a la anulación del ser corresponde también la positividad de lo que, a primera vista, sería la ausencia del significante textual: el silencio y el espacio

⁸ Vid. “Uma Arquitectura do Barroco”, en *A operação do texto*, São Paulo 1976, pp. 139-150 y p. 143.

⁹ Vid. O. Paz: “Los signos en rotación”, en *El arco y la lira* (México 1967), pp. 253-284.

¹⁰ Vid. “Paratexto y clima fonémico (Primera poesía de Andrés Sánchez Robayna)”, en *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, La Laguna 1991, pp. 345-360.

¹¹ Vid. “Ruta, textura”, en *La luz negra (Ensayos y notas, 1974-1984)* (Gijón 1986), pp. 141-151.

blanco. A. Sánchez Robayna radicaliza este aspecto de la tradición moderna reintegrando silencios y blancos en el discurso significativo del poema, lo que *a priori* sería ausencia de significativo en la sintaxis del poema. En este sentido, es especialmente llamativo el final de "En las rocas de Heredia" donde el texto asume el blanco de la página desembocando en ese espacio vacío de tinta:

agua y roca

de acantilados en la síntesis del poema:

De la excelencia del silencio también da cuenta el poema "Playa" (en *La roca*, 1984), que es un homenaje al músico Anton Webern y alude a la duración total de su obra, un verdadero monumento a la significancia del silencio:

(3 horas
17 minutos)

las miniaturas del silencio

G. Steiner valora esta "paradoja del silencio", en obras tan significativas como las de Hölderlin y la del propio Webern, como la culminación del acto poético y de la creación musical y, aduciendo su ejemplo, eleva la dignificación del silencio a uno de los actos más característicos del "espíritu moderno".¹²

II. Por otra parte, la naturaleza no se reduce en absoluto al paisaje. El concepto de naturaleza en la poesía moderna, de filiación protorromántica, alberga en sí la noción del cosmos al que se remite un mundo de signos con propia significación que el hombre ha de descifrar.¹³ Con ulterioridad al ensayo de E.R. Curtius sobre "el Libro del mundo",¹⁴ Hans Blumenberg ha desbrozado la tradición de este paradigma metaforológico (el "libro del mundo" y el "libro de la vida") desde la Biblia y la literatura greco-latina y a través del imaginario medieval y barroco hasta llegar a la idea del libro absoluto preconizada por el círculo

¹² Vid. "El silencio y el poeta", en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (México 1990 [1976]), pp. 65-85 (pp. 77-79). Además, C. L. Hart Nibbrig ha redactado una extensa monografía sobre el tropo del silencio (*Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt/M. 1981).

¹³ O. Paz ha esbozado, en perspectiva histórica, la vigencia de este planteamiento en la tradición poética moderna (vid. el capítulo "Los hijos del limo" de su estudio *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona 1987 [1974], pp. 89-114).

¹⁴ 2 Vid. el capítulo "Das Buch als Symbol" in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern/München 1967 [1948]), pp. 306-352.

de Jena.¹⁵ F.W.J. Schelling propugnó una “física superior” en la naturaleza, una mitología “individual, original, verdadera y universalmente poética”.¹⁶ Friedrich Schlegel concebía la naturaleza, no física sino mitológicamente, como “fragmentos de un gran poeta desaparecido”.¹⁷ En la colección de fragmentos *Das allgemeine Brouillon*, Novalis define la naturaleza como un “lenguaje místico” y se refiere a las *Signaturen* y a la *Sprache* del universo asequibles a la percepción de los sentidos (“auch das Universum spricht - alles spricht - unendliche Sprachen. Lehre von den Signaturen”).¹⁸ Mallarmé, por último, convertirá ese *Libro* en una categoría estética cuya autorreferencialidad niega la relevancia de la realidad empírica y, al mismo tiempo, legitima el acto de lectura del mundo como escritura y lectura de este nuevo y único Libro, con mayúscula.¹⁹

También en la lírica de A. Sánchez Robayna la escritura es un acto de lectura del mundo que origina, a su vez, la repetición de esa lectura. Un poema en prosa de *Tinta*, sin título, ejemplifica cómo el espacio mismo es el agente de la escritura:

LA ROCA (la noche) late entre olas altas noctívaga memoria en los bordes de piedra la memoria escribió signos de arena ya borrados las nubes escribieron su texto contra el cielo en que yace la escritura que el agua transcribe en olas altas donde la late la roca

(la noche) en su bajorrelieve

La naturaleza escribe su texto y asume la posición del sujeto en el poema. Por eso, en “Lectura” –título del penúltimo poema de *Clima*– se permutan los papeles y el yo lírico se transforma en el objeto de la escritura:

Se alza la arena en remolinos quietos
entre los quioscos entre postes oscuros
(cae la arena como cae la luz
lentísima en la hoja
que me escribe)
sobre la lentitud de este paseo egipcio

¹⁵ *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/M. 1981); vid. especialmente pp. 233-299. Además, en 1979, fue publicado el material reunido por Erich Rothacker relativo a un libro proyectado sobre el mismo tema y que supone una riquísima fuente de documentación: E. Rothacker, *Das «Buch der Natur»*. *Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*, hg. W. Perpeet (Bonn 1979).

¹⁶ *Philosophie der Kunst. Allgemeiner Teil*, en *Schellings Werke nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter*. Dritter Hauptband (München 1958), pp. 466-469.

¹⁷ *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler, München/Paderborn/Wien 1963, t. XVIII, p. 156.

¹⁸ Respectivamente los fragmentos 1600 y 1606 en *Gesammelte Werke*. Mit einem Lebensbericht herausgegeben von Carl Selig, Zürich 1945, t. II, p. 246.

¹⁹ H. Blumenberg, *op. cit.*, pp. 300-324.

Los actos de escribir y leer, el espacio y el lenguaje, se asocian tan indisolublemente que *la luz es leída* (p. 130) y *las sílabas escriben la noche* (p. 140). La escritura del poema equivale a “un leer en la escritura de la naturaleza; y leer, paralelamente, un escribir o reescribir la escritura que antes ha sido una lectura de la naturaleza o del mundo”.²⁰

El virtuosismo verbal en la representación, la violencia hecha al idioma y las figuraciones responden a la intención de plasmar la escritura de la naturaleza, “la escritura del mundo”.²¹ Una forma de exasperar las posibilidades expresivas del lenguaje es el recurso a lo que N. Palenzuela ha denominado “paisaje fónico”.²² En “La retama” (publicada en el volumen *La roca*, 1984), el texto ahonda en la sonoridad, en la materialidad de las palabras. Transcribo la primera y la última parte:

I
retama
tú que
yaces
sobre
páramos

de viento y
matas
y sol
lento

dime tu
solo
ápice
blanco
pico
de soledad

adamada
retama

V

en la
ladera
de
soledad

²⁰ *La luz negra...*, pp. 122-123.

²¹ A. Sánchez Robayna, “Góngora y el texto del mundo”, en *Silva gongorina* (Madrid 1933), pp. 43-56 (p. 49).

²² Vid., *op. cit.*, p. 37.

del
lado del
sol
seco
que un
sol
sopla

retama

dime la
soledad
la
sola
luz

Repeticiones de grupos de sonidos, aglutinaciones de vocales y consonantes, variaciones dentro de un acorde sonoro, *suites* paranomásticas, cortes en las palabras, la fragmentación de la frase por versos de mínima longitud, determinan por completo la representación. El elemento figurativo (*la retama*) se convierte en un emblema de “la sola luz”. Además, “retama” alberga en sí –como ha anotado N. Palenzuela haciendo acopio de un concepto de R. Barthes²³ la “memoria segunda de las palabras”, es decir, una significación específica perfilada por la tradición del motivo y el lenguaje poético en la historia literaria (en este caso por “La ginestra o il fiore del deserto” de G. Leopardi y por Juan de la Cruz).

Este poema penetra en los pliegues del significante. Un comentario de su autor sobre la obra de A. Tàpies profundiza la funcionalidad de esta abismación en la materia de la palabra como signo:

Pliegue, despliegue. Materia desplegada, pero también el acto de desplegar, puro ritual de mostración.

[...]

En Tàpies todo se vuelve signo –consagración de signos. Píxel, telegrama, cordeles, puertas. Lo que esos signos revelan sólo el ojo puede decirlo.

[...]

Escande el ojo, y sabe cuanto sabe: lo sabe el ojo: formas vanas de la materia ahora desplegada, abierta al ojo.

[...]

El cuadro final representa la nada.²⁴

²³ *Op. cit.*, p. 22.

²⁴ “Sí, lo sé, somos formas de la vana materia”, en *La luz negra*, pp. 163-165.

El pliegue y la mirada, su percepción mediante la mirada. Si J.A. Valente resume el barroco como “un arte de ver. Un arte de la manipulación y multiplicación de la imagen y de la visión”,²⁵ G. Deleuze ha definido el pliegue al infinito como la operación barroca por excelencia y el pliegue de la escritura sobre sí misma como el acto operacional barroco más característico.²⁶ Para la poesía esto significa (Deleuze esgrime a Mallarmé como su representante más característico en la tradición moderna) ahondar en los pliegues de la palabra, en los pliegues del significante, en el régimen de luz y oscuridad en la superficie de la composición. En este sentido, la carga referencial de las palabras es objeto de una elisión radical en la escritura barroca.²⁷ Elisión o *eliminación* y *constructividad* son los rasgos en la arquitectura del poema que A. Sánchez Robayna predica como vínculo entre el barroco fundacional de Góngora y la obra poética de Mallarmé y Guillén, ya en la tradición moderna.²⁸ La nada en la materia desplegada y la luz con que culminaba “La retama” constituyen dos elementos esenciales de la representación del espacio en *Palmas sobre la losa fría* (Madrid, 1989) y *Fuego blanco* (Barcelona, 1992).

III. La cuestión metafísica, proyectada en el lenguaje, es el tema central de estos dos últimos libros de A. Sánchez Robayna y constituye, además, el referente del deseo que alentaba “La retama” y otras composiciones (“dime la sola luz”). La escritura significa el mundo y la página espejea su imagen exterior (tanto lo sensible como lo insensible): la tinta con los espacios blancos constituyen la materia del poema y “el fuego que los devora –en palabras de Severo Sarduy que celebraban la aparición de *Fuego blanco*– es tiempo, [...] duración”.²⁹ La interpretación del poema que cierra la primera “quema” de *Fuego blanco* y que me parece característico de la última poesía de Andrés Sánchez Robayna, servirá para desarrollar estos asertos:

Las primeras lluvias

La tierra de que hablo, hacia noviembre,
conoce el viento. Llega, desde el este,
hasta los arenales como un ave sedienta,
sopla las aguas negras. Esta noche
removió los postigos mal calzados
y agitó la palmera. En los cristales
chillaba como un pájaro perdido.

²⁵ “Teresa in capella Cornaro”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro* (Barcelona 1991), pp. 53-59, p. 58.

²⁶ *Le pli. Leibniz et le baroque* (Paris 1988), pp. 5 y 43.

²⁷ Vid, “Una micrología de la elusión (La poesía de Haroldo de Campos)”, en *La luz negra*, pp. 93-109; p. 108.

²⁸ “Notas sobre Góngora y Mallarmé”, en *Silva...*, pp. 57-74.

²⁹ *Cuadernos hispanoamericanos*, 520 (1993), p. 124.

Dibujará en la grava algún signo remoto,
y verá casi al alba las huellas del fragor
sobre los restos del volcán, el naufragio nocturno.
Será un signo de nuestra vida, un eco,
ya inerte, de la tromba del cielo, que ignoramos,
querré leer en él, y será como unir,
nuevamente, las hojas secas para un fuego.

¿Qué nos aguarda, puro, en el estruendo,
en el pico del ave enhebrando los mundos
de cuanto conocemos e ignoramos? Seguimos
recogiendo las hojas, y veremos
en la rama quebrada una imagen posible
del estertor del cielo, anoche, entre las nubes
aún grises a esta hora temblorosa.

Nada, ni tan siquiera el viento que rompía,
de madrugada, contra los postigos,
contra la grava, oscuro contra oscuro remoto,
podrá decir el signo, en la ignorancia.
Saber de un no saber, ni siquiera el sentido
de la ignorancia, ahora que las gotas resbalan
sobre el cristal, sobre la transparencia.

“Las primeras lluvias” ofrece una lectura del espacio exterior y su percepción. La contemplación de la naturaleza se traduce en una escritura generada a partir de una dialéctica entre el ver y el decir (o, también, entre el oír y el decir). En el primer verso, el sujeto se manifiesta como voz lírica (“la tierra de que hablo”), mientras que en la segunda estrofa aparece la percepción visual (y la auditiva) como su otra pulsión elemental (“veré... las huellas”; “fragor”, “eco”). Así, lenguaje y espacio se vinculan intrínsecamente en su materialidad y dominan la representación hasta tal punto que el sujeto, constituido en los actos de hablar y ver (u oír), desaparece tras esa voz y esas imágenes. El resto del poema desarrolla el deseo de leer los signos que contiene el espacio representado, tal y como anuncia el cierre de la segunda estrofa. La lectura de la naturaleza corresponde a un afán de conocimiento. La exterioridad del espacio no se cuestiona en ningún momento: su diferencia con el sujeto es radical. El deseo de lectura es un impulso que no la pone en entredicho, sino que es el agente que tensa al máximo el lenguaje en el poema.

El único punto de referencia del espacio es la escritura; ambos convergen, por su condición signica, en un mismo lenguaje. Dada la exterioridad de ese

lenguaje con respecto al sujeto, el poema no es expresión de la subjetividad, sino manifestación del lenguaje mismo. El sujeto se elide y la voz lírica traduce meramente el espacio en escritura. Otra voz aparece en las dos últimas estrofas del poema: la voz de un lector que busca desentrañar el espacio representado, recomponer “una imagen posible” y descifrar los signos aparecidos. Ese intento parece fracasar: no más “decir el signo”, pero sin abandonar el estado de “ignorancia”. Sin embargo, la negatividad de ese “nada”, de ese “no saber” se resuelve en la positividad del “cristal” y la “transparencia”. Ambas imágenes, de impronta mallarmeana, pertenecen al espacio de lo Absoluto poético según ha mostrado J.P. Richard en su extensa fenomenología del universo imaginario de Mallarmé.³⁰

La renuncia final a dilucidar “el sentido de la ignorancia” permite relacionar este poema con otro del primer libro (“El sentido del poema ha de ser destruido”, en *Clima*). Esta composición enlazaba tanto formal (por su disposición tipográfica) como poetológicamente con el *Un coup de dés* de Mallarmé ya que equiparaba la “frase” a una “página de la tierra” e identificaba las “olas / contra el acantilado blanco” con la modulación, fragmentada, de los versos sobre la página. Si este poema-ideograma transponía gráficamente una estampa paisajística en el espacio de la página escrita (de modo que, incluso visualmente, paisaje y escritura se superponían) para reivindicar la abolición del sentido del poema y consumir la destrucción de su significado mimético en aras de la autonomía significativa de las palabras, en “Las primeras lluvias” la aniquilación del sentido del texto se manifiesta en la suspensión o no realización del acto cognoscitivo, en la contingencia de su positividad y en su negación.

En un artículo reciente sobre la concepción de la palabra poética en Juan de la Cruz,³¹ A. Sánchez Robayna ha puesto de relieve un aspecto en la lírica del místico carmelita común a la experiencia poética: la autonomía de lo “espiritual poético”: “No es preciso *entender*, pues se trata de una «sabiduría» no reducible a sentido”.³² La subversión de la palabra –una vez desprovista de su instrumentalidad comunicativa y, así, apta para la expresión órfica y analógica del conocimiento– opera la anulación del sentido y manifiesta un “anonadamiento del ser”. El antepenúltimo verso resume estas ideas: “saber de un no saber”. El lenguaje en el poema es un rescoldo, de modo que “decir el signo” sitúa la cuestión del ser más allá de la subjetividad emplazándola en los términos del lenguaje: el lenguaje sustituye al sujeto como entidad ontológica.

³⁰ *L'univers imaginaire de Mallarmé* (Paris 1961).

³¹ “San Juan de la Cruz: destrucción y destino”, *Syntaxis* 29, 1992, pp. 7-14.

³² *Ibidem*, p. 8.

De esta interpretación se desprende que A. Sánchez Robayna, en “Las primeras lluvias”, asume un paradigma órfico de expresión, propio de la experiencia mística y poética –rescatado para la poesía moderna por la reflexión poetológica de Mallarmé,³³ y deudora a su vez del protorromanticismo– y trasciende así el paradigma formalista en que se mantenía su anterior “El sentido del poema ha de ser destruido”. En común tienen ambas composiciones el tema: la experiencia poética y su escritura.

A nivel figurativo, el poema mantiene –en sus dos partes esenciales– una elemental dimensión de oscuridad que sólo en sus respectivos finales contrasta con un foco de luz: “un fuego”, “la transparencia”. La trayectoria desde la oscuridad a la luz es la propia de la poesía mística que –como este poema– opera en el límite extremo del lenguaje, en los bordes de lo indecible. La escritura equivale así a una lectura de tinieblas que culmina en el acto cognoscitivo de la pura palabra que sería el resultado de su “quema”. J.A. Valente señala también esta circunstancia a propósito de uno de los más grandes poetas místicos sufíes medievales (Hussein Mansur al-Halláj) subrayando que es “la naturaleza de la palabra poética quemarse o disolverse en la luz o en la transparencia de la aparición” y que a la “suspensión del lenguaje” corresponde la disolución de “las nociones de espacio y de tiempo, o la noción del sí mismo y del yo”.³⁴

La facultad figurativa del lenguaje es otro recurso, bien arraigado tanto en la poesía mística como en la tradición romántico-simbolista, para expresar lo indecible; en “Las primeras lluvias”, además, es un vehículo esencial que retiene el proceso cognoscitivo del poema. La imagen del “ave sedienta” es el núcleo metafórico que, constantemente, desarrolla el signo “viento” en una creciente espiral y converge con él desdoblándolo y superponiéndosele. El viento y el ave van dibujando un tejido de signos que conforma el conocimiento: “¿Qué nos aguarda [...] en el pico del ave enhebrando los mundos / de cuanto conocemos e ignoramos?”. Esa imagen es el texto del mundo que urden y reflejan las palabras del poema. De nuevo es J. A. Valente quien asocia, a propósito de Juan de la Cruz, el pájaro a la palabra poética: “«El vuelo alto y ligero; el amor con que arde; la simplicidad con que va». ¿Propiedades de la paloma o de la palabra?”.³⁵ Esta similitud puede aportar la clave interpretativa de un poema, en sí hermético, en el que palabra e imagen se alían en la representación de un *espacio de levedad*:

³³ *Ibidem*, p. 9.

³⁴ “Sobre la lengua de los pájaros”, en *op. cit.*, p. 241.

³⁵ “Dove vola il camelonte”, *ibidem*, p. 162.

Pájaro

Oscuro y dulce, un pájaro, en la celeridad. Brotó en el aire negro. Cóncava mano cálida el espacio, propicia el aura que llegaba desde el acantilado hasta los zócalos, en el amanecer. El aspirar del aire.

Se hizo carne en el aire

El paradigma expresivo y semántico del poema, su referente explícito, es, sin duda, la poesía de S. Juan de la Cruz. Una cita textual del primer verso de la estrofa 38 de su *Cántico espiritual*, lo manifiesta:

El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire,
en la noche serena
con llama que consume y no da pena.³⁶

Además, la figuración de la dinámica del conocimiento como un proceso de la oscuridad a la iluminación (de “aire negro” a “amanecer”) y la recurrencia motivica (el “pájaro” se corresponde con “la dulce filomena” en San Juan) supone un diálogo intertextual que culmina en la contemplación. En el poema “Pájaro”, ese espacio de la levedad representa la suspensión de un acto cognoscitivo que cuaja en la escritura misma según sugiere, en lectura oblicua, la frase final (“Se hizo carne en el aire”). Una reflexión del propio poeta acierta a formular este aspecto central de su concepción de la palabra poética:

Conocimiento y no-conocimiento, palabra y silencio, interioridad y exterioridad: la palabra de la poesía se sitúa tal vez en los vertiginosos intersticios que, en efecto, se abren en cada uno de esos planos. [...] El poema representa o es una gnosis de o por la palabra; y, al mismo tiempo, una convocación de la presencia. Una convocación que, en rigor, no se aparta en ningún punto del sentimiento y experiencia de lo sagrado.³⁷

Además, el motivo que da título al poema alude al fenómeno de la transubstanciación de la palabra poética en imagen del mundo. Esta idea latente en el poema concuerda con un postulado poetológico que A. Sánchez Robayna expresa en los siguientes términos:

³⁶ Vid. San Juan de la Cruz, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*. Notas preliminares y edición de las poesías por Dámaso Alonso (Madrid 1989), p. 21.

³⁷ “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543 (1995), pp. 39-53 (pp. 42-43).

¿No es el *logos* poético, en su más honda raíz, una metáfora de encarnación, *logos* que traduce al mundo y es el mundo?³⁸

Si para J.A. Valente el vuelo del pájaro sugiere la suspensión del lenguaje y su potencia figurativa en el poema místico, es I. Calvino quien define un concepto de levedad del lenguaje del que también hace acopio A. Sánchez Robayna en su poética:³⁹ “La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l’abbandono al caso. Paul Valéry ha detto: «Il faut être légère comme l’oiseau et non comme la plume»”.⁴⁰ Además, Calvino considera “il filo della scrittura [sc. leggera] come metafora della sostanza pulviscolare del mondo” y aporta el testimonio plurisecular que vincula a Lucrecio, R. Llull, la Cabala y Leibniz para quienes “segreti del mondo erano contenuti nella combinatoria dei segni della scrittura”.⁴¹ En este sentido, las palabras, su significante y su dimensión figurativa expresan también la vertiente metafísica del poema que plantea la cuestión del ser como una tensión entre conocimiento y no conocimiento. Su resolución queda en suspenso en el acto de la escritura y de la lectura de ésta. El resultado es la celebración de la nada como absoluto en la palabra significante, en una plenificación del ser en las palabras y su memoria.

IV. El desafío que asume *Fuego blanco* cabe cifrarlo en la indagación del ser en la autonomía de la palabra poética desde una posición conformada por la *luz* y la *nada*. Una particular relevancia hermenéutica adquiere un motivo central en *Fuego blanco*: la *casa* que aparece constantemente asociado a la luz. En lectura oblicua cabría referir el motivo de la *casa* a la conciencia de pertenencia en la palabra, a su condición de “hogar” del poeta con que M. Heidegger fundamenta la excelencia del lenguaje poético.⁴² El poema final de *Fuego blanco* se acoge a esta idea:

³⁸ *Ibidem*, p. 7.

³⁹ Vid. su propio artículo “Barroco de la levedad”, en *Silva...*, pp. 181-191.

⁴⁰ *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, 1988, p. 17.

⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴² Vid. “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”, en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Frankfurt/M. 1963), pp. 31-45 (pp. 37 y 38). Su argumentación parte de la superposición de lenguaje, mundo e historia (p. 35) y culmina cuando define el carácter dialógico del ser en el “acontecer” del lenguaje (“Der Grund des menschlichen Daseins ist das Gespräch als eigentliches Geschehen der Sprache”, p. 40), de modo que el proceso de encarnación del mundo en la palabra “acontece” - según postula en otro artículo también sobre Hölderlin - como una interacción entre el decir y el oír (“Andenken”, *ibidem*, pp. 75-143; p. 117).

La casa

Salir hasta la casa, entrar
hacia fuera, a la luz, hasta las aguas
en la espesura adentro en las arenas
de adentro de esta casa en que morir.

“La casa” varía una metáfora convencional del origen. Este paradigma lo acota el propio A. Sánchez Robayna cuando, registrando el motivo en *Fragments a su imán* de Lezama Lima, lo califica de “*imago* de la madre-recinto”⁴³ y, aludiendo a O. Paz, lo alza a la dimensión metafísica del ser y del lenguaje: “El tema de *Pasado en claro* es la «casa del ser», para utilizar la definición del lenguaje que hizo alguna vez Heidegger. Casa del ser que es el pasado y el presente del ser”.⁴⁴ Finalmente, refiriéndose a M. Zambrano, lo asocia a la “genitora luz”: “Iluminar [...] es entrar, subir hasta el origen de la luz”.⁴⁵ La doble contradicción (“entrar”/“salir”, “hasta la casa”/ “hacia fuera”) expresa un acto de desposesión: la entrega de la voz personal al lenguaje y, con ello, la abolición de la subjetividad. El impulso de salida hacia la luz es un rasgo sustancial en la experiencia mística y poética en cuanto que comparten –como subraya J.A. Valente– “los límites últimos del lenguaje”, que no son otros sino la tensión extrema del aparecer y desaparecer de la palabra en el decir: una “palabra, pues, del límite, del borde, de la inminencia”.⁴⁶ Si en *Fuego blanco* las figuraciones del límite y de la inminencia son constantes, así también en “La casa” se opera el hecho fenoménico connatural al acto poético, la fusión cíclica de nacimiento y muerte en las palabras. El surgimiento y desintegración de la palabra, su combustión en el poema genera la quema que se despliega en la imagen que da título al volumen:

Fuego blanco

Ardió durante todo el día, y aún pude ver las brasas sobre los círculos nocturnos. Las piedras hirvieron. Humearon los árboles resecos, los animales se retiraron hasta sus bordes de sigilo. Enrojeció la breve nube única como mancha celeste. Jadearon los muros de desprendida cal. Aún pude ver la luz abreviar en lo oscuro, por los invernaderos destrozados.

La quema del espacio se superpone así a la quema del lenguaje ante la mirada de la voz lírica. En una glosa sobre el escritor de ascendencia sefardí

⁴³ En *La luz negra*, art. cit., p. 70.

⁴⁴ “Octavio Paz en dos tiempos”, *ibidem*, pp. 79-91; p. 81.

⁴⁵ “En el texto de María Zambrano”, *ibidem*, pp. 115-119, p. 118.

⁴⁶ “Sobre la lengua de los pájaros”, en *op. cit.*, p. 240.

E. Jabès y sus “Pages brulées” del *Livre du partage*, J. A. Valente ha recordado la asociación del libro al fuego, de la palabra a la llama en la tradición judaica.⁴⁷ De hecho, la imagen que desarrolla este poema, que da título al volumen, remite a las letras de fuego blanco de la *Torá*.

Y. Bonnefoy legitima el decir poético de una conciencia postutópica como forma de solucionar la ecuación aporética entablada entre el ser y la nada. El sentido de “decir Yo” y de buscar el “efecto de presencia” a través de la imagen poética sería “recentrar las palabras”.⁴⁸ El efecto ontológico de una escritura así concebida sería la comunicación que establecen las palabras. La pluralización del yo en algunos poemas de *Fuego blanco* (“vimos”, p. 32; “nos mira”, p. 30; “miradlos”, p. 16) remite a ese impulso de establecer una comunicación intersubjetiva mediante la palabra poética y de desbordar con el deseo los límites de la exterioridad del lenguaje y la alteridad del sujeto. El texto transforma la nada percibida en presencia.

La restitución del ser en la palabra y el rescate de su materia signica para potenciar, a través de la imagen y del significante, la capacidad de comunicación del poema son las incuestionables respuestas de *Fuego blanco* a la aporía de un ser acuciado por la nada. La poesía de A. Sánchez Robayna, en su conjunto, acomete la representación del espacio ciertamente desde una estrategia neobarroca y deja traslucir una conciencia de insularidad que proyecta en una geografía precisa un espacio infinito y por la que se metaforiza un origen entendido como memoria de las palabras. En ese espacio específico que acotan los motivos paisajísticos se plasma, sin el menor asomo de nostalgia, el factor de exterioridad del objeto de representación. Su discurso abarca tanto el desahucio de la realidad “empírica” (la naturaleza, el tiempo, el yo) como un lenguaje que se escapa al dominio de la voluntad subjetiva. Por ello, la exterioridad del lenguaje se confunde con la aniquilación de la subjetividad.

M. Foucault ha ejemplificado, a propósito de M. Blanchot,⁴⁹ la incertidumbre innata a decir “Je parle” y cómo la aniquilación de la subjetividad conduce necesariamente a la reflexión sobre un lenguaje exterior al sujeto; de ahí que, para M. Foucault, Mallarmé suponga el inicio de la literatura moderna considerada como modulación de una “subjectivité écrivante” basada en “la découverte mallarméenne du mot en son pouvoir impuissant”⁵⁰ y que, al

⁴⁷ “Memoria de fuego”, en *ibidem*, pp. 250-257 (p. 257).

⁴⁸ Vid. *La Présence et l’Image* (Paris 1983). Se cita por la traducción castellana: “La presencia y la imagen”, en *SyNTAXIS*, 14 (primavera, 1987), pp. 36-49.

⁴⁹ “La pensée du dehors”, *Critique*, junio 1966.

⁵⁰ *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris 1966), p. 313.

mismo tiempo, Mallarmé sea un eje sobre el que gravita la escritura de A. Sánchez Robayna.

Esa *literatura moderna* postulada por M. Foucault se cubre con la concepción de H. de Campos de una *poesía posutópica* a partir del momento histórico en que "el lenguaje poético va ganando cada vez más en especificidad, emancipándose cada vez más de la estructura discursiva del lenguaje referencial, eliminando los nexos, cortando los elementos redundantes, concentrándose y reduciéndose al extremo".⁵¹ El poeta y crítico brasileño localiza su punto de partida con el alumbramiento del "*poema crítico*" en 1897, fecha de publicación de *Un coup de dés*, y esboza sucintamente su tradición durante el siglo XX. Con esta propuesta H. de Campos asume y profundiza la tesis de la irrupción de los orígenes de la lírica moderna con el Romanticismo (el "esencial") que defiende O. Paz en razón de la incorporación a la reflexión poetológica y a la escritura de la analogía, la ironía, la crítica y la negación.⁵² H. de Campos radicaliza estos principios vinculando la literatura moderna a "una toma de conciencia de la crisis del lenguaje", a la pérdida de su función utópica;⁵³ esa inflexión postutópica legitimaría la construcción de una tradición desde la poesía de Mallarmé hasta "una poesía de posvanguardia" (la que desde los años sesenta renuncia al impulso totalizador proyectado hacia el futuro), que ni es *posmoderna* ni *antimoderna*, sino "*posutópica* del presente".⁵⁴

E. Lévinas, por su parte y aceptando el radical enfoque de M. Foucault y las ruinas de la utopía de un sujeto sin más limitación que su propio conocimiento, esboza un contundente proyecto de restitución de la transcendencia del sujeto, pero en su propia inmanencia, en base a la voluntad humana de abrirse a la exterioridad (es decir, alteridad) gracias a la función comunicativa de un lenguaje concebido como "manifestation de soi".⁵⁵ E. Lévinas sostiene la irreductibilidad de *le Même* y *l'Autre* pero, al mismo tiempo, descubre en la relación con lo otro un modo individual de proyección al infinito mediante el deseo ("*Désir de l'autre ou relation avec l' infini*").⁵⁶ Esa conciencia postutópica, por tanto, legitima la libre dinámica de un deseo, sabedor de la exterioridad o alteridad del mundo y del lenguaje, pero capaz de establecer una comunión con los rostros del mundo y del lenguaje.

⁵¹ "Poesía y modernidad: De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico", en *Vuelta*, 99, 1985, pp. 23-30; p. 26.

⁵² *Ibid.*, fundamentalmente, *Los hijos del limo...*

⁵³ *Art. cit.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁵ *Vid. Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (Paris 1971), p. 330.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 331.

La poesía de A. Sánchez Robayna se aferra, en suma, enérgicamente a la tradición moderna y a sus obsesiones metafísicas. Recalando en su vertiente hermética, accede a la elisión del sujeto a expensas del lenguaje, pero mantiene su pulsión desiderativa en el acto de decir. El poeta canario asume una posición característica en el marco de una escritura que, al margen de un marbete de post-modernidad, se ajusta al impulso postutópico inherente a la crítica a la modernidad de finales de este siglo. S. Sarduy ha vinculado la posición alternante de la voz lírica, la *dispersión* y multiplicidad del sujeto hablante, a la pérdida del afán de totalidad; a esa "pulverización" de la subjetividad corresponde la *expansión* de la dimensión gráfica y fonética a partir de la "densidad significada".⁵⁷ Las *leves* estrategias de representación de A. Sánchez Robayna parten, efectivamente, de la libre *expansión* o *dispersión* de signos y culminan en una apoteosis del lenguaje, entendido como origen y continua actualización del ser.

⁵⁷ Vid., Barroco, en *Ensayos generales sobre el barroco* (Buenos Aires 1987 [1974]), pp. 202-204.

TRENES EN EL PAISAJE (1872-1901)

Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas

José Manuel González Herrán

Universidade de Santiago de Compostela

A aquel pájaro cantor
lo espantó un ferrocarril
y su canto sin igual
no se pudo más oír...
(cantiga popular¹)

Como ha explicado Lily Litvak en *El tiempo de los trenes*, el ferrocarril, elemento primordial en el progreso económico, industrial y social de los pueblos, se convierte también en *símbolo* de ese mismo progreso, ampliamente utilizado por las artes y por la literatura del siglo XIX: la irrupción del tren –tanto en pinturas y grabados como en novelas y cuentos– constituye así una de las revoluciones más significativas en la concepción paisajística del pasado siglo.

En el tiempo de que dispongo me limitaré a presentarles algunos textos que muestran diferentes maneras de tratar ese *motivo* en relatos (sólo relatos en prosa: por eso soslayaré algunos *poemas ferroviarios*, como los de Campoamor o

¹ Debo a mi colega y amigo Anxo Tarrío Varela la noticia de esta coplilla, a la que él mismo se refería en su artículo “Un país de Indias” (*El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, 28-11-1993): “ripios que, acompañados dunha música doada e pegañenta, cantabamos de nenos con toda inxenuidade. Seguramente se trataba dos restos dunha furiosa polémica ideolóxica (animada, sen dúbida, dende intereses económicos), que nacera alá no século pasado, arredor das construcións dos camiños de ferro”.

Curros Enríquez), del realismo español (Ortega Munilla, Pereda, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Alas) y del naturalismo francés (Zola), fechados entre 1872 y 1901. Confío que de la consideración de esos textos podamos deducir alguna conclusión significativa, tanto en lo ideológico como en lo estético-literario.

Les ahorraré la introducción histórico-artística, acaso necesaria y sin duda interesante, acerca de cuándo y cómo comienzan los trenes a surcar nuestros paisajes –vivos o pintados–, así como de las reacciones ideológicas y estéticas que tal fenómeno despierta en los coetáneos, especialmente pintores y escritores, pero también intelectuales y políticos: el ya citado y hermoso libro de Litvak (con el que mi comunicación reconoce una no pequeña deuda) contiene abundantes noticias, testimonios y bibliografía al respecto. En todo caso y sin necesidad de mayores explicaciones, recordemos que la aparición y la pronta expansión del ferrocarril a partir de mediados del pasado siglo fue un hecho tan impresionante para sus contemporáneos, que inmediatamente pasó de la realidad a la representación artística, de manera que la humeante locomotora –pintada, grabada o fotografiada– se hizo frecuentísima en exposiciones, revistas o álbumes, y comenzó a correr por las páginas de los cuentos y novelas; casi siempre como elemento episódico, pero alguna vez como elemento fundamental de la historia.

También es sabido que, según ocurre siempre con toda innovación técnica, aquella sociedad se dividió fuertemente a la hora de valorar las consecuencias de tal invento, demoníaco para unos, venturoso para otros; la literatura de ficción también se hizo eco del debate, y así, en la narrativa decimonónica, el tren es más que un medio de transporte que lleva a los personajes de aquí para allá (como antaño hicieran caballos, carruajes o embarcaciones), para convertirse en un complejo metafórico, de inequívoco simbolismo. Generalmente, el autor se sirve de algún personaje (o de un narrador que asume sus puntos de vista) para expresar esa visión, positiva o negativa, de lo que el ferrocarril significa; y no es infrecuente que en tales juicios percibamos con nitidez la opinión del mismo autor (quien, si es decididamente contrario, hasta puede prescindir de subterfugios metafóricos para declarar esa su aversión).

Así, en “El espíritu moderno”, uno de los artículos costumbristas recogidos por Pereda en sus *Escenas montañosas*, leemos: “allí donde el camino de hierro (...) ha penetrado, las costumbres clásicas montañosas no existen ya” (1864: 347-348). En *Sotileza* el narrador llama al ferrocarril “emblema del espíritu revolucionario y transformador de las modernas sociedades” (1888: 124); algo más sutil se muestra en otro momento de esa misma novela cuando imagina la locomotora “tendidas al aire sus largas, serpenteantes y blanquecinas guedejas, conduciendo en sus entrañas de fuego los gérmenes de una nueva vida, y barriendo

al pasar los usos y costumbres que habían imperado aquí durante tantos, tantísimos años de un no interrumpido y patriarcal sosiego..." (1888: 206). Un par de años antes, en *Pedro Sánchez*, el narrador-protagonista (que tanto tiene del autor, según he explicado en mi edición [González Herrán 1990: 11-20]) lo había dicho mejor: "¡Y cuántos pueblos había en la provincia en igual estado de patriarcal inocencia que el mío entonces, y aún muchos años después!... hasta que, de repente, cual si fuera un reflujo de lejana tempestad, allanáronse los montes, alzáronse los barrancos, taladráronse las rocas y llegó el bufido de la locomotora a confundirse con el bramar de las olas al estrellarse en la antes desierta y ociosa playa..." (1883: 12). Notemos en los dos últimos ejemplos peredianos una idea que reiteradamente vamos a encontrar aquí: la locomotora arrasa en su *avance* (y subrayo la palabra para evocar el sentido histórico, no sólo físico, de tal movimiento) las formas de vida tradicionales; de ahí ese *tópico* tan decimonónico que hace del tren un emblema del progreso.

Naturalmente, el símbolo tendrá una diferente lectura según las actitudes ante lo que tal progreso significa. Así lo ve un personaje tradicionalista del relato que Galdós escribiera en 1872 (cuyos materiales utilizó para la redacción de *Gloria* y que Alan Smith ha editado y titulado *Rosalía*): "Don Juan (...) estaba inflamado en terrible ira contra aquellas abominables máquinas y aquellos infernales coches (...) un instrumento atormentador (...) execrable dragón de estos tiempos, forjado por la actividad perturbadora de la civilización" (1983: 110-111). Notemos ese término, *dragón*: son frecuentes las imágenes que pintan la locomotora como un animal de aspecto monstruoso y de amenazadoras formas, fácilmente sugeridas por los elementos de su mecanismo: el único ojo de su linterna frontal, la negrura de su férrea coraza, el blanco penacho de su humareda, el fuego de sus calderas, los bufidos de sus chorros de vapor, el metálico estruendo de su maquinaria, el estridente grito de su silbato... Fácil es imaginar la reacción de quienes por primera vez se enfrentaban a tan infernal visión: así lo contaba Ortega Munilla en su novela *El tren directo* (1880):

El primero que vio la locomotora fue Lucas Berruelo, que venía de visitar una de sus tierras. Trepidaba la arena del terraplén, y un atroz estremecimiento se extendía por el suelo. Era como si una manada de elefantes locos de terror galopasen hundiéndose bajo sus disformes manazas la corteza terrestre. Cuando tras de una revuelta del camino, trazado entre la espesura de los matorrales, como una línea blanca de un plano, apareció la locomóvil, el caballo de Berruelo pegó un gran bote; como que fue milagro que no sacara al jinete de la silla. Cuatro jumentos que pacentaban allí cerca levantaron la fea cabeza, y mirando aquella columna de humo negro a trechos, blanco a veces y resonante de continuo, manifestaron el mayor susto, y huyeron dando rebuznos espantosos (...)

(...) De rato en rato pasaba a lo lejos, por la cueva de Doñana, la locomotora de ensayos, trayendo y llevando material con gran prisa, porque estaba cercano el día de la inauguración oficial de la línea de Beimiél. Iba resoplando, humeando, pateando, escupiendo bocanadas de humo rojizo por la chimenea y salivazos de blanco vapor por cada uno de sus costados alternativamente. Encendido el farolete azul en su frontal, simulaba el ojo de cíclope miope que usase lente de *fint-glass* como cualquier *gentleman* de Liverpool. Al respirar su aliento, sonaba ya como silbo de culebra ronca, ya como lamento de niño enfermo de *crup*, ya como estertor de tráquea metalizada y rígida." (Ortega Munilla 1885: 163 y 179)

Algo semejante –aunque literariamente más conseguida– es la versión clariniana en "Tirso de Molina", cuento recogido en su último libro, *El gallo de Sócrates* (1901); la *fantasía* a que el subtítulo del relato alude es la de varios escritores clásicos (Fray Luis, Lope, Tirso, Quevedo, Calderón, Jovellanos), de regreso a la Tierra y caídos junto a un túnel en el puerto de Pajares en el momento en que pasa un tren; ello explica el tono irónico que tiene aquí la imaginaria *monstruosa*, (ironía que no excluye una actitud vagamente antiprogresista y que no debe sorprendernos –por lo que al tren se refiere– si recordamos su tan conocido relato "¡Adiós, Cordera!", del que luego nos ocuparemos):

... y pasmó a todos un quejido terrible, intenso, que sonó lejos; un silbido ensordecedor y poderoso, de monstruo desconocido... Y de repente vieron a gran distancia un punto rojo de luz que se acercaba; y oyeron estrépito de cadenas y mil infernales choques de hierro contra hierro, bramidos horribles. Un monstruo inmenso, negro, que se les echaba encima para devorarlos, les hizo, con el terror, caer en tierra. Todos se pegaron, cuan largos eran, a la fría pared que sudaba una asquerosa humedad (...) y vieron pasar, como un relámpago, inmenso dragón negro, vomitando ascuas, rodeado de humo (...)

(...) Como inmenso gusano de luz, el monstruo tenía bajo la panza bastante claridad para que por ella se pudiera distinguir la extraña figura. Era un terrible unicornio, que por el cuerpo arrojaba chispas y una columna de humo. (Alas 1973: 33-35).

En este repaso de visiones *monstruosas* o *apocalípticas* del tren, me referiré a la que –si no me ciega la pasión de peredista– tengo por más conseguida muestra; en *Nubes de estío* (1891) encontramos aquella imagen espléndidamente desarrollada en rica alegoría; y téngase en cuenta, para mejor interpretar el sentido del texto, que el narrador asume aquí el punto de vista de uno de sus personajes, un provinciano deslumbrado por todo lo que venga de la Corte:

Don Roque sintió también unos pitidos muy lejanos, hacia el Oeste; luego, y más próximo, el son clamoroso de una bocina; después, por encima de una Peña, vio unas guedejas flotantes de humo tan blanco como la nieve; y, por último,

abocar a la llanura de aquel lado la faz monstruosa, negra como la pez y con un ojo solo hacia la frente, como los cíclopes de la fábula (...)

En esto, el monstruo se iba acercando, arrastrándose, arrastrándose, con un fragor sordo y profundo, como si, por donde se arrastraba, cayeran lluvias de peñascos en los abismos de la tierra; crecía por momentos el diámetro de su cabeza enorme, coronada de blancas y espesas crines; el ojo de la frente, dilatándose también, rechazaba en manojos los rayos del sol, que le herían de plano; y por la ancha hendidura de sus mandíbulas entreabiertas, asomaban las llamas de sus fauces incandescentes. Ya se oía el acompasado jadeo de su respiración de volcán, y el gotear incesante de sus espumarajos de fuego sobre la senda tapizada de empedernidas escorias (...) viéronse asomar racimos de cabezas por otros tantos agujeros de la panza del reptil; resonó bajo la alta techumbre de cristal el acompasado *clan-clan* de la plataforma, al pasar sobre ella los cien poderosos e invisibles pies; siguió el monstruo avanzando lenta, descuidada y majestuosamente, como si aquellos ámbitos resonantes fueran la caverna de su elección para descanso de sus fatigas; y sin dejar de deslizarse todavía (...) fueron abriéndose las portezuelas cuyos eran los agujeros por donde asomaban los racimos de cabezas, y con ello quedaron a la vista las entrañas del endriago, henchidas de gentes de todas cataduras, que empezaban a bullir y revolverse en sus celdillas, como los gusanos en el queso. (Pereda 1891: 129-132)².

Por cierto que ese “tren en la estación” (en vez de “en el paisaje”) me permite aludir a un aspecto no tan marginal como parece a nuestro propósito: las estaciones y su extraña poesía. Adelantándose a la recomendación de Émile Zola en 1877 (“Nuestros artistas deben encontrar la poesía de las estaciones, como sus padres encontraron la de los bosques y los ríos”³), Galdós lo hacía en una notable página de su novela inédita de 1872; notemos también aquí el motivo del *monstruo dormido*, otra vez desde la perspectiva de ese personaje que ya conocemos como enemigo declarado del ferrocarril:

Partió el tren y su ruido hirió aún por mucho tiempo los oídos del desconsolado D. Juan en la soledad de la noche. Al fin dejaron de oírse las pisadas del gigante, que poco antes estremecían la tierra, y todo quedó en profundísimo

² Cfr. en Sotelo Vázquez (1989) un comentario de esta misma secuencia, que supone -arriesgadamente, creo- deudora de *La bestia humana*, de Zola. Aunque algunos de los textos de esa novela que aduce coinciden con los que yo citaré luego, mi lectura difiere de la suya no sólo en el alcance (Ortega Munilla, Alas, Pérez Galdós y Pardo Bazán, además de Pereda), sino en los objetivos y acaso en las conclusiones.

³ A propósito de una exposición de pintura con motivos ferroviarios, escribe: “M. Claude Monet est la personnalité la plus accentuée du groupe. Il a exposé cette année des intérieurs de gare superbes. On y entend le grondement des trains qui s’engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous les vastes hangars. Là est aujourd’hui la peinture, dans ces cadres modernes d’une si belle largeur. Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves”. (Zola 1960-1970: 973-974).

silencio (...) La locomotora, en cuya forma hallamos semejanza con la de un cuadrúpedo, tal vez porque la vemos andar con el desembarazo y la rapidez de un ser zoológico, está quieta en el apartadero, como un monstruo dormido. Aún en estas horas, sentimos cierto temor al acercarnos a ella y nos parece que si nos ve delante se nos echa encima, aplastándonos con un ligero movimiento de su formidable musculatura. Al verla sin el farol rojo que llevaba en su frente, nos parece que está ciega o que ha bajado el párpado, velando la mirada que al mismo tiempo ve e ilumina: ni aún así le perdemos el respeto y es preciso mucha fuerza de voluntad para colocarse delante de ella. (Pérez Galdós 1983: 108-109).

Aludí antes a Zola; hora es ya de que aparezca aquí su anunciado nombre. *La bête humaine* (1890) –la epopeya del ferrocarril– nos proporciona un riquísimo muestrario de textos cuya confrontación con los españoles hasta ahora citados sería interesantísima; no puedo hacer aquí otra cosa que aludir a algunos aspectos especialmente sugestivos para tal comparación.

La más notable diferencia que encontramos obedece a la perspectiva –ideológica y argumental– con que en esta novela se presenta el motivo que nos ocupa: no sólo como algo que se vea pasar o llegar, sino como elemento básico de la historia, a la vez escenario, motor y *actante* del relato⁴. Por ello en la novela se emplean diferentes metáforas y símiles, según sea la perspectiva adoptada: a los ojos de quienes contemplan hostiles o amedrentados su paso, el tren aparece con la conocida imaginería *monstruosa* (máquina infernal, cíclope...) o con otras que remiten a fuerzas desbocadas de la naturaleza (relámpago, trueno, vendaval, huracán, tormenta...)

On entendit le train, un express, caché par une courbe, s'approcher avec un grondement qui grandissait. Il passa comme en un coup de foudre, ébranlant, menaçant d'emporter la maison basse, au milieu d'un vent de tempête (...)

Puis, il passa, dans le tonnerre de ses roues et la masse de ses wagons, d'une force invincible d'ouragan (...)

A ce moment, le train passait, dans sa violence d'orage, comme s'il eût tout balayé devant lui. La maison en trembla, enveloppée d'un coup de vent (...)

Un train, de nouveau, passa avec l'éclair de ses feux, s'abîma en coup de foudre qui gronde et s'éteint (...)

(...) il restait immobile, lorsque le tonnerre d'un train sortant des profondeurs de la terre, léger encore, grandissant de seconde en seconde, l'arrêta (...) Puis, dans le fracas qu'elle apportait, ce fut la machine qui en jaillit, avec l'éblouissement de son gros oeil rond, la lanterne d'avant, dont l'incendie troua la campagne (...) c'était une apparition en coup de foudre (...)

⁴ "Dans l'histoire de Jacques Lantier, les chemins de fer ne pouvaient pas rester qu'un décor; leur présence prit bien vite une immense valeur symbolique et philosophique" (Baroli 1963: 230; cfr. también Possot 1983: 104-115).

(...) le fanal blanc, à la base de la cheminée, luisait dans le jour, comme un oeil vivant de cyclope (...)

(...) au loin, avait paru une étoile, un oeil rond et flambant, qui grandissait (...) L'oeil devenait un brasier, une gueule de four dévorante. Aveuglée, elle avait sauté à gauche, sans savoir; et le train passait, comme un tonnerre, et ne la souffletant que de son vent de tempête.

(...) le train venait d'entrer dans le tunnel, l'effroyable grondement approchait, ébranlant la terre d'un souffle de tempête, tandis que l'étoile était devenue un oeil énorme, toujours grandissant, jaillissant comme de l'orbite des ténèbres (...) L'oeil se changeait en un brasier, en une gueule de four vomissant l'incendie, le souffle du monstre arrivait, humide et chaud déjà, dans ce roulement de tonnerre, de plus en plus assourdissant. (Zola 1970: 574, 575, 577, 582, 583, 641, 677, 687).

En cambio, para los que en ella trabajan, la locomotora es presentada con imágenes de inequívoca simpatía: así, en los primeros viajes, es como yegua joven, inexperta y rebelde, a quien hay que cuidar, estimular y domeñar⁵:

La nouvelle machine, la machine 608, toute neuve, dont il avait le pucelage, disait-il, et qu'il commençait à bien connaître, n'était pas commode, rétive, fantasque, ainsi que ces jeunes cavales qu'il faut dompter par l'usure, avant qu'elles se résignent au harnais (...)

Malgré l'étude qu'il faisait d'elle depuis des semaines, il n'était pas maître encore de la machine 608, trop neuve, dont les caprices, les écarts de jeunesse le surprenaient. Cette nuit-là, particulièrement, il la sentait rétive, fantasque, prête à s'emballer pour quelques morceaux de charbon de trop (Zola 1970: 700 y 713)

Avanzado ya el relato, cuando –en una de las secuencias que marcan su *climax*– se produce el accidente en la nieve, las heridas y sufrimientos de la locomotora son los de un animal que se duele, pelea hasta la extenuación y queda malherido; luego arrastrará sus lesiones en una dura convalecencia, hasta que, en el accidente definitivo, asistimos a su dramática agonía: con las palpitantes entrañas a la vista, derramados sus fluidos internos, jadeante el aliento de su vapor y salpicando el suelo como manchas de sangre las brasas de su caldera⁶:

Elle parût débordée, vaincue. Mais, d'un dernier coup de reins, elle se délivra, avança de trente mètres encore. C'était la fin, la secousse de l'agonie (...) la Lison s'arrêta définitivement, expirante, dans le grand froid. Son souffle s'éteignit, elle était immobile, et morte.

⁵ "Utilisé [el registro de las metáforas animales] avec discernement par Zola, il lui permet de donner à sa machine l'animation et aussi les premiers traits, encore grossiers, d'un caractère. La Lison est à la fois docile et nerveuse, comme peut l'être une bête" (Baroli 1963: 248).

⁶ Ya en sus notas previas a la redacción (recogidas en Zola 1986: 499-553), aparece esa idea, cuando recoge sus impresiones ante un accidente de tren en la nieve: "Cette machine immobilisée, comme glacée, comme perdant peu à peu le souffle, et morte, immobile, envahie par le froid" (Zola 1986: 525).

(...) Déjà, il avait constaté, en examinant avec soin la Lison, qu'elle était blessée là (...) Elle fut longue à s'ébranler, comme une personne meurtrie par une chute, qui ne retrouve plus ses membres. Enfin, avec un souffle pénible, elle démarra (...) C'était dans cette neige qu'elle devait avoir pris ça, un coup au coeur, un froid de mort, ainsi que ces femmes jeunes, solidement bâties, qui s'en vont de la poitrine, pour être rentrées une soir de bal, sous une pluie glacée (...)

La Lison, renversée sur les reins, le ventre ouvert, perdait sa vapeur, par les robinets arrachés, les tuyaux crevés, en des souffles qui grondaient, pareils à des râles furieux de géante. Une haleine blanche en sortait, inépuisable, roulant d'épais tourbillons au ras du sol; pendant que, du foyer, les braises tombées, rouges comme le sang même de ses entrailles, ajoutaient leurs fumées noires (...) les roues en l'air, semblable à une cavale monstrueuse, décousue par quelque formidable coup de corne, la Lison montrait ses bielles tordues, ses cylindres cassés, ses tiroirs et leurs excentriques écrasés, toute une affreuse plaie baillant au plein air, par où l'âme continuait de sortir, avec un fracas d'enragé désespoir.

(...) La pauvre Lison n'en avait plus que pour quelques minutes. Elle se refroidissait, les braises de son foyer tombaient en cendre, le souffle qui s'était échappé si violemment de ses flancs ouverts, s'achevait en une petite plainte d'enfant qui pleure. Souillée de terre et de bave, elle toujours si luisante, vautrée sur le dos, dans une mare noire de charbon, elle avait la fin tragique d'une bête de luxe qu'un accident foudroie en pleine rue. Un instant, on avait pu voir, par ses entrailles crevées, fonctionner ses organes, les pistons battre comme des coeurs jumeaux, la vapeur circuler dans ses tiroirs comme le sang de ses veines; mais, pareilles à des bras convulsifs, les bielles n'avaient plus que des tressaillements, les révoltes dernières de la vie; et son âme s'en allait avec la force qui la faisait vivante, cette haleine immense dont elle ne parvenait pas à se vider toute. La géante éventrée s'apaisa encore, s'endormit peu à peu d'un sommeil très doux, finit par se taire. Elle était morte. Et le tas de fer, d'acier et de cuivre, qu'elle laissait là, ce colosse broyé, avec son tronc fendu, ses membres épars, ses organes meurtris, mis au plein jour, prenait l'affreuse tristesse d'un cadavre humain, énorme, de tout un monde qui avait vécu et d'où la vie venait d'être arrachée, dans la douleur (Zola 1970: 641-642; 647-648; 681; 684)

Sin llegar a tanto, también en algunos de los textos españoles encontramos muestras de esas imágenes animalizadoras. En la citada novela galdosiana veíamos cómo para un personaje el tren era invención monstruosa e infernal; en cambio, el narrador describe el esforzado discurrir de la benéfica bestia en términos casi épicos, que no ocultan su admiración por ese instrumento del progreso:

El tren subía la cuesta de Orduña, aquella áspera pendiente que los vizcaínos le obligan a echarse a pechos como si quisieran poner a prueba su paciencia. Si éstos son tenaces, aquél lo es más, y va por el camino que le señalan, despreciando los obstáculos y peligros, trepando como las cabras y revolviéndose como una culebra al través de las mil irregularidades del camino. La máquina camina jadeante y sudorosa, escupiendo sus pequeños torbellinos de humo y respirando

con el trabajoso aliento de un pulmón asmático. Siguen los coches paso a paso, rechinando al describir las curvas y haciendo crujir la armazón de sus ejes y frenos, como músculos de hierro que forcejean en fatigoso esfuerzo. (Pérez Galdós 1983: 98).

Años más tarde, en *Fortunata y Jacinta* (1887), de nuevo utiliza como símil un animal doméstico: “El tren se lanzaba por aquel campo triste, como inmenso lebre, olfateando la vía y ladrando a la noche tarda” (Pérez Galdós, 1979:180). Otra de las comparaciones utilizadas en el citado texto de *Rosalía* (obvia por la similitud de aspecto y movimiento, a medio camino entre lo doméstico y lo monstruoso) –el reptil–, la encontramos también en *Un viaje de novios*, de Pardo Bazán: “Ya oscilaba la férrea culebra (...) la escamosa sierpe del tren revelóse a lo lejos por una mancha oscura (...) el tren, con pérfida lentitud de reptil, comenzaba a resbalar suavemente por los raíles...” (Pardo Bazán 1881: 26-27)⁷.

Pero volvamos a Zola: en su novela, la *metaforización* que hace de la locomotora un ser vivo no se limita a la animalización: en este relato sobre *la bestia humana*, el tren llega a ser un *ser humano*⁸. Ya en las páginas iniciales, las máquinas en la estación se afanan como obreras hacendosas, se impacientan esperando la salida, se engalanan para el paseo, se saludan y dialogan al encontrarse...⁹

(...) la machine de manoeuvre (...) il l'entendait seulement demander la voie, à légers coups de sifflet pressés, en personne que l'impatience gagne. Un ordre fut crié, elle répondit par un coup bref qu'elle avait compris.

(...) les petites machines de manoeuvre allaient et venaient sans repos; et on les entendait à peine s'activer, comme des ménagères vives et prudents (...) elle frôla une machine venue seule du dépôt, en promeneuse solitaire, avec ses cuivres et ses aciers luisants, fraîche et gaillarde pour le voyage. (Zola 1970: 554-555; 564).

⁷ Bien es verdad que en ese mismo fragmento la autora utiliza también los conocidos símiles monstruosos: “el tren, rugiente, majestuoso y veloz, cruzó ante él, despidiendo la negra máquina centellas de fuego, semejantes a espíritus fantásticos danzando entre las tinieblas nocturnas (...) los torbellinos de humo de la máquina (...) envolvían al tren cual envuelve a la presa el aliento de fuego de colérico dragón” (Pardo Bazán 1881: 99 y 109).

⁸ “Mais l'originalité du portrait de la Lison provient de l'emploi du registre humain (...) La Lison est réellement un personnage et le personnage le plus attachant du roman parce que Zola l'a humanisée non pas superficiellement” (Baroli 1963: 248-249).

⁹ La idea aparece ya en los citados *Carnets d'enquêtes*: “Les coups de sifflet pour les manoeuvres. Tout un langage. Elles parlent, demandent, répondent; elles demandent la voie, elles répondent qu'elles ont compris, après un signal. Elles ont des impatiences, quand on semble les oublier dans une manoeuvre” (Zola 1986: 542).

La humanización alcanza su más intenso grado en la relación –amorosa, casi sexual– que el protagonista establece con su locomotora, *la Lison*, a la que cuida y mimar, a quien tolera (si no fomenta) sus golosos caprichos¹⁰, y cuyo amor no tiene inconveniente en compartir con el otro maquinista, manteniendo lo que el propio narrador denomina “un vrai ménage à trois”:

Et, c'était vrai, il l'aimait d'amour, sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. Il en avait mené d'autres, des dociles et de rétives, des courageuses et des fainéantes; il n'ignorait point que chacune avait son caractère, que beaucoup ne valaient pas grand-chose, comme on dit des femmes de chair et d'os; de sorte que, s'il l'aimait celle-là, c'était en vérité qu'elle avait des qualités rares de brave femme. Elle était douce, obéissante (...) Et il n'avait qu'un reproche à lui adresser, un trop grand besoin de graissage: les cylindres surtout dévoraient des quantités de graisse déraisonnables, une faim continue, une vraie débauche. Vainement, il avait tâché de la modérer. Mais elle s'essouffait aussitôt, il faillait ça a son tempérament. Il s'était résigné à lui tolérer cette passion gloutonne, de même qu'on ferme les yeux sur une vice, chez les personnes qui sont, d'autre part, pétries de qualités; et il se contentait de dire, avec son chauffeur, en manière de plaisanterie, qu'elle avait, à l'exemple des belles femmes, le besoin d'être graissée trop souvent.

(...) Eux deux et la machine, ils faisaient un vrai ménage à trois, sans jamais une dispute. (Zola 1970: 620-621)

Sin desdeñar otras razones de índole más profunda (cfr. Possot 1983: 108-109), tal metaforización humanizadora obedece a la connotación positiva que para el escritor francés tiene el ferrocarril; como dice Baroli (1963: 246 y 258), “la machine qui tourne et le train qui avance signifient pour Zola la force de la vie et la fécondité de l'activité humaine (...) le train est le symbole d'un progrès bon en soi: il manifeste la puissance indéfinie qu'a l'humanité d'aller toujours plus loin”.

Pero hay también una importante dimensión social en el ferrocarril; el narrador (adoptando el pensamiento de un personaje que intenta entender qué es el tren) lo explica mediante un curioso símil: “C'était comme un grand corps,

¹⁰ También sobre esto hay anotaciones interesantes en los *Carnets d'enquêtes*: “Jacques aime sa machine parce qu'il la sent bien en main. Elle part et s'arrête vite. Obéissant comme un cheval vigoureux et docile. Obéissante à la mise en marche, au régulateur (...) Le défaut sera le trop grand besoin de graissage, surtout pour les cylindres. Les graisser trop souvent, ce qui diminue la prime; mais il regagne sur le combustible, par la bonne vaporisation et le bon démarrage. En somme, comme une bonne femme qui a un petit vice, le graissage (plaisanterie du chauffeur). Et en somme aimée (...) bien soigner sa machine, de la nettoyer, de l'entretenir, car c'est à cette seule condition qu'elle fonctionne bien. Toujours donc à l'astiquer, à la graisser. Comme pour les chevaux qui arrivent fumants, il faut la soigner à l'arrivée. L'essuyer, la nettoyer avec un chiffon quand elle est chaude (...) Le mot du mécanicien: «J'aime mieux ma machine que ma femme.»” (Zola 1986: 529 y 549).

un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivée" (Zola 1970: 578)¹¹; me parece que esa alegoría manifiesta una sugestiva formulación de las posibilidades *vertebradoras* que los sectores más progresistas de aquella sociedad supieron ver en los *caminos de hierro*. Algo muy alejado, por cierto, de los dictámenes cuasi apocalípticos que circulaban entre los *tradicionalistas* españoles, a tenor de testimonios como los abundantes y significativos que aduce Vicente Garmendia en *La ideología carlista* (1985:240-245).

Por ello sorprenderá –a quien desconozca su compleja personalidad– que alguien tan poco sospechoso de *tradicionalismo* como Leopoldo Alas haya escrito uno de los alegatos más bellos contra el ferrocarril (aunque no sólo contra él) en "¡Adiós, Cordera!", cuento recogido en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893); cerraremos nuestro repaso con ese texto tan conocido, acaso el que mejor podría representar la actitud ambigua –entre hostil y favorable– que ciertos intelectuales sintieron ante el avance de las locomotoras: con ellas vendría el progreso, pero acaso el mundo que traían no fuese mejor que el que se llevaban.

Aquella paz sólo se había turbado en los días de prueba de la inauguración del ferrocarril. La primera vez que la *Cordera* vio pasar el tren, se volvió loca (...) y el terror duró muchos días, más o menos violento, cada vez que la máquina asomaba por la trinchera vecina. Poco a poco se fue acostumbrando al estrépito inofensivo. Cuando llegó a convencerse de que era un peligro que pasaba, una catástrofe que amenazaba sin dar, redujo sus precauciones a ponerse en pie y mirar de frente, con la cabeza erguida, al formidable monstruo; más adelante no hacía más que mirarle, sin levantarse, con antipatía y desconfianza; acabó por no mirar al tren siquiera.

En Pinín y Rosa la novedad del ferrocarril produjo impresiones más agradables y persistentes. Si al principio era una alegría loca, algo mezclada de miedo supersticioso, una excitación nerviosa, que les hacía prorrumpir en gritos, gestos, pantomimas descabelladas, después fue un recreo pacífico, suave, renovado varias veces al día. Tardó mucho en gastarse aquella emoción de contemplar la marcha vertiginosa, acompañada del viento, de la gran culebra de hierro, que llevaba dentro de sí tanto ruido y tantas castas de gentes desconocidas, extrañas.

(...)

Y una tarde triste de octubre, Rosa, en el *prao* Somonte sola, esperaba el paso del tren correo de Gijón, que le llevaba a sus únicos amores, su hermano. Silbó a lo lejos la máquina, apareció el tren en la trinchera, pasó como un relámpago (...) Con qué odio miraba Rosa la vía manchada de carbones apagados; con

¹¹ Cfr. el comentario de Possot 1983: 107: "Le train symbolise en premier lieu une réunion de toute la terre, une universalité rassemblée".

qué ira los alambres del telégrafo. ¡Oh!, bien hacía la *Cordera* en no acercarse. Aquello era el mundo, lo desconocido, que se lo llevaba todo. (Alas 1893: 50-51, 65 y 67).

Como conclusión provisional me parece que, sin desdeñar algunos hallazgos valiosos, no hay en los escritores españoles que trataron este *motivo* la riqueza ideológica y estética que alcanzó Zola en su novela de 1890; como ha explicado bien el citado Baroli, “la locomotive sera donc, au centre de *La Bête humaine*, la source de la poésie et de l’émotion (...) Zola est le premier à nous donner du train une image d’ensemble, à la fois concrète et ordonnée; il souligne, d’autre part, la poésie que s’en dégage, sans fausser sa description, en mettant simplement l’accent, à certains moments, sur la grandeur épique que n’avaient pas aperçu ceux qui avaient observé le train avec une tête trop froide ou n’ayant d’attention que pour les détails précis et les impressions momentanées” (Baroli 1963: 246 y 264). *

* Agradezco a mi discípula Montserrat Ribao su diligente ayuda en la búsqueda de los textos críticos sobre *La bête humaine* aquí aducidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, L. (s.a.[1893]). "¡Adiós, Cordera!". En *El Señor y lo demás, son cuentos*. Madrid: Manuel Fernández Lasanta, Editor.
- (1973). "Tirso de Molina (Fantasía)". En *El gallo de Sócrates* [1901]. Madrid: Espasa-Calpe.
- BAROLI, M. (1963). *Le train dans la littérature française*. Paris: Éditions N. M.
- GARMENDIA, V. (1985). *La ideología carlista (1868-1876) en los orígenes del nacionalismo vasco*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (1990). "Lección y sentido de *Pedro Sánchez*". Introducción a: José María de Pereda. *Pedro Sánchez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LITVAK, L. (1991). *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- ORTEGA MUNILLA, J. (s.a.[1880]). *El tren directo*. Madrid: V. H. Sanz Calleja.
- PARDO BAZÁN, E. (1881). *Un viaje de novios*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1881.
- PEREDA, J. M. (1864). "El espíritu moderno". En *Escenas montañosas. Colección de bosquejos de costumbres tomados del natural*. Madrid: San Martín-Jubera.
- (1883). *Pedro Sánchez*. Madrid: Tello.
- (1888). *Obras Completas*, tomo IX. *Sotileza*. Madrid: Tello.
- (1891). *Nubes de estío*. Madrid: Tello.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1983). *Rosalía*, Edición de A. Smith. Madrid: Cátedra.
- (1979). *Fortunata y Jacinta*, Edición de P. Ortiz Armengol. Madrid: Hernando.
- POSSOT, A. (1983). "Thèmes et fantasmes de la machine dans *La bête humaine*". *Les Cahiers Naturalistes*. 57, 104-115.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. L. (1989). "Una página de *Nubes de estío* de Pereda y *La bestia humana* de Zola". *Canente*. 5, 41-48.

- ZOLA, E. (1960-1970). "Notes parisiennes. Une exposition: les peintres impressionnistes" [*Le Sémaphore de Marseille*, 19-IV-1877]. En *Oeuvres Complètes*, tome 12, *Oeuvres critiques*, III. Éd. de H. Mitterand. Paris: Cercle du Livre Précieux.
- (1970). *La bête humaine*, [1890]. En *les Rougon-Macquart*, tome V. Paris: Aux Éditions du Seuil.
- (1986). *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Ed. de H. Mitterand. Paris: Plon.



RELACIONES ENTRE EL PAISAJE Y EL PERSONAJE EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX

Brigitte Leguen

Universidad Nacional de Educación a Distancia

La cuestión del paisaje en literatura y la problemática de su representación tanto en pintura como en el plano del lenguaje, no resulta ser un hecho espontáneo y anodino a lo largo de las diversas etapas de la creación artística.

Existen, claro está, pinturas de paisaje anteriores al siglo XIX y todos recordamos los paisajes de la pintura holandesa, los cuadros de Poussin o de Claudio de Lorena. Gombricht subraya ya en el siglo XVII en los cuadros de Jacob van Ruisdael por ejemplo, una relación entre los sentimientos y la naturaleza presente en su obra (ya que de lo que se trata no es de la aplicación de la figura humana a un fondo paisajístico, por muy realista que sea, sino de la voluntad por parte del pintor de establecer una relación entre el sentimiento de la persona (receptor y representación) y la selección de los elementos del paisaje).

Es a partir de finales del siglo XVIII y como consecuencia del espíritu romántico que la mentalidad cambia decididamente: Gainsborough pinta el jardín-paisaje y Turner, más adelante, acentúa la importancia y el papel de la emoción humana en el paisaje, como podemos comprobarlo en un cuadro como "Vapor en la ventisca".

Ese tipo de pintura marca el paso entre la Naturaleza retratada como mero fondo y la naturaleza asociada a otro tipo de intención.

Juan Pablo Richter, en su *Introducción a la estética*, en 1804, o madame de Staël, en *De la littérature*, en 1800, apuntan con matices varios a la relación que existe entre el medio geográfico y el espíritu de los hombres y de los pueblos.

Ya lo recalcábamos al principio, es significativo comprobar que durante largo tiempo se considere el estudio del paisaje como un subgénero. También es sintomático que en la Exposición Universal de 1855, los hermanos Gongourt manifiesten que la pintura de paisaje es “la victoire de l’art moderne” (les remito al artículo titulado “la peinture à l’Exposition Universelle de 1855”, *Etudes d’art*, París 1893, pág. 177).

Durante el siglo XIX y ya a partir de finales del XVIII se registran numerosos cursos o tratados dedicados a la composición del paisaje y que plantean la cuestión de la selección y de la combinación de los materiales representados en el cuadro, ya que todo paisaje implica una mirada y la necesidad por parte de quien compone el paisaje de controlar a través del arte una naturaleza descontrolada para conseguir un efecto llamado pintoresco. Lo pintoresco, en contra de la teoría neoclásica que busca elementos perfectos recoge la imperfección que traduce el deseo de naturalidad (les remito a un artículo de Jeremy Strick “Connaissance, classification et sympathie: les cours de paysage et la peinture de paysage au XIX^e siècle”, en *Littérature*, 61, 17-33).

Evidentemente este tema no apasiona solamente a los pintores sino también a los escritores que paralelamente emprenden toda una labor de análisis que busca la asociación entre el ser y la naturaleza y los medios de expresión que se pueden aplicar para expresar dicha relación.

Chateaubriand escribe en 1795 una *Lettre sur l’art du dessin dans les paysages* incluida en *Mélanges et poésie* publicado en 1828 en la que expresa cómo entiende la relación entre el pintor paisajista y el poeta. Para Chateaubriand la unión entre el paisaje y la literatura son el lugar en el que los sentimientos pueden desarrollarse y que pueden favorecerse las asociaciones. Es consciente que “à travers l’exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites”.

Carl Gustav Carus, médico, naturalista y pintor es otro gran estudioso del paisaje y de sus funciones. Las cartas de Carus (que se acaban de publicar en Visor) se han convertido en un texto fundamental para el conocimiento de las teorías románticas sobre el arte y la pintura de paisaje. Carus estuvo vivamente interesado por la obra de Goethe a la que dedicó varios ensayos y a la que nos remite en varias ocasiones en sus famosas cartas. Arranca de varias fuentes, en particular de la Filosofía de la Naturaleza de Schelling que defiende un principio de unidad de la naturaleza como un todo. Se inspira también en opiniones como las que desarrolla el médico suizo Albrecht von Haller autor de un poema didáctico titulado “Los Alpes”(1729) en el cual se emprende toda una crítica de la civilización que luego retomarán pensadores tan conocidos como Rousseau o

Schiller, y que participa de toda una corriente enmarcada en la lírica naturalista del siglo XVIII que desembocará en el pensamiento romántico (les remito a Rousseau que resalta genialmente el efecto ético del paisaje sobre el paseante).

No debemos olvidar sin embargo que Rousseau se suma a una larga tradición literaria y que ya encontramos el tema romántico de las alturas y de sus efectos sobre el alma en la ascensión al monte Ventoux que cuenta el poeta Petrarca y las impresiones que evoca en la cima: sosiego, plenitud, desapego, inmensidad etc...

Los prerrománticos se sustentan también en la doctrina protestante a la que no casualmente adhieren muchos románticos de la primera hora. La visión protestante contempla la naturaleza como la verdadera casa de Dios y es reacia a aceptar las imágenes sagradas, la arquitectura eclesiástica, lo que da lugar en algunos acasos a una visión panteísta.

Desde sus cartas Carus describe el diálogo entre el sentimiento del sujeto, del individuo y la naturaleza:

Y ahora, mira las creaciones del arte, que si bien no viven por sí mismas en la realidad, nos lo pueden parecer, y que así, creadas por seres humanos, proclaman el parentesco del hombre con el espíritu del mundo. (p. 64)

....

Ya que si el arte nos parece mediador de la religión es precisamente porque nos enseña a reconocer y a aproximarnos al alma del mundo, a su fuerza primordial que la débil comprensión humana no es capaz de captar en su totalidad en una de sus partes el espíritu humano. (p. 68)

Si cito estas líneas es porque Carus es muy representativo del interés que siente él y todos los de su generación por las correspondencias entre los estados de ánimos y los estados de la naturaleza y más en general entre el ser y su entorno.

En la primera carta analiza cómo actúa sobre nosotros un arte como la pintura de paisaje que imita o pretende imitar la naturaleza. Esta imitación, según él, actúa de dos maneras:

Una en virtud (dice él) de la naturaleza del objeto reproducido, cuyos rasgos peculiares nos afectan en la imagen de forma similar a como lo hagan en la naturaleza y luego, además como creación del espíritu humano... (p. 69)

Continuamente vuelve sobre la correspondencia entre representación y sensación, entre los cambios que experimenta la naturaleza y los que afectan al individuo simultáneamente. Les remito nuevamente al escritor Chateaubriand

que dice en sus *Mémoires* con mayor consciencia aún de la relación a la que antes aludíamos:

Ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu'on les croit voir alors; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes, colorié les ciels, les neiges, les pitons, les déclivités, les cascades irisées, l'atmosphère floue, les ombres tendres et légères: le paysage est sur la palette de Claude Lorrain, non sur le campo-vaccino. (*Mémoires*, IV, 127)

Rousseau también, en la quinta "Rêveries" dice:

Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. (p. 1045)

El paisaje tal y como lo descubren los pintores forma parte de una nueva manera de observar y de abarcar la naturaleza. Como dice Frédéric Poussin en un artículo titulado "paysage et représentation" (*Revue des sciences humaines*, 1988, 83-93):

le regard posé sur le réel est chargé d'intention, il recherche les éléments évocateurs. Les qualités d'un objet dépendent de sa perception, qui est elle-même médiatisée par la représentation.

Es la ensoñación, la imaginación desarrollada en la visión pintoresca la que a su vez introduce la mirada romántica.

El episodio del jardín paisaje en la *Nueva Heloisa* (carta XI dedicada al eliseo de Julia) explica bien la relación entre representación artificiosa de la naturaleza (recordar el petit Trianon de Maria Antonieta) y las sensaciones de quien lo ha creado. El paisaje habla a quien lo mira y lo cuenta (ya que el paisaje es silencioso). Existe por tanto un doble filtro- el de la mirada y el del lenguaje elegido. Como dice el poeta "notre âme est un jardin choisi..." (Verlaine)

El paisaje mirado y contado no existe a solas; es mediador, es vínculo entre el hombre y el mundo, entre el hombre y su deseo. Para el romántico como luego para el realista –con funciones diferentes– la ficción es percibida como un inmenso campo de analogías. El microcosmos responde al macrocosmos. Retomando esta misma idea dice madame de Stäel en su tomo IV de su libro *De l'Allemagne*, p. 248.

BRIGITTE LEGUEN

Chaque plante, chaque fleur contient le système entier de l'univers... y concluye" chaque portion de l'univers semble un miroir où la création toute entière est représentée.

No olvidemos que el kantismo y el neokantismo que ejerce su influencia sobre todo el siglo XIX replantea precisamente toda la problemática de la representación. El hombre no tiene con el mundo relaciones inmediatas sino relaciones mediatizadas por esquemas más o menos complejos. Su experiencia está configurada por dichas mediaciones que contribuyen en la construcción de un universo. Mientras el romanticismo se ofrece como una topología del yo, el realismo y sus seguidores propugnan una topología del saber que implica una obsesiva voluntad de delimitar y explicitar los espacios del saber tanto fuera de la ficción como dentro. Este movimiento propio de la recreación mimética de mundos constituye una cibernética con lugares y personajes cibernéticos (véase Philippe Hamon en un artículo titulado "Du savoir du texte" en *Revue des sciences humaines*, 1975, 494). Zola en un texto titulado *Ebauches* busca personajes adecuados que puedan servir para "explicar" el decorado y recíprocamente selecciona marcos que concuerden con sus personajes. Toda la Comedia Humana de Balzac tiende a lo mismo. Recogeré aquí novelas que parecen representativas por el uso que hacen del paisaje natural, como por ejemplo en *Les Chouans* novela en la que la Vendée es el marco (en principio referencial) de la guerrilla organizada por la facción monárquica. Vemos cómo esta naturaleza está inmediatamente humanizada por el narrador. El valle del Couësson aparece ante el lector como un espacio domesticado, "une enceinte circulaire en apparence, au fond de laquelle s'étend avec mollesse une immense prairie dessinée comme un jardin anglais".

Como vemos nada más lejos de la espontánea belleza rústica. Todo tiende al contrario al artificio y sigue sobre el mismo tono: el cielo como "un dais de soie" los bosques con "couleurs de bronze" las gavillas de trigo como "faisceaux d'armes" etc...

Mientras el espacio natural se civiliza bajo la pluma del descriptor, el personaje sigue el camino contrario y tiende a confundirse con el granito del terreno hasta el punto de convertirse en alegoría :

La grossièreté de cet homme taillé comme à coup de hache, sa noueuse écorce, la stupide ignorance gravée sur ses traits, en faisait une sorte de demi-dieu barbare. Il /.../ apparaissait là comme le génie même de la Bretagne.

Benassis y el entorno natural idílico que regenera en la novela *Le médecin de campagne*, o Véronique Graeslin y el espacio revivido en *Le curé de village* participan también de esta amplia descripción metafórica fabricada para llevar al

lector por donde le lleve el propósito didáctico del autor. Como dirá Balzac, (citado por Jacques Neefs en *Littérature*, 61, 34-48) "il n'est pas un site de forêt qui n'ait sa signification, pas un fourré qui ne présente des analogies avec le labyrinthe des pensées humaines".

La mediación paisaje/ personaje no evacua en el período postromántico la búsqueda del yo sino que aplica al espacio otras funciones. Stendhal reconcilia muy armoniosamente todos los roles del paisaje como espacio estratégico, ámbito social, de aprendizaje y de poder, así como espacio del recuerdo de la imaginación y de la niñez. Les remito a *La Cartuja de Parma* cuando Fabricio vuelve al lugar de su infancia y contempla el paisaje desde la torre de la iglesia:

Mais il y avait un spectacle qui parlait plus vivement à l'âme de Fabrice: du clocher, ses regards plongeaient sur les deux branches du lac à une distance de plusieurs lieues, et cette vue sublime lui fit bientôt oublier toutes les autres; elle révélait chez lui les sentiments les plus élevés. Tous les souvenirs de son enfance vinrent en foule assiéger sa pensée... (p. 186)

Stendhal no ejerce como Balzac y demás realistas este terrorismo de la realidad que desemboca en la parodia flaubertiana. Pero antes de pasar a Flaubert, quisiera aludir a otro ejemplo de novela esta vez en el ámbito inglés. Se trata de la muy conocida novela de Thomas Hardy titulada *Tess d'Uberville* p.11. "La naturaleza, dice Hardy, se utiliza como belleza pero no como misterio. Yo quiero ver las realidades originales como efectos ópticos, quiero ver la realidad profunda que subyace bajo lo escénico, la expresión de lo que a veces se llaman imaginaciones abstractas".

Este escritor tanto como Balzac pretende insistir en la importancia de la legibilidad del texto para desvelar el detrás y el debajo de las cosas. El medio que emplea está basado en la coincidencia entre el personaje y su paisaje en este caso el Wessex. La relación paisaje/personaje sirve para las más diversas situaciones: para delimitar las etapas de la vida de Tess-el verano para la primera juventud y el invierno para la época más dramática de su vida. Para insinuar también el deseo y el erotismo naciente en un momento en el que el puritanismo victoriano impedía otras fórmulas más explícitas y en general para todas las situaciones en las que aparece el peso del determinismo.

Les leo un breve fragmento de la escena del jardín que sirve de preludio a la relación amorosa entre Clare y Tess:

Tess avanzó a hurtadillas como un gato, pisando caracoles por aquella profusión vegetal que le fue dejando espuma de insectos en la falda, manchándole las manos

con savia de cardo y baba de babosa etc... así fue como tess se acercó hasta estar casi al lado de Clare, sin que éste lo supiese.

Quisiera cerrar este breve panorama de los paisajes decimonónicos con Flaubert que fustiga el realismo a través de la parodia, en particular en la descripción del famoso jardín pintoresco inventado por Bouvard et Pécuchet en el final del capítulo II del libro.

Todo en dicha descripción aparece como torpe imitación, sumisión caótica a unos patrones culturales y sociales ya vaciados de su intención verdadera de dar a soñar, dar a pensar recrear el recorrido mental a partir de un espacio real, expresar la alteridad, la que Rousseau dibuja en la Nueva Heloisa, la que Chateaubriand evoca cuando contempla su Bretaña natal o su América soñada:

C'était dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant. Le rocher comme une montagne occupait la gazon, le tombeau faisait un cube au milieu des épinards, le pont venait un accent circonflexe par dessus les haricots- et la cabane, au-delà, une grande tache noire; car ils avaient incendié son toit pour le rendre plus poétique. Les ifs en forme de cerfs ou de fauteuils...

La descripción es larga pero lo que acabo de leer les permite medir el alcance de su intención. Flaubert rechaza la narratividad del espacio realista basada en la colocación determinista de los elementos del decorado. Lo substituye por una serie de comparaciones que introducen el caos en un conjunto que tiene la pretensión de tender a una artificiosa unidad.

CONCLUSIÓN

El paisaje mantiene con el personaje a lo largo del siglo XIX relaciones de contigüidad que contribuyeron en aquel "effet de réel" del que Barthes habló tan bien. Se podría incluso hablar de un fenómeno de "transfert" entre el personaje y su paisaje. Su estudio en la ficción pone de relieve su alteridad ya que el paisaje implica siempre la mirada y la palabra humana para que su delimitación en el espacio se configure y para que hable desde su silencio o murmullo original. El paisaje natural por lo tanto no es nunca "natural" ya que no existe sin el artificio del arte, sin la presencia intencionada del hombre que lo reconoce como ámbito de descubrimiento, de cobijo o de reflexión. La metaforización del paisaje abarca todo el XIX con modalidades distintas según los períodos: el romántico necesita y busca espacios abiertos, horizontes lejanos mientras que el realista intenta delimitar dicho espacio, pero los dos quieren expresar la relación espacial dentro/fuera y las correspondencias que se establecen entre lo sensible y lo que consideran como verdadero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, H. de (1958). *La comédie humaine*. París: Pléiade, NRF.
- BERNARD, Cl. (1989). *Le chouan romanesque*. París: PUF.
- CARUS, C. G. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Visor.
- DIDIER, B. (1981). *L'écriture femme*. París: Seuil. Ver en particular el artículo dedicado a Mme de Stäel titulado "Mme de Stäel et l'écriture au pinceau".
- FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*, París: Folio.
- HAMON, Ph. (1975). "Du savoir du texte". *Revue des sciences humaines*, 160, 489-499.
- HARDY, Th. (1992). *Tess d'Urberville*. Madrid: Temas de hoy
- NEEFS, J. (1986). "Figures dans le paysage". *Littérature*, 61, 34-48.
- POUSIN, F. (1988). "Paysage et représentation, le relevé d'architecture au XVIII^e". *Revue des sciences humaines*, 209, 83-93.
- RICHARD, J-P. (1983). "Variation d'un paysage. En *Travail de Flaubert*, 179-198, Genette; Todorov (ed) París: Seuil .
- ROUSSEAU, J. J. (1959). *Les rêveries d'un promeneur solitaire*. París: Pléiade NRF.
- STENDHAL (1964). *La Chartreuse de Parme*. París: Flammarion.
- STRICK, J. (1986). "Connaissance, classification et sympathie, les cours de paysage et la peinture de paysage au XIX^e siècle". *Littérature*, 61, 17-33.

EXORDIO Y DIALÉCTICA EN LOS PROVENZALES

Pilar Lorenzo Gradín

Universidade de Santiago de Compostela

El primer trovador conocido, el potente noble Guilhem de Peitieu, ofrece a lo largo de su obra –integrada, como se sabe, por diez textos de atribución segura y uno dudosa– dos tipos de exordios, que concuerdan con el *bifrontismo*¹ señalado por P. Rajna. Sus textos se inician mayoritariamente (1928: 349):

a) Con los sintagmas *Farai un vers* o *Companho*, que introducen composiciones provocativas por su tono paródico y burlesco mediante el que se desmiente o invierte toda una realidad literaria.

b) Dos de los tres textos dedicados al servicio amoroso –la excepción es *Molt jauzens mi prenc en amar* (Guilh IX, IX)– concebido tanto desde la perspectiva del tan nombrado “paradoxe amoureux” (*Ibidem*, VII) como en una dirección más sensual y tangible (*Ibidem*, X), se inician con el motivo del inicio primaveral. Están ahí presentes toda una serie de elementos que gozaban del prestigio conferido por siglos de tradición latina y que se acabarán convirtiendo en tópicos en buena parte de las líricas romances: la suavidad de la estación, el reverdecir de la naturaleza, el canto de los pájaros, las fuentes y ríos cristalinos, la suavidad del aura y el viento. Pero en estos *vers* hay algo más, ya que el conde de Poitiers introduce en esa estrofa inicial otros elementos sobre los que conviene llamar la atención:

¹ Como se recordará, fue precisamente esta característica la utilizada por M. Dumitrescu para atribuir, con poco éxito, parte del cancionero del duque de Aquitania al conde Ebles de Ventadorn. Cfr. Dumitrescu (1968: 379-412).

b1) En *Pos vezem de novel florir* (Guilh IX, VII) la primavera es el tiempo adecuado para que todo aquel que se precie pueda *lo joi jauzir don es jauzens* (vv 5-6), polyptoton que introduce un concepto fundamental (y polivalente) de la preceptiva cortés² y que parece apuntar una vez más a una perspectiva del amor de los sentidos que prevalece sobre la imaginaria. Pero este estado de gracia sólo está reservado para aquellos que sigan estrictamente las reglas de amor, para todo el que sepa ser buen vasallo en la realidad y en la literatura, en definitiva, para todo aquel que comprenda en su justa medida lo que significa “cortesía” y que, por tanto, *que.s gart en cort de parlar / vilanamens* (vv. 35-36). De ahí el “gap” de la estrofa VII: sólo unos pocos comprenderán el sentido del *vers*, perfecto en *motz y son*.

b2) Incluso los pájaros que cantan *en lor lati* (Guilh IX, X, 3) modulan su canto *segón lo vers del novel chan* (*Ibidem*, v. 4), con lo que el autor parece querer establecer una ruptura con la tradición anterior en la que se utilizaba este principio textual, para insistir en el carácter novedoso de la moderna praxis erótica vehiculada, como dirá poco más tarde Jaufre Rudel, *en plana lingua romana* (*JfrRud* III, 31).

b3) Si la *chansoneta nueva* fuese del conde de Poitiers, sería el primer texto romance en el que la práctica de la producción literaria (y no sólo el amor) aparece ligada al buen tiempo, ya que el trovador precisa sus deseos de cantar *ans que vent ni gel ni plueva* (Guilh IX Ap., 2), signos claros del invierno. La cansó, que es una *captatio benevolentiae* para obtener una recompensa física por parte de la *dompna*, gira en torno a la intensidad con la que se vive el amor; sería éste el primer texto en el que se introdujese el artificio de la “palavra-rima”, que precisamente es *am* (v. 4º de todas las coblas).

La introducción del *Natureingang* gozó de una fortuna singular en la producción de los trovadores posteriores, que no sólo realzan el cliché con la introducción de nuevos elementos (ruiseñor, aura, rana, saúcos,...), sino que también confieren al motivo diversos valores en los que a veces se vislumbra una cierta dosis de polémica. Habida cuenta de la tendencia de los poetas a referir la estación en base a la antítesis invierno / primavera, se utilizará en lo que sigue la misma bipartición, que parece sugerir que en la Edad Media prevalecía un ciclo cósmico marcado por dos polos opuestos³.

² Cfr. el conocido ensayo de Ch. Camproux: 1965.

³ Bartholomeus Anglicus (1529: libro IX, capítulos V y IX); J. Le Goff (1976: 227).

I.- Exordio primaveral

Haciéndose eco de toda una tradición que hundía sus raíces en las plumas más celebradas de las letras latinas, los trovadores provenzales se sirven igualmente del “début printanier” como estímulo externo para cantar al amor⁴. Los ejemplos son muchos y presentan un elenco de elementos que han sido referidos más arriba y que tienden a hacerse banales, por lo que hemos considerado más interesante realizar una selección de textos que permita fijar la atención en el mensaje que se vehicula ya desde la estrofa inicial, y que, en algunos casos, sitúa al poema en el seno de una dialéctica *tutt’altro che pacifica*.

Como se sabe, con Marcabru se produce un salto cualitativo en el seno de la lírica occitana –compartido (y quizás anunciado) en gran medida por Cercamon⁵–, ya que el autor gascón se convierte en el principal opositor de una *Fin’Amors* de distintos matices (igualmente peligrosos), preconizada por Guilhem de Peitieu y sus seguidores. El ataque al *maistre certa* tiene su base en la aplicación de la doctrina cristiana a la nueva poesía en vulgar que comenzaba a extenderse temiblemente; el amor debe ser un *amor naturau*, es decir, un sentimiento en consonancia con las leyes morales y religiosas, no aquel amor carnal o visionario que resonaba a su alrededor y que se justificaba siempre fuera de la institución matrimonial. Tal y como ha demostrado A. Roncaglia (1969: 5-55; 1978: 11-22), Marcabru no hacía más que adaptar al vulgar las premisas cistercienses de Guillaume de Saint-Thierry, expresadas en el breve tratado *De natura et dignitate amoris*. Según éstas, y de forma resumida:

Conformi a natura sono, in significativo parallelismo, “e.l chavans ab sa chavana” (XXI, 11) “e.l vilas ab la vilana” (XXX, 81). Contro natura: il nuovo erotismo galante che si diffonde nel mondo cortese, le teorie che cercano di giustificarlo con speciosi sofismi, i canti che lo celebrano con insinuante suggestione (Roncaglia 1978: 276).

Pero si el debate a distancia tenía lugar con el duque de Aquitania, personificado en aquel caballero que seduce a una pastora que bien conoce *sen e folia* (*Mcbr* XXX, 23)⁶, el diálogo próximo se establece con el príncipe de Blaia, a quien Marcabru envió la canción *Cortesamen vuoill comenssar* (*Idem Ibidem*, XV), compuesta en la segunda mitad del año 1148. Jaufre Rudel había liberado a la

⁴ Ver A.R. Press (1962-63: 70-78).

⁵ Para la cronología de este autor, ver V. Tortoreto, (1976: 61-93); *Idem*, (1981: 30-50), así como la bibliografía citada en ambos trabajos a propósito de dicho problema.

⁶ Cfr. N. Pasero (1983: 9-25).

Fin'amors de las referencias reales para convertirla en un *amor de lonh*, no exento de ironía⁷, al que cada cual colocaba sus propios límites.

Marcabru decide iniciar uno de sus textos antes de la primavera, es decir, antes de lo que estaba claramente connotado con *lo temps cortes* (*Cerc* V, 5) para criticar precisamente a aquellos que practican el nuevo erotismo galante:

Ans que.l terminis verdei
Chantaraï et ai ben dreï;
Qui que d'Amor s'esbaudeï,
Eu no.n ai ni so quei.
A nuïll home que dompnei
No quier peïor malaveï;
Be mor de fam e de frei
Qui d'Amor es en destrei.

(*Mcbr* VII, 1-8)

En la tercera cobla del texto hay unos versos sobre los que queremos llamar la atención, al igual que ya lo hizo en su día D. Scheludko (1940: 208):

Ben es cargatz de fol fais
Qui d'Amor es en pantais.
Senher Deus quan mala nais
Qui d'aïtal foudat se pais!

(*Idem Ibidem*, 21-24)

Dichos versos serán retomados en clave irónica por Jaufre Rudel en *Belhs m'es l'estius e.l temps floritz* (*JfrRud* V), estableciéndose un haz de relaciones textuales que dan buena cuenta de la polémica intelectual creada en esta primera generación de trovadores. La cansò se inicia con una inversión temática respecto al texto precedente, ya que el autor declara la armonía primaveral; pero hay más, ya que en el tercer verso parece hacer un guiño a Marcabru señalando que él también considera *l'ivern per gensor*; su *joi* está, por tanto, también presente *an.s que.l termini verdei*, es decir, es indiferente a la estación. En la cobla IV de la cansò se dice:

Mout m'o tenon a gran honor
tug silh cui ieu n'ei obeditz,
quar a mon joi sui revertitz;
e laus en lieis e Dieu e lor,
qu'er an lur grat e lur prezen.
E que qu'ieu m'en anes dizen,
lai mi remanh e lai m'apais.

(*JfrRud* VII, vv. 22-28)

⁷ Vid. M. L. Meneghetti (1980: 145-163).

¿Cómo no ver en aquellos a los que el poeta ha obedecido una referencia clara a los versos del duque de Aquitania en *Pos vezem de novel florir*?:

Ja non sera nuils hom ben fis
contr'amor, si non l'es aclis,
et als estranhs et als vezis
non es consens,
et a totz sels d'aicels aizis
obediens.

Obediensa deu portat
a maintas gens, qui vol amar;
(Guilh IX VII, 25-32)

El príncipe ha tomado partido: el *lai mi remanh e lai m'apais* del verso 28 no es más que la contestación al *qui d'aital foudat se pais* del verso 24 del texto del trovador gascón.

Marcabru que había fingido estar enamorado "come pretesto didascalico-letterario"⁸ en la cobla III de su texto:

Per Amor sueill esser guais,
Mas [eu] no.n serai jamais
C'una.m n'enguanet e.m trais
Per que m'en gup e m'en lais.
(Mcbr VII, vv. 17-20)

va a ser burlado por su antagonista: la verdadera *fin'amors* no engaña a nadie; de ahí la réplica de Rudel que retoma en rima el verbo *trais* ahora con formulación negativa:

Plus savis hom de mi mespren:
per qu'ieu sai ben az escien
qu'anc fin'amors home non trais.
(JfrRud V, vv. 33-35)

El cantor del *amor de lonh* da un golpe de timón en la cobla VII de su texto, en la que el mensaje de los versos precedentes, que ensalzaban un amor sin *cobezza*, se invierte y deja paso a una *fin'amors terre à terre*:

con maliziosa naïveté Jaufre constata che quanto i suoi cortesi consiglieri gli vietano, ossia quello stesso amore sensuale che era stato causa del grottesco episodio

⁸ Las palabras son de A. Roncaglia (1969: 34).

narrato in precedenza, in realtà le dame, non del tutto conquistate dalla nuova ideologia, sono sempre ben disposte a concederglielo. Così per un attimo si svela un aspetto inedito del cantore della rinuncia, che si permette un lampo di scherno nei confronti della rigida concezione amorosa dei vari Marcabru, Cercamon e Bernart Marti⁹.

Aclarados los presupuestos, el autor cierra su texto con un nuevo exordio primaveral que vuelve a tener una función distanciadora frente a aquel (o aquellos) que prefería *lo freich temporau / Que l'estiu plen de gandill / Don nais puti'et enveia* (Mcbr XXXVIII, 5-7)¹⁰. Definitivamente, Jaufre considera que ya no es él el que lleva la "pesada carga"; el suyo no es un amor falso como pretendía Marcabru, quizás tampoco la *fin'amors* ideal de las seis primeras estrofas, pero es una ideología a la que no va a renunciar, porque, como él mismo declara, se considera *ric et manen*:

El mes d'abril e de pascor,
can l'auzel movon lur dous critz,
adoncs vuelh mos chans si'auzitz¹¹.
Et aprendetz lo, chantador!
E sapchatz tug cominalmen
qu'ie.m tenc per ric e per manen,
car soi descargatz de fol fais.
(Jfr Rud V, vv. 50-56)

⁹ Cfr. Meneghetti (1980: 159).

¹⁰ Topsfield, basándose en estos versos, y en estos otros de la segunda estrofa: *E l'orgoills torn'en canau / Per garssos plens de grondill, / Qu'en estiu contradentia* (Mcbr XXXVIII, 12-14), cree que la respuesta de Jaufre va dirigida al texto *Puoís la fuoilla reviroila*. Cfr. L. T. Topsfield, (1978, 54). Por el contrario, Beltrami (1978-79, 88-89) considera que el exordio del texto rudeliano es la réplica a *Al prim comens de l'ivernaill* (Mcbr IV), concretamente a los versos 19-24 que dicen:

Joves homes de bel semblan
Vei per Malvestatz deceubutz;
Que van gaban
Dizo, mil essais encogan:
"Farem qan lo temps er floritz",
Mas lai reman lo gabs e.l brutz.

Sin negar que el señor de Blaia haya tomado las citadas referencias al *estiu* como una inversión paródica, lo cierto es que los elementos metatextuales son mayores entre *Belhs m'es l'estius y Ans que.l terminis verdei*, como ya lo puso de manifiesto en su día Scheludko (1940, 207).

¹¹ Con esta referencia Jaufre parece invertir uno de los sintagmas de Marcabru en *Assatz m'es bel del temps essuig*, donde dice: *E dei me tres vetz doctinar / Mon affar anz que si'auzit* (Mcbr VIII, 44-45). Tampoco se debe olvidar la probable réplica a Cercamon, que en *Assatz es or'oimai q'eu chant* había dicho *C'anc mos chanz non fon lueing auzitz* (Cerc III, 3), como al propio Marcabru en la tensó mantenida con Ug Catola: *en sia loing lo chanz auziz* (Mcbr VI, 4). ¿No es éste *lueing / loing* una referencia clara al cantor del amor de *lonh*?

Cada vez que Marcabru se sirve del exordio primaveral, parece establecerse una antítesis entre la desbordante alegría exterior y la inmundicia de la sociedad cortés que *sen un pauc de feton* (Mcbr II, 11), entre el *ordo naturalis* y el *ordo contra natura* que se ha instalado entre los ricos, en definitiva, entre la armonía cósmica y el desorden interior de una sociedad que camina hacia la decadencia. Y para lograr persuadir a su auditorio de que el buen camino está junto a *bon' Amors*, no duda en introducir en sus "*débuts printaniers*" algunos elementos que sorprenden por su marcada originalidad, tan marcada que hace sospechar que van cargados de una cierta dosis de ironía. Un céfiro que *Dieus nos tramet, no sai d'on* (II, 2); el croar de las ranas (XI, 1; XXI, 9); el gruñido del búho (XXI, 11-12)¹²; el florecer de retamas, brezos y melocotoneros son elementos que marcan una notable distancia respecto a la tradición anterior y que parecen querer anunciar que lo que se va a cantar tiene poco qué ver con los contenidos que se vehicular, generalmente, a través del exordio primaveral. Incluso en una de sus composiciones, concretamente en *Al partir del brau tempier* (Mcbr III), la introducción de sauces y saúcos con función denotativa en la estrofa introductoria va a ser aplicada como alegoría en el resto de las coblas (que presentan, justamente, como "palavra rima" al sustantivo *saucx*), en las que dichos árboles designan a los nobles indolentes y faltos de proeza, vagabundos entre los que sería excepcional encontrar *laur ni olivier* (III, 40), símbolos inequívocos de la gloria y la sabiduría (Roncaglia 1953: 27).

Poco tiene que ver esta antítesis moralista a *lei de predicair* (Riquer, *Los trovadores*, I, 106, v. 25) con la que una generación más tarde vehiculará Bernart de Ventadorn en algunas de sus cansós. Será este trovador el que marque definitivamente la victoria de las premisas cortesces junto a un Peire Rogier o a un Rigaut de Berbezilh. A él corresponde la expresión nítida del sentimiento lírico que va a señalar "una vistosa svolta dall 'intellettualismo oggettivo' alla 'soggettività affettiva'" (Roncaglia 1985: 50). La importancia concedida a la experiencia interior, a ese canto que procede *d'ins dal cor*, creemos que no sólo marca la distancia con las posiciones expresadas por Thomas d'Angleterre en su *Tristan*, concretamente en la famosa sentencia *esprové ne l'ai*¹³, mediante la que el autor confesaba su incapacidad para decidir en temas de amor, sino también en cierto sentido frente a Marcabru, que en la última cobla de *Dirai vos senes duptansa* había manifestado:

¹² Estos animales habían sido introducidos en ejercicios retóricos y en catálogos preceptivos y escolares de la tardía Antigüedad y de la Edad Media con una finalidad meramente didáctica. Cfr., por ejemplo, Raby: 1957, I, 228; Baehrens, V, 61, 62 y 63.

¹³ Tal y como ha aclarado Roncaglia, esta toma de posición acerca al autor del *roman* a los presupuestos de la "escuela de Angers". Cfr. Idem Ibidem, pp. 53-58.

Marcabrus, fills Marcabruna,
Fo engenratz en tal luna
Qu'el sap d'Amor cum degruna,
-Escoutatz!-
Quez anc non amet neguna,
Ni d'autra non fo amatz.
(*Mcbr* XVIII, 67-72)

La legitimación del canto a través del sentimiento es la que explica la diversa naturaleza del contraste que se produce en la poética de Bernart entre el bullicio natural y la tristeza interior de aquel que no obtiene la *merce* de la dama¹⁴:

Lo gens tems de pascor
ab la frescha verdor
nos adui folh'e flor
de diversa color,
per que tuih amador
son gai e chantador
mas eu, que planh e plor,
cui jois non a sabor.
(*BnVent* XXVIII, 1-8)

Más allá de los valores tradicionales que se confieren al exordio primaveral, puede entreverse en él toda una dialéctica que remite a posiciones ideológicas diversas frente a las premisas del amor cortés. Incluso la introducción de elementos particulares, como es el caso del ruiñeñor en la producción bernardiana¹⁵, se integran en una relación poética más amplia (Jung 1986: 19-23), que es la que explica el tono irónico que Peire d'Alvernha utiliza en la tensó que mantuvo con el propio Bernart de Ventadorn. En dicho texto Peire parece burlarse de la insistencia de su compañero de escuela en aquel cliché introductorio:

Amics Bernartz de Ventadorn,
com vos podetz de chant sofrir,
can aissi auzetz esbaudir
lo rossinhollet noih e jorn?
auyatz lo joi que demena!
tota noih chanta sotz la flor,
melhs s'enten que vos en amor.

¹⁴ Un análisis detallado del motivo en Bec (1971: 127-132).

¹⁵ Cfr. Appel, *BnVent* XXIII, XXIX, XXXIII, XXXIX, XL, XLV.

Peire, lo dormir e.l sojorn
 am mais que.l rossinhol auvir;
 ni ja tan no.m sabriatz dir
 que mais en la folia torn.

(BnVent II, 1-11)

El topos primaveral presenta, por tanto, en estas primeras generaciones trovadorescas un rico abanico de realizaciones que, en casos como los comentados, permiten establecer un curioso haz de relaciones intertextuales. La composición parece remitir desde el principio a la expresión de postulados ideológicos diversos entre los más conspicuos representantes de una *Fin'Amors* con gradaciones variadas. Pero este motivo, que hundía sus raíces en una tradición de reconocido prestigio que es integrada y adaptada a la cultura del período, será rechazado por diversos autores, que criticarán en sus exordios el carácter objetivo que se confiere a la estación. Es en esta línea en la que se sitúan textos como *No chant per auzel ni per flor* de Raimbaut d'Aurenga, que había dado una respuesta lúdica y vitalista al tono dramático de la cansó de la *lauzeta* de Bernart de Ventadorn; a ambos replicará Chrétien de Troyes en *D'Amors, qui m'a tolu a moi*¹⁶; la cansó *Anc no gardei sazo ni mes* del propio Bernart; *Fueille ne flor ne vaut tiens en chantant* de Thibaut de Champagne, y la conocida cantiga de Don Denis *Proençaes soen mui ben trobar*.

II.- Exordio invernal

Tanto Cercamon como Marcabru introducen la cronología invernal en algunas de sus composiciones para ensalzar su opción poética *aissi cum s'era.l temps herbutz* (Mcbr IV, 6). Mediante esta elección se reducía de forma polémica uno de los puntos de partida más frecuentes del canto erótico. Pero esta alternativa, que no era novedosa pues ya tenía sus precedentes en latín, será utilizada por voces discordantes para desbaratar los principios que vehiculaban los textos de los "trovadores moralistas".

Así, Peire Rogier en *Tan no plou ni venta* se apresura a decir que *frei'aura dolenta / no.m tolh chantar ni rir / qu'amors me capdelh' e.m te* (PRog II, vv. 3-5). El aura, ese elemento introducido por varias generaciones de trovadores y que a través de Arnaut Daniel llegará a Petrarca¹⁷, había formado parte de los exordios de algunos textos de Cercamon y Marcabru; concretamente, uno de los *vers* de este último se iniciaba con la cláusula *Per l'aura freida que guida* (Mcbr XXXVI), en

¹⁶ Para el debate que se establece entre el conde de Aurenga, el escritor champañés y Bernart de Ventadorn, ver M. L. Meneghetti (1984: 138-144), y L. Rossi (1987: 26-62).

¹⁷ Ver G. Contini (1970: 193-199).

el que atacaba al famoso trío formado por *maritz*, *dompnas* y *moillerat*. Rogier no se amilana ante el predicador y justifica en todo momento al amor y a la dama que son fuente de vida (cfr. en el último verso de todas las coblas la “palavra-rima” *vivre*):

E s'il fai parventa
que.l guinh ni.l huel lor vire,
per so no.s guaimenta
mos cors ni.s mand'aucire;
que dompna fai manta re
per que plass'a totz per engual,
e quasqun cum li cove
deu aculhir dins son ostal,

s'ab gran bontat vol vivre.

(PRog II, 55-63)

El aura fría, que en Marcabru señalaba los rigores del invierno y que daba paso a una naturaleza silenciosa, turbada tan sólo por la queja de *Joi cui Malvestatz disciplina* (Mcbr XXXVI, 12), ofrece también un valor inverso en la cansó de Bernart de Ventadorn *Can la freid'aura venta* (BnVent XXXVII). Aquí el céfiro se asimila a los valores de la *fin'amors*, ya que es el elemento que, procedente del lugar de la mujer amada, va a impregnar de nostalgia al enamorado, que en lugar de frío sentirá *un ven de paradis* (v. 4). Quisiéramos señalar en ambas composiciones la idéntica utilización de un número restringido de sintagmas (a veces en rima), que, con valores inversos, dan cuenta de las distintas posiciones tomadas por uno y otro autor frente al amor cortés¹⁸:

Marcabru	Bernart de Ventadorn
Per l'aura freida que guida 1	Can la frej'aura venta 1
Proeza es forbandida	que pros om s'afortis
E son malvatz li meillor 13-14	e malvatz s'espaventa 19-20
D'entre dompnas es fugida	De domnas m'es vejaire
Vergoigna e non sai cor; 19-20	que gran falhimen fan 21-22
Mesclon lor joia certana 6	eu agr'amor certana 43
Als acropitz lengua plana ¹⁹ 17	me dis en razo plana 55
Tant m'es bel quand us s'en vana 29	car sol d'aitan se vana 60

¹⁸ Ambos textos sólo presentan una característica formal en común: se trata de la rima en -ana, que aparece en todas las coblas del sirventés de Marcabru (v. 5° ó 6°), mientras que en el de Bernart, compuesto en “coblas doblas”, sólo será introducida en las dos últimas estrofas y en la tornada.

¹⁹ Dejeanne edita *lenguas planas*, pero el sistema de rimas exige la corrección.

Sin duda la utilización más enérgica del exordio invernal corrió a cargo del propio Bernart de Ventadorn en *Tant ai mo cor ple de joya*, cuya estrofa inicial ofrece muchas concomitancias conceptuales con la famosa *flors enversa* de Raimbaut d'Aurenga:

Tant ai mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.
Tan ai al cor d'amor,
de joi e de doussor,
per que.l gels me sembla flor
e la neus verdura.

(BnVent XLIV, 1-12)

Dicha cansò, tal y como ha demostrado L. Rossi, es una sutil réplica a uno de los sirventeses de Marcabru. Se trata de *Bel m'es quan la rana chanta* (Mcbr XI), composición en la que los motivos primaverales y el canto del ruiseñor son el desencadenante que anuncia el *gloria transit mundi* y el amor pervertido de aquel que *vest la blancha camiza / E fai son seinhor sufren / E ten sidons a sa guiza* (Ibidem, 62-64), es decir, Tristán. Por el contrario, Bernart utiliza el invierno, ya que él puede ir *nutz en ma chamisa, / car fin'amors m'asegura / de la freja biza* (vv. 14-16), es decir, es otro Tristán: "la référence tristanienne en résulte donc très riche, dans la mesure où elle se double d'un clin d'oeil ironique au poème de Marcabru" (Rossi 1992: 1123).

Bernart continuó replicando a distancia a aquel riguroso líder del "trobar naturau"²⁰. Y así en *Be.m cuidei de chantar sofrir* (BnVent XIII), texto al que él denomina *vers novel a la frejura* (v. 6), responde al tono irónico que Marcabru había utilizado en *Lanquan fuelhon li boscatge* (Mcbr XXVIII) para controatacar la famosísima *Lanqand li jorn son lonc en mai* de Jaufré Rudel²¹. Bernart incorpora los timbres en *-ura* de su modelo y los coloca en la misma sucesión rítmica (vv. 5º y 6º de cada cloba), sirviéndose además para esta consonancia de toda una serie de palabras en rima que proceden del texto de Marcabru y de las que proporcionamos seguidamente la relación:

²⁰ Más datos en L. T. Topsfield (1974, 266 y ss.); Idem, (1978: 111-136).

²¹ Ver Meneghetti (1984: 108-111).

Mcbr	BnVen
E fassa caut o freidura 12	d'un vers novel a la frejura 6
E pus lo temps si melhora 6	be conosc que mos pretz melhora 14
Ben leu Orguelhs, o Non-Cura 27	no posc mudar no prenh cura 5
Que Joys e Bon'Aventura 19	per la vostra bon'aventura 15
trastot m'es d'una mezura 13	qu'eu degr'aver sen e mezura 23
O no vol, o no endura 26	si m'ai adoncs; mas pauc me dura 24
Qu'aitals amors es segura 34	res mais no m'en dezasegura 32
Fina, esmerada e pura 33	pois tant es douss'e fin'e pura 34

Si a esto añadimos el contenido irónico de la cobla III y el ataque de la cobla VI, la distancia tomada respecto a Marcabru (y también frente a Jaufre Rudel, ya que ahora no se trata de un "amor de lonh", sino de una pasión concreta) no deja lugar a dudas:

Amors, aissi.m faitz trassalhir:
del joi qu'eu ai, no vei ni au
ni no sai que.m dic ni que.m fau.
Cen vetz trobi, can m'o cossir,
qu'eu degr'aver sen e mezura
(si m'ai adoncs, mas pauc me dura)
c'al reduire.m torna.l jois en error.
Pero be sai c'uzatges es d'amor
c'om c'ama be non a gaire de sen.

(.....)

Amors, cil que.us volon delir,
son enoyos e desliau.
E si.us deschanton, me qu'en cau?
no.s podon melhs envilanir.
Be conosc a lor parladura
qu'ilh renhon mal, contra natura.
Cist an perdut vergonha e paor,
partit de Deu, tot per sordeg d'amor!
et eu sui fols, si mais ab lor conten.

(BnVent XIII, III y VI)

¿Quién era el cantor del *sen* y de la *mesura*? ¿De qué modo se podía atacar mejor a Marcabru, el cantor *segons natura*, que convirtiéndolo en *parlador*

contra natura? Y al final Bernart es *fols* pero no por amar, sino por mantener la disputa con alguien que no es digno de ella. Con todos estos datos no creemos que se pueda negar que la alusión de la tornada se refiera a Ebles de Ventadorn, aquel que, según Marcabru, *sentenssa follatina / manten encontra razo* (Mabr XXXI, 75-76). Para Bernart, sin embargo, la poética del conde era toda una lección de *amor*, curiosamente la “palavra-rima” de todo el texto.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

- APPEL, C. (1915). *Bernart von Ventadorn, Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*. Halle.
- BAEHRENS, A. (1979). *Poetae Latini Minores*. New York.
- BARTHOLOMEUS ANGLICUS (1529). *Liber de proprietatibus rerum en romance*. Traducción al castellano de Fray Vicente de Burgos. Toledo, 1529.
- CHIARINI, G. (1985). *Il canzoniere di Jaufre Rudel*. L'Aquila.
- DEJEANNE, J. M. L. (1909). *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse.
- DEL MONTE, A. (1955). *Peire d'Alvernha. Liriche*. Torino.
- NICHOLSON, D. E. T. (1976). *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*. Manchester.
- PASERO, N. (1973). *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*. Modena.
- RIQUER, M. de (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, 3 vols.
- TORTORETO, V. (1981). *Il trovatore Cercamon*. Modena.

Manuales y Artículos

- BEC, P. (1971). "L'antithèse poétique chez Bernart de Ventadorn". En *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*. Liège, 127-132.
- BELTRAMI, P. (1978-79). "La canzone 'Belhs m'es l'estius di Jaufre Rudel'". *Studi mediolatini e volgari*, 26, 77-105
- CAMPROUX, Ch. (1965). *Le joy d'amour des troubadours*. Montpellier.
- CONTINI, G. (1970). "Préhistoire de l'aura de Pétrarque". *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*. Torino, 193-199.
- JUNG, M.R. (1986). "A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl". *Studi francesi e provenzali 84/85. Romanica Vulgaria. Quaderni*, 8-9, 5-36.
- LE GOFF, J. (1976). *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris.

- MENEGHETTI, M. L. (1980). "Una vida periculosa. La "mediazione" biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rutdel". En *Studi di Filologia Romanza e Italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*. Modena, 145-163.
- (1984). *Il pubblico dei trovatori*. Modena.
- PASERO, N. (1983). "Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX". *Cultura Neolatina*, 18, 9-25.
- PRESS, A. R. (1962-63). "La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du moyen âge". *Revue de langue et littérature occitane*, 70-78
- RAJNA, P. (1928). "Guglielmo, conte di Poitiers, trovatore bifronte". *Mélanges Alfred Jeanroy*, 349-360. Paris.
- RONCAGLIA, A. (1953). "Marcabruno: Al departir del brau tempier (BdT 393,3)". *Cultura Neolatina*, 13, 5-33.
- (1969). "Trobar clus: discussione aperta". *Cultura Neolatina*, 29, 5-55.
- (1978). "Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo. (Discussione sui fondamenti religiosi del "trobar naturau" di Marcabruno), en *I Cistercensi e il Lazio*. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977). Roma, 11-22.
- (1985). *Il trovatore Bernart de Ventadorn*. Roma.
- ROSSI, L. (1987). "Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia". En *Vox Romanica*, 46, 26-62.
- (1992). "La chemise d'Iseut et l'amour tristanien chez les troubadours et les trouvères", en *IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Montpellier, 20-26 août 1990). Montpellier, vol. III, 1119-1132.
- SCHELUDKO, D. (1940). "Ueber die Theorien der Liebe bei der Trobadors". *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 60, 191-234.
- TOPSFIELD, L. T. (1974). "The 'natural fool' in Peire d'Alvernha, Marcabru and Bernart de Ventadorn". En *Mélanges offerts à Charles Rostaing*. Liège.
- (1978). *Troubadours and Love*. Cambridge, 1978.
- TORTORETO, V. (1976). "Cercamon, maestro di Marcabru?". *Cultura Neolatina*, 36, 61-93.



¿PAISAJES DISTORSIONADOS?: LA MIRADA DEL VIAJERO IMAGINARIO DIECIOCHESCO

María Losada Friend
Universidad de Huelva

Me temo que su juventud le engañe en
algunas ocasiones y me represente las cosas
no como son, sino cuales se le representaron.
Haz que te enseñe cuantas cartas me remita,
para que veas si me escribe con puntualidad
lo que sucede o lo que se le figura

(carta XX de Ben-Beley a Nuño)¹

La preocupación del sabio marroquí Ben-Beley por la distorsión de la realidad que adivina en las cartas de Gazel, no pareció molestar a los lectores dieciochescos que disfrutaron de la variedad de libros de viajes imaginarios a lo largo del siglo. Evocando paisajes representados como reales, aceptaron los códigos de este género epistolar donde, en ocasiones, la modificación del escenario natural llevaba implícito un ataque político y social, encerrado tras la "inocente" perspectiva de viajeros ficticios extranjeros que describían impresiones sobre los países visitados. Esta intención transfiguradora pudo verse ya establecida como teoría en otras disciplinas, tales como el *picturesque gardening*, utilizado por Alexander Pope para diseñar su jardín en Twickenham, o en las premisas pictóricas de William Gilpin sobre el *picturesque landscape*, referencia obligada a la hora de hablar de paisajes en el XVIII.

¹ José Cadalso. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Edición de Joaquín Arce (Madrid: Cátedra, 1992). p. 138. Todas las referencias a esta obra han sido tomadas de esta edición y aparecerán a lo largo del artículo entre paréntesis.

Maestro de escuela y párroco rural, Gilpin elaboró una serie de ideas que, básicas para la formación de sus diarios de viajero, constituyeron además una interesante teoría para las producciones pictóricas y literarias de finales del XVIII y principios del XIX. Distinguía entre las escenas y objetos bellos –los que agradaban en su estado natural– y los pintorescos –los que agradaban por alguna cualidad que podía ser representada a través de la pintura. Básicamente defendía la selección, corrección, y adaptación de la naturaleza, que debía ser embellecida o transformada por el ojo del artista, alterando su uniformidad para marcar sus detalles más auténticos. Gilpin propuso buscar la belleza propia de la naturaleza en rasgos que pasan desapercibidos al ojo normal. En este sentido, tanto sus bocetos, como los diarios pintorescos permitían la alteración de la realidad a través de la práctica *picturesque* que daba derecho al autor a ir más lejos del retrato real ajustando la naturaleza a sus mejores formas. Esta apropiación de rasgos no presentes en la realidad para la recreación del paisaje, convertía a la naturaleza en un objeto maleable, que podía ser redefinido según el propósito del autor. Mediatizar y modificar el paisaje natural como teoría estética propuesta por Gilpin, fue aplicada no sólo a las acuarelas tan de moda en el siglo, sino a muchas de las descripciones de libros de viajes, donde la alteración textual añadía impresiones artificiales a los paisajes auténticos.

Hoy recordamos las premisas de Gilpin al centrar nuestro estudio en dos obras del XVIII europeo que pertenecen al apartado de la representación modificada de la realidad con intención satírica: *The Citizen of the World* (1762) del dublinés Oliver Goldsmith y *Cartas Marruecas* (1789) del gaditano José Cadalso. Ambos autores coinciden respectivamente en describir la naturaleza, influencias y costumbres de Inglaterra y España en el XVIII atendiendo al punto de vista de dos imaginarios protagonistas extranjeros. El intercambio de cartas entre el personaje chino Lien Chi Altangi, su hijo Hingpo y su maestro Fum Hoam, así como la correspondencia entre el joven marroquí Gazel, su anciano consejero Ben-Beley y el español Nuño, presentan un retrato de estas naciones que va más allá de la suma de datos anecdóticos propia de los libros de viajes. El sentido crítico de los autores recrea la realidad de manera sofisticada donde el uso que hacen los narradores de coordenadas como Londres y Madrid sirve de excusa para la exposición de ideas críticas.

Estas obras son dignas de estudio no sólo por la parcialidad intencionada con la que se describen estos paisajes, sino también por la importancia que tiene la perspectiva pseudo-oriental y marroquí que se elige. El recurso del paisaje sirve como rasgo de caracterización indirecta de los viajeros extranjeros, poniendo de relieve el tipo de representación que se hace de la figura del oriental y

marroquí como cliché, y que podría considerarse como aspecto de la literatura orientalista tal como la entiende Edward Said. El paisaje, por lo tanto, se convierte en un doble signo que indica la crítica abierta del país que se visita, y la representación del otro, el protagonista extranjero, mediatizado por construcciones formadas y fijas del XVIII. Hablaremos, pues, del concepto de paisaje no ya como distorsionado, sino expuesto a una selección intencionada y ordenada con intención crítica, que a su vez toma distintas direcciones según el autor, siendo la perspectiva anglo-irlandesa más cómica y la española más seria y crítica.

Ninguno de los dos autores fue original en la concepción de sus obras. Pesaba sobre ambos la influencia de las conocidas *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu y *Lettres chinoises* del marqués d'Argens (1739) entre otras de autores que utilizaban el género de los viajes imaginarios para poner en evidencia aspectos de su país². Ambos autores dan cuenta de esta herencia: con notas a pie de página en el caso de Goldsmith, o reconociendo abiertamente los préstamos en el prólogo, como hace Cadalso al incluir a Goldsmith como fuente conocida. Aprovechan además ambos autores hechos históricos y sociales auténticos que añadían veracidad al juego de estas cartas imaginarias. Lien Chi Altangi es testigo de eventos históricos importantes dentro de la influencia evidente de la *chinoserie* en la Inglaterra del XVIII, y de forma similar, Cadalso enmarca esta obra epistolar dentro del viaje del embajador, Sidi Hamet al Ghazzali en 1766, relacionándola con la política marroquí de Carlos III y sus ministros.

Coinciden también estas dos obras en el modo de publicación ya que ambas aparecieron por primera vez de manera fragmentaria en círculos periódicos. La obra española sale a la luz siete años después de la muerte de Cadalso en el "Correo de Madrid" en 1789 con el título *Cartas marruecas escritas por un imparcial político*, siendo su primera edición corregida y, con el total de noventa cartas, publicada más tarde en Madrid en 1793 con el título de *Cartas Marruecas del Coronel Don José Cadalso*. De manera similar, la obra de Goldsmith *The Citizen of the World* tuvo sus comienzos en el periódico *Public Ledger* en enero de 1760 como grupo de cartas individuales, y más tarde en mayo de 1762 aparecería como obra completa con un total de ciento veintitrés cartas.

Cadalso y Goldsmith deben situarse dentro del grupo de autores literarios que, de acuerdo con Novak, adquirió poder desde la literatura por la fuerza crítica de sus obras con respecto a tipos de comportamiento, programas políticos o actitudes sociales. Es interesante ver que tras la intención de ambos autores por

² Ver el estudio de Francisco García Tortosa: *Viajes Imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*. (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1973).

guardar una distancia ficticia como meros editores de las cartas, se encierra la conciencia de su poder político, personificado en la figura de lo que pretenden ser inocentes testigos de una nueva cultura. La supuesta ingenuidad de Gazel y Lien Chi aumenta el juego satírico actuando como elemento primordial de la crítica. Así, en un principio nada debería sospecharse de estos dos corresponsales extranjeros, que respaldados por los subtítulos de las obras, parecen revelar intenciones neutrales. El subtítulo de la obra anglo-irlandesa, *Letters from a Chinese Philosopher residing in London to his Friends in the East*, podría llevar a corroborar posiciones de críticos que han definido las cartas como imparciales al decir que en ellas hay "peu de politique intérieure et nulle propagande anti-chrétienne" (Sells, 1924:90). Tampoco la obra de Cadalso titulada *Cartas escritas por un moro de la comitiva del embajador de Marruecos sobre las costumbres de los españoles modernos y antiguos*,³ parece comprometerse políticamente si además se completa con la afirmación tranquilizadora del autor en la introducción: "Me he animado a publicarlas por cuanto en ellas no se trata de religión ni de gobierno; pues se observará fácilmente que son pocas las veces que por muy remota conexión se toca algo de estos asuntos" (44).

Sin embargo, la posición aparentemente objetiva de los autores resulta sospechosa precisamente por su reiteración. El editor español hace hincapié en ser consciente de que está tratando "sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación" (82), y se siente obligado al final del libro a acallar sus propios temores por represalias de un público furioso al que ha creído oír en un sueño: exacta réplica del de Goldsmith en el prefacio de las cartas chinas, que también teme "that the pains taken in giving this correspondence an English dress, had been employed in contriving new political systems, or new plots for farces"⁴. La pretendida imparcialidad del español como "pobre editor de esta crítica" (82) y del irlandés como "one of those solitary animals, that has been forced from its forest to gratify human curiosity" (5), nos indica que estamos frente a producciones de perfil claramente ideológico, de naturaleza crítica. De ahí que la representación del paisaje se aparte del retrato normal al que estamos acostumbrados en una guía turística o al que se ofrecía en algunos de los libros de viajes de la época, tan criticados por Johnson en *The Idler* por reproducir innumerables listas de lugares recorridos, donde sólo abundaban descripciones de lo visto y oído (Brady & Wimsatt, 1978: 271).

³ Tal es el subtítulo que aparece en el manuscrito O, que utilizan Dupuis y Gledinning para su edición de las *Cartas Marruecas* de 1966 y 1971.

⁴ Oliver Goldsmith. *The Citizen of the World. The Bee*. (London: Everyman's Library, 1970). p. 5. Todas las referencias a este libro están tomadas de esta edición y aparecerán en el texto entre paréntesis.

La presencia del paisaje va, por lo tanto, en función del deseo de ambos protagonistas de no ser confundidos con viajeros normales. Lien Chi deja desde un principio claro su objetivo único de investigar a fondo las peculiaridades de los ingleses, propósito alabado por su maestro Fum Hoam, que le comenta: "You have left it to geographers to determine the size of their mountains, and extent of their lakes, seeming only employed in discovering the genius, the government, and disposition of the people" (156). Atendiendo a estas observaciones, parecería que el paisaje no se tiene en cuenta en las cartas del filósofo chino, máxime cuando en la última carta, él mismo se disculpa al decir: "there is one omission for which I expect no forgiveness, namely my being totally silent upon their buildings, roads, rivers, and mountains. This is a branch of science, on which all other travellers are so very prolix, that my deficiency will appear the more glaring" (323). Gazel, a su vez, también indica el propósito de separarse de la técnica habitual de otros viajeros, manteniéndose fuera del estilo frívolo de libros de viaje "como otros muchos lo han hecho" (84). Así se explica el tono categórico y de discusión de sus cartas y la falta de detalles paisajísticos, tanto urbanos como rurales en las *Cartas marruecas*.

Sin embargo, aún cuando parece que el paisaje es un aspecto conscientemente olvidado por ambos protagonistas, un estudio exhaustivo de las cartas indica que el uso del elemento paisajístico es un recurso complejo dentro de la técnica crítica: en primer lugar por las causas de su ausencia o presencia dentro de la narración y en segundo lugar por la importancia que adquiere según el personaje que lo utilice. El paisaje, por lo tanto, lejos de ser un elemento neutral, se convierte en marca textual que pone de relieve la perspectiva crítica de cada autor.

El tratamiento del paisaje es, de hecho, uno de los factores que establecen las diferencias entre las dos obras. En la obra española la referencia a un paisaje concreto raramente ocurre. Gazel toma como punto de referencia coordenadas de espacio en muy pocas ocasiones: solamente como punto de partida para la exposición de ideas críticas, pero sobre todo, de ideas de Nuño. Gazel está en deuda desde el primer momento con las opiniones del español, como admite ante Ben-Beley: "Notaré todo lo que me sorprenda, para tratar de ello con Nuño, y después participártelo con el juicio que sobre ello haya formado" (84). Por ello, la presencia del espíritu ilustrado latente en las cartas del extranjero aporta una actitud más comprometida y de seria reprobación que no existe cuando Lien Chi describe los aspectos urbanos de Londres.

La posición de Nuño va entrometiéndose poco a poco en las cartas, hasta el extremo observado por Sebold: "en las cartas marruecas Nuño aparece por

todas partes" (Rico 1983: 358). Esta opinión se reafirma al considerar cómo el paisaje nunca se describe en un aspecto neutral, sino teñido de connotaciones de reproche que ponen en tela de juicio la situación española. Es además prueba de que la presencia del joven marroquí ha llegado a adquirir un segundo plano y que a través de artilugios narrativos, Gazel ha ido perdiendo su voz o transformándola en la de Nuño. Así, la carta III, firmada por Gazel abunda en rasgos geográficos del paisaje español y de aspectos de la historia de España, pero el lector advierte que no son sino apuntes de una carta de Nuño que el marroquí lee durante la convalecencia de una enfermedad. La permeabilidad de Gazel se hace evidente si atendemos sólo a su percepción del paisaje, donde se registra de manera automática la opinión categórica de Nuño. Así, en esta carta III, dice del paisaje "es maravilla que aún tengan hierba los campos y aguas sus fuentes, ponderación que suele hacer Nuño cuando se habla de su actual estado" (90). Este recurso es constante a lo largo de la obra, donde el lector aprende a asociar paisajes con datos históricos o políticos que explican la causa de los males de la patria. En la carta XLII sorprende el hecho de que Gazel no dé más detalles de la ciudad que visita que los relacionados con el pasado glorioso español: "la ciudad en que ahora me hallo es la única de cuantas he visto que se parece a las de la antigua España" (192).

El paisaje funciona como instrumento textual para reconocer que Gazel ha aprendido bien la lección de Nuño, que, a su vez, sólo hace mención de lugares como marco ideológico. En la carta VII, la descripción de los pocos beneficios de un cortijo en Cádiz es mera excusa para exponer abiertamente la pésima educación de la juventud española. Y en la carta LXVII, Nuño hace mención del parque del Retiro sólo para enmarcar su satírica discusión sobre el exagerado uso de epígrafes latinos en los libros modernos. La ausencia de aspectos del paisaje resulta aún más evidente si consideramos que de todos los aspectos de Madrid, Gazel no provee más que con una lacónica descripción de la ciudad como "capital de esta vasta monarquía" (85). Pasan curiosamente desapercibidas para el visitante las innumerables reformas que, a lo largo del XVIII, salvaron a Madrid de su atraso urbanístico y la convirtieron en ciudad monumental.

Las observaciones del paisaje de Lien Chi guardan alguna relación con la perspectiva crítica de la obra española, pero a diferencia de ésta, toman el paisaje urbano como punto de referencia continua. Las calles de Londres y la vida social que se desarrolla en ellas se utiliza como escenario a partir del cual, Lien Chi Altangi teoriza sobre las diferencias de los ingleses. Al contrario que Gazel, Lien Chi muestra parte del paisaje urbanístico y social con voz propia, sin depender directamente de otros personajes como el conocido "man in black",

homónimo de Nuño en las cartas chinas. Sin embargo, comparte con la perspectiva ilustrada española la selección cuidada de detalles del paisaje. Los escenarios urbanísticos no están distorsionados puesto que se trata de lugares auténticos como la abadía de Westminster, la catedral de San Pablo, los teatros, o Newmarket. Pero hay una manipulación consciente y selectiva puesto que cada uno de los lugares queda automáticamente asociado a una determinada observación satírica. Así en su primera carta a la llegada de Londres, Lien Chi Altangi describe las calles que, sombrías, se le presentan como señal de la vanidad y el orgullo nacional, uno de los vicios más tratados y denunciados en la literatura inglesa dieciochesca (Lovejoy 1921: 31). Consistentemente, y a lo largo de su correspondencia, el oriental repite el mismo esquema. La concretización de un aspecto del paisaje urbanístico lleva implícita la abstracción hacia una reflexión crítica que deja entrever el tono cómico que persigue Goldsmith. La visita a la abadía de Westminster da lugar a reflexiones sobre el poder del dinero, el teatro es el primer paso para el cuestionamiento de la diferencia entre ricos y pobres, los paseos por las calles de Londres se asocian a las exageradas situaciones de solteros y solteras ingleses, en la catedral se cuestiona la verdadera religiosidad entre los ingleses, y las tiendas de seda son escenario para poner a prueba el conocimiento inglés de la cultura oriental.

En esta línea, el paisaje juega un papel fundamental, ya que puede considerarse como elemento clave para observar cómo el proceso de occidentalización se lleva a cabo, cómo las diferencias entre las dos culturas quedan marcadas y cómo cada autor las dirige con resultados distintos. El paisaje es un recurso para la caracterización de los emisores de las cartas, pues los divide entre aquellos que han estado en contacto con la civilización occidental y los que permanecen en estado "natural", en su propia cultura. En el caso de Goldsmith, los dos corresponsales no europeizados y fuera del ámbito inglés, Hingpo y Fum Hoam, quedan asociados a lo "puramente oriental", y con ellos su concepción del paisaje. Por ello, sus descripciones paisajísticas van ligadas a conceptos siempre exóticos y lingüísticamente marcados con estereotipos orientales. Usan abstracciones temáticas, en estilo cuidado, cortés y recargado que no tienen réplica en las descripciones de Lien Chi. La descripción de los paisajes de Hingpo destacan por la fuerza evocadora y lírica en la carta LXXVI. De la misma manera, el paisaje que describe Fum Hoam en la carta LXXXVII se utiliza como marco del cuento oriental, dentro de lo que parece la más pura tradición mágica y exótica. En contraposición, el oriental que visita Inglaterra ha cambiado. Lien Chi, admite a mitad del libro haberse casi europeizado y su occidentalización queda patente en su forma de pensar y escribir.

Un caso distinto ocurre en las *Cartas marruecas*, donde Ben-Beley utiliza el paisaje como recurso sofisticado en una retórica que defiende las diferencias entre dos culturas. Al acusar a Gazel de su occidentalización, Ben-Beley no duda en poner en ridículo el cambio ejercido en el marroquí cuando le dice: “en el retiro de Africa, árida e insociable como tú la llamas desde que te acostumbras a las delicias de Europa” (134). En la misma línea hace un interesante uso del paisaje como figura retórica de tono evocador para que se aleje de las influencias extranjeras: “Mantente contra tan horrendas máximas, como la peña se mantiene contra el esfuerzo de las olas” (137). Estos recursos tan bien usados por Ben-Beley surten efecto en Gazel, que consciente de su transvestismo cultural decide: “desde ahora aceleraré mi vuelta porque no me contagie mal tan engañoso, que se hace apetecible al mismo que lo padece” (138).

Éstas que superficialmente aparecen como diferencias lingüísticas en la descripción de paisajes probablemente se considerarían recursos cómicos, a modo de guiño de complicidad con el lector del XVIII. Sin embargo, pueden ser hoy estudiadas como rasgos reveladores si al considerarlas junto a otros recursos, prueban la existencia de pilares sobre los que se mantienen ciertas ideas parciales que han perdurado hasta hoy enfatizando diferencias culturales. Esta lectura puede cuestionar que el lector/autor del XVIII actuara sobre modelos impuestos por perspectivas erróneas sobre aspectos desconocidos de habitantes de otras culturas distintas a la occidental.

La elección de un marroquí o un chino como cicerones de un país que quiere ser criticado puede ser justificada precisamente por estar dentro de la vertiente satírica de la época⁵ y el deseo de “alterar la realidad desenfocándola conscientemente” (Arce 1992: 39). Su consideración, sin embargo, lleva hoy en día a observaciones más complejas puesto que ponen de relieve que si en algún momento las alteraciones tanto del paisaje como de los extranjeros que lo perciben siguen conscientemente una visión deformante, ésta puede llegar a constituirse como construcción real manteniendo un modo de conocimiento erróneo.

Sin embargo, catalogar a estos dos autores de orientalistas sería caer en una clasificación demasiado fácil sin tener en cuenta la complejidad de los recursos satíricos utilizados por ambos. En las dos obras se utilizan los estereotipos culturales en ambas direcciones, poniendo en evidencia la ignorancia occidental sobre aspectos orientales. Tanto la sociedad inglesa como la española

⁵ Ver el apartado dedicado al denominado “Satiric Group” dentro del estudio de Martha Pike Conant. *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. (New York: Columbia University Press, 1908).

quedan ridiculizadas al demostrar que en algunos círculos se pierde interés por el visitante extranjero una vez que éste demuestra no ser tan exótico como debería según las expectativas.

La visión deformada del paisaje y del extranjero que lo percibe en las dos obras estudiadas indica que efectivamente nos encontramos ante un cambio intencionado / distorsionado del concepto tradicional del libro de viajes. La alteración y desfiguración de la realidad son los recursos que mantienen la fuerza política adquirida por este género en el XVIII y pueden considerarse hasta cierto punto parte de los procedimientos de construcción de la literatura orientalista.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREWS, M. (1989). *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Standford: Standford University Press.
- BRADY, F. y WIMSATT, W. K., (eds.) (1977) *Samuel Johnson. Selected Poetry and Prose*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CASO GONZÁLEZ, J. M. (1983). *Ilustración y Neoclasicismo*. En *Historia y Crítica de la Literatura Española*, F. Rico (ed.). Barcelona: Editorial Crítica.
- FINLEY, G. (1973). "The Encapsulated Landscape: An Aspect of Gilpin's Picturesque". En *City and Society in the Eighteenth century*, 193-213. P. Fritz y D. Williams (eds.). Toronto: Hakket.
- GIROUARD, M. (1990). *The English Town: A History of Urban Life*. New Haven and London: Yale University Press.
- LOVEJOY, A. O. (1921). "'Pride' in Eighteenth-Century Thought". *Modern Language Notes*, 36, 31-37.
- NOVAK, M. (1983). *Eighteenth-century English Literature*. Houndmills: Macmillan.
- SAID, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SELLS, A. (1924). *Les Sources françaises de Goldsmith*. Paris: Librairie Ancienne Edouard Champion.
- STREATFIELD, D. y DUCKWORTH, A. (1981). *Landscape in the Gardens and the Literature of Eighteenth-Century England*. Los Angeles: University of California.
- UGALDE, J. A. (1994). "Madrid en el extranjero. Estímulo de viajeros". En *Leer*, 73, 86-90.

EL PAISAJE COMO METÁFORA DE LA HISTORIA ***Volverás a Región* de Juan Benet y *Las Geórgicas* de Claude Simon**

Patricia Martínez García
Universidad Autónoma de Madrid

Las narrativas de Juan Benet y de Claude Simon se inscriben, como dos de sus más significativos testimonios, en la rúbrica de aquellos escritores que han colaborado de modo decisivo a la renovación de la estética narrativa contemporánea.

Concurre en este vínculo una innegable filiación generacional de la que resulta la ya tradicional enmarcación de ambos escritores como representantes emblemáticos de la Nueva Narrativa que, a partir de los años 50, inunda la novela europea. Por otra parte, también en ambos casos se ha llamado la atención sobre la extrema singularidad de cada testimonio individual y su resistencia a integrarse de modo no problemático dentro de esa misma corriente renovadora. En lo que respecta a Benet, desde sus primeras obras, la originalidad inusual de su novelística le hace ser destacado como un fenómeno independiente, o como vanguardia dentro de la avanzadilla renovadora (Durán 1974: 193-195; Ayala 1977: 133-188; Gimferrer 1978; Rodríguez Padrón 1979: 3-5). De modo asimilable, el progresivo alejamiento de Simon con respecto al hiperformalismo del Nouveau Roman, al que tradicionalmente se le adscribe, se hará irrecuperable a partir de los años 70, determinando su definitiva emancipación con respecto al mencionado grupo (Simon 1986: 77-80; Ricardou 1967: 63-81; 1978: 122-138; Duncan 1981: 1181-1200). Pero las narrativas de estos autores también coinciden en otro aspecto no menos significativo: la unidad o continuidad temática y formal de cada conjunto narrativo. Así, la exploración reincidente de un mismo universo temático, cuyos ejes anecdóticos son retomados, a modo de filigrana, de

una novela a otra (la guerra, la relación del hombre con la tierra y la historia), el despliegue de una misma atmósfera verbal y la movilización de unos recursos compositivos homogéneos ocasionan, en ambos casos, un universo narrativo de gran coherencia y complejidad estructural y temática, comparables, en tanto que reformulación de los mismos, a las grandes sagas o ciclos novelescos de la literatura occidental.

Volverás a Región (1969), primera novela dada a la imprenta por Juan Benet, inaugura el ciclo de Región, perfilando lo que serán los núcleos temáticos y los cauces expresivos y compositivos sobre los que gravitará su posterior narrativa. A la unidad de la misma contribuirá de modo decisivo la utilización de un mismo espacio geográfico como marco invariable de la ficción. En el caso de Simon, no será tanto la invariación del marco ficcional, como la presencia de una misma identidad narradora, no exenta de implicaciones autobiográficas, la que promueve la coherencia y continuidad temática y discursiva de una novela a otra. Esta vocación unificadora se manifestará con especial relevancia en *Les Géorgiques* (1981), que a modo de suma narrativa, retoma y reunifica los grandes vectores temáticos del universo simoniano, al tiempo que reactualiza las innovaciones técnicas y compositivas ensayadas en anteriores novelas (Dallenbach 1981: 1226-1242).

Pero no es tanto el propósito de este trabajo indagar en las filiaciones generacionales e intertextuales que puedan existir entre ambas narrativas, dentro del marco global de la novela europea desde los años 50, como poner de manifiesto ciertas particularidades temáticas y formales que concurren en un aspecto concreto: la experiencia del espacio y el vínculo que se establece entre éste y la Historia en las dos obras que hemos mencionado. La selección de las mismas obedece, al margen de las distancias cronológicas, al protagonismo que en ambas ostenta la presencia del paisaje y del espacio natural en su interacción con el hombre. Relevancia que en el caso de *Volverás a Región* es atribuible al carácter fundacional que asume esta novela, en la que se construye el marco ficcional y las coordenadas socio-históricas del ciclo regioniano. En *Les Géorgiques*, ésta resultaría, más bien, del talante compilador y totalizador que alienta dicha novela en la que cristaliza, sobre el fondo del referente virgiliano, una extensa reflexión acerca de la relación entre el hombre y la Tierra.

De la relación hombre-paisaje nos interesará, en primer lugar, poner de manifiesto las constantes imaginarias y simbólicas de lo que podríamos llamar una fenomenología del Espacio, y también los cauces de su actualización narrato-discursiva. Importará, en un segundo momento, desentrañar las razones y los catalizadores textuales que promueven, en cada texto, la analogía Espacio-

Historia, para intentar reconstruir, en un tercer momento, el discurso cosmovisionario que sobre la percepción de los mismos se sustenta.

EL PAISAJE COMO ANTAGONISTA: FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO

En estas dos novelas, el paisaje aparece a modo de “ritornelo” continuo a lo largo de la narración, erigiéndose como una presencia inalterable y muda que determinará a los seres humanos, sin posibilidades de acción. Al mismo tiempo, la percepción del espacio es inseparable de unos cauces expresivos solidarios con aquélla. Examinemos, en primer lugar, los procedimientos del discurso descriptivo para delimitar, a continuación, las constantes imaginarias y simbólicas que conforman, en cada texto, la percepción del espacio.

LES GÉORGIQUES: EL REGRESO A LA TIERRA

En el texto de Claude Simon, los procesos retóricos de amplificación, magnificación y reiteración, propios de las narraciones épicas, contribuyen a acentuar la condición disfórica de la naturaleza, al aplicarse, no a la narración de las acciones guerreras –reducidas a un trágico fracaso– sino a la descripción de las potencias macrocósmicas, engrandecidas, enaltecidas en su poder aniquilador y alienante. También el discurso, por su peculiar conformación, por la ampulosidad de los ritmos frásticos y la expansión incontenible de la frase en sus interminables ensanchamientos y derivaciones (promovidos por paréntesis y subordinadas, cuando no analogías), parece hacerse eco de la vocación expansiva y amplificadora del imaginario simoniano. No se escapa que este modo de ficcionalizar acusa una marcada resistencia a captar los fenómenos de modo aséptico y neutral –ocasionando una de las más significativas renuencias de Simon con respecto a las postulaciones del Nouveau Roman– y promoviendo lo que algunos han calificado como una percepción mítica del hombre y del mundo (Vareille 1984). No es por tanto una visión objetivada de la realidad lo que el texto nos ofrece, sino su reelaboración imaginaria, tamizada por una subjetividad activa a todos los niveles, que requiere de los moldes arquetípicos y de los motivos simbólicos para traducir su experiencia de lo real.

Desde el punto de vista narrato-discursivo, dos son los canales descriptivos que transmiten la percepción del paisaje. En primer lugar, una adjetivación profusa, matizada, y de marcado carácter evaluativo y afectivo, que tiende a amplificar los fenómenos naturales, al tiempo que enfatiza su condición

disfórica: “le terrifiant hiver” (p. 138); “le froid sidéral et céruléen qui se précipitait, compact, du fond des espaces interstellaires,” (p. 118); “une de ces pluies diluviennes”. (p. 287)

Pero serán sobre todo las determinaciones analógicas las que promueven la caracterización hiperbólica de los elementos espaciales. Destaca entre ellas el uso reiterado de la comparación, la cual, dado el hiperdesarrollo que recibe el segundo término de la misma, contribuye al ensanchamiento de las secuencias descriptivas, de las cuales van brotando y desplegándose, como en un juego de prestidigitación, las sucesivas figuraciones imaginarias de la hostilidad del paisaje. Evocaremos, a este respecto, los episodios de Flandes (capítulo III), en los que la presencia del frío se irá transformando, por medio de un encadenamiento de comparaciones, en una verdadera ofensiva contra el Regimiento de soldados, una fuerza descomunal, una presencia materializada, gigantesca, compacta y aplastante:

(...) le froid (atteignit) une intensité terrifiante, devint quelque chose de pour ainsi dire cosmique: implacable vivant, c'est à dire comme une sorte de force sauvage, aussi, comme les puissants et apocalyptiques chevaux roux, à la fois tranquille et opiniâtre, inflexible comme un étau ou plutôt ces presses en fonte que l'on voit encore dans les ateliers des relieurs, peintes en noir (le ciel était le plus souvent d'un gris fer, uniforme et bas), avec un tourniquet aux extrémités emboulées, et qu'on aurait serré une fois pour toutes, comprimant au dessus des forêts, des collines, des rares fermes dans la campagne blanche (ou plutôt grisâtre elle aussi), une matière transparente comme du verre, à la fois compacte et fluide puisqu'elle pénétrait partout (...) une espèce de chose invisible, impossible à toucher et pourtant d'une présence, d'une matière aussi dure que l'acier (...) comment (le froid) pouvait atteindre un tel degré de (quoi au juste?: sauvagerie? mechanceté - comme s'il s'était agi d'une bête d'un loup, d'un chien enragé, fou (...)¹

Como puede verse, la analogía no sólo promueve la expansión de las secuencias descriptivas, sino también, la del objeto descrito, el cual se verá multiplicado y también amplificado, en el plano cualitativo, en la cadena de imágenes que lo referencian analógicamente. La forma es pues solidaria con la percepción expansiva y aumentativa propia del imaginario simoniano. Por otra parte, a la magnificación de los fenómenos cósmicos contribuye igualmente la interposición del mito, que confiere la atmósfera épica y fabulosa que requiere la ficción simoniana en su necesidad de trasponer los fenómenos como expansión sin límites.

¹ Claude Simon. *Les Géorgiques*. Paris: Minuit, 1981, p. 113. Todas las citas referentes a esta obra aparecerán en el texto.

Desde esta perspectiva, *Les Géorgiques* nos ofrecen una reactualización del mito del retorno a la Tierra a través del caos unificador (Vareille: 1984) que la transforma en una fuerza activa, transmutadora e incontrolable por parte del hombre. Así, frente a la desolación y el abatimiento del soldado, la Naturaleza se presenta como una divinidad mítica, opresora y violenta, capaz de ocasionar la descomposición de toda forma organizada, un ejército, un batallón, una estrategia colectiva, una psicología humana, proyectándolos fuera de la Historia, promoviendo su regresión al estado de caos originario: "l'état (temps, espace, froid) où devait être le monde à l'époque des cavernes, des mammouths, de bisons, et autres bêtes gigantesques, chassées par des hommes gigantesques pour prendre leurs fourrures et boire leur sang chaud, au sein de gigantesques et inépuisables forêts" (p. 119). Ahora bien, la regresión a la unidad pre-histórica indiferenciada y anárquica no equivale, en la cosmovisión simoniana, al retorno benéfico a la *Terra Mater* concebida como espacio pasivo de reposo y regeneración. Antes bien, la naturalización de lo humano supondrá la deshumanización y alienación del hombre, su regresión al estado de comunión con la materia concebida como epifanía de la violencia al estado puro: "*la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente*" (p. 289).

No habrá pues connivencia ni posibilidad de integración placentera de lo humano en lo natural, siendo la violencia la única forma de comunicación o de acoplamiento entre ambos: "ce froid de ténébres qui semblait comme le violent, le fouailler, comme s'il avait été sailli par quelque divinité monstrueuse (...)" (p. 132). La relación hombre - naturaleza dará cuenta, por consiguiente, de un poderoso y de un débil, de un agresor y de un agredido, y tendrá necesariamente valor de opresión. De tal modo que, si existe simbiosis entre lo humano y lo natural, ésta se revelará como sometimiento, y no participación, a los mismos procesos que rigen los fenómenos cósmicos y biológicos, aquéllos que, de modo periódico e inexorable, restituyen a "*de communs dénominateurs organiques et chimiques (...) de choses sorties de la terre pour y être de nouveau absorbées, pour y retourner (...) explosant avec cette violence sauvage et innocente de la matière au contact de laquelle il vivait maintenant dans une sorte de symbiose (...)*" (p. 347).

Se advertirá, por otra parte, que la amplificación épica a la que se somete la descripción del entorno cósmico no está exenta de una voluntad de magnificación estética, contrastando brutalmente la inalterable belleza de lo Natural, insensible a las tragedias humanas, con el proceso de degradación y de deshumanización al que ésta somete a los soldados: "*sauvages, humiliés, semblables avec leurs tendons saillants de leurs nuques amaigries, à ces animaux qu'on peut voir dans les zoos, ces oiseaux captifs aux cous déplumés derrière leurs grillages, outragés,*

accrochés par leurs serres sur des branches mortes, blanchies de fientes croûteuses, piétinant sur leur propre ordure, dans une odeur de fauves et de déjections animales" (p. 211).

La sobrecedora majestuosidad de lo natural, no hará entonces sino acrecentar el sentimiento humano de abandono y soledad absolutas, la angustia ante su radical indiferencia:

(...) les hommes de la patrouille comme drogués, ivres de sommeil et de fatigue, à demi inconscients déjà, cheminant l'un derrière l'autre parmi les vergers aux arbres enveloppés d'un cristal étincelant, diaprés, comme des lustres ou des candélabres, décomposant dans leurs prismes les lueurs rose et jade d'un ciel boréal lavé de tout nuage et aux couleurs de pétales (...) ils éprouvaient soudain, au sorit de l'éblouissante et suave apothéose de l'aube diamantine, une indéfinissable nau-sée, un indéfinissable dégoût (...) (pp. 109-110)

La humillación y la impotencia que el hombre experimenta ante semejante adversario tendrá su raíz, por un lado, en la contumacia y rotundidad con que ésta manifiesta su hostilidad hacia él, y, por otra parte, en la certeza de la imposible compasión o comunicación entre el sujeto y la realidad cósmica que se ofrece como alteridad suprema, incontornable y perfectamente indiferente frente a los avatares de los hombres.

En este aspecto, la concepción simoniana de la relación hombre - naturaleza subvierte uno de los tópicos más arraigados de la utopía clásica: el retorno a la unidad primigenia con lo natural como motivo de plenitud física y ontológica. Al revelarse inaccesible la comunión con el mundo sensible que daría sustancia y sentido a la experiencia humana, vivir en simbiosis con la Naturaleza no hará sino enfrentar al hombre ante "l'horreur, l'ahurissement, le scandale, la soudaine révélation qu'il ne s'agit plus là de quelque chose à quoi l'homme ait tant soit peu part, mais seulement la matière libérée, sauvage, indécente (...) avec cette démesure des éléments naturels, éclatant, se déchaînant par une sorte de revanche sur l'homme, de vengeance aveugle, démente (...)" (p. 289)

VOLVERÁS A REGIÓN: EL PAISAJE COMO LABERINTO

En la caracterización de la adversidad del espacio, el discurso descriptivo de Benet obedece a una retórica de la amplificación, proclive al énfasis, a la hipérbole y a las reiteraciones propias de las narraciones épicas. A ello hay que sumar el hiperdesarrollo de las secuencias descriptivas, la abrumadora enumeración de definiciones, precisiones y ponderaciones orográficas, topográficas, climatológi-

cas y sociológicas que éstas acarrearán, y la movilización de una adjetivación exuberante y extremada en sus connotaciones semánticas: “camino fantasmales”², “hermética”, “enrevesada”(p. 8), “violenta topografía” (p. 116), “silencio continental” (p. 11), “furioso, unísono y alucinante croar de ranas”(p. 52).

En este sentido, se podría afirmar que la descripción benetiana del marco espacial lleva hasta sus últimas consecuencias la exigencia de precisión informativa propia de la ficción realista, ocasionando lo que podría denominarse una versión paroxística del realismo descriptivo. En *Volverás a Región*, la descripción del marco ficcional desborda, por exceso informativo, las previsiones convencionales de lectura que permiten percibir un texto como ficción literaria, induciendo al lector a pensar, en algunos momentos, que se halla ante un tratado de orografía o ante un informe técnico. Desbordado ante tal profusión de informaciones, el lector acabará, como el viajero imaginario que se adentra en Región, desconcertado, extraviado, repelido por un texto inasimilable –al menos en una primera lectura– que parece mimetizar la adversidad indomable del espacio que describe. De tal modo que la exhaustividad realista de la descripción contribuye, de modo paradójico, a la creación de un clima onírico, en la línea de la inventiva faulkneriana, que nos hará percibir Región como la reelaboración fantástica y legendaria de un escenario real.³

A la creación de esta atmósfera fantasmagórica e irreal contribuyen por otra parte, las resonancias simbólicas que adquiere el espacio, promovidas por la utilización del mito y de sus corolarios. Desde las primeras páginas que la describen, Región se nos presenta como reelaboración paroxística del mito de la Tierra Baldía⁴: las interminables y reiteradas constataciones del narrador acerca de la inhabitabilidad y enrevesamiento de la topografía: “una maraña de caminos fantasmales y campos baldíos” (p. 42), la esterilidad y desolación del paraje: “una meseta pobre y seca (...) un desierto de ardiente yeso”(p. 9) “refractaria al arado, alérgica al fertilizante y renegada del árbol” (p. 47), y la adversidad de una climatología que “más que inútil es dañina” (p. 46), hacen de este singular espacio la antítesis por excelencia de la utopía clásica. A la ensoñación arcádica del *Loecus Amoenus* se contraponen, en una de sus más extremadas recreaciones, el mito moderno de la Tierra Baldía, la tierra maldita y degradada, dominada por la

² Juan Benet, *Volverás a Región*. Ediciones Barcelona: Destino, 1981, p. 52. Todas las citas referentes a esta obra aparecerán en el texto.

³ También puede relacionarse, como apunta Gullón (1973: 4) con la creación del marco espacial en las obras de Alain Fournier, Julien Gracq, Dino Buzzati y Gérard de Nerval.

⁴ No parece del todo casual que T. S. Eliot cite, entre las fuentes de su poema *The waste land*, *La rama dorada* de Frazer, que, como es sabido, proporciona a Benet la idea del Numa como guardián del territorio prohibido.

esterilidad y la impotencia, y asolada por un misterioso mal: “Todo el país –afirma el narrador– padecía una enfermedad crónica, una epidemia” (p. 133).

Como todo espacio mitológico, Región debe ser preservada de la intrusión del extraño, oponiendo obstáculos a la entrada del viajero que pretende adentrarse en ella y conocer sus secretos o destruir su maleficio. La simbología laberíntica garantiza en la ficción benetiana la clausura y la inaccesibilidad del espacio mítico, al tiempo que contribuye a crear la atmósfera onírica de aislamiento, impotencia y anomalía. El laberinto que construye Benet es un espacio cerrado sobre sí mismo, protegido por “una muralla infranqueable de la curiosidad ribereña” (p. 8), inexpugnable “de tanto desorden y tanto paroxismo” (p. 39). Para entrar en él, el narrador nos sitúa ante una primera bifurcación, dos caminos alternativos a cada cual más desalentador: “El primer itinerario es penoso y laberíntico, a menudo impracticable y en algunas estaciones benignas del año, fatal (...) aunque de los dos caminos el segundo es más seguro también es más difícil”. (p. 53) La descripción de los posibles itinerarios irá desvelando, progresivamente, los obstáculos y peligros que la enrevesada topografía regioniana opondrá al visitante. Espacio amenazante y obsesivo, en el laberinto benetiano “*todos los caminos se pierden, divididos y subdivididos en un sinnúmero de roderas alucinantes cada una de las cuales parece dirigirse hacia una mancha que espejea en el horizonte*” (p. 42). Es además un camino sin retorno, dominado por un extraño fatalismo, en el que se vuelve incesantemente al mismo punto, y donde la ilusión de aproximarse al objetivo pronto deja paso a la evidencia de que “*cada paso hacia adelante no hace sino alejar (al viajero) de aquellas desconocidas montañas*” (p. 7). Todo esfuerzo de progreso se revelará por tanto infructuoso, toda esperanza de éxito, espejismo:

El viajero –perdido entre pastos, praderas, setos de chopos y abedules– no será nunca capaz de encontrar el sendero acertado (...) toda su esperanza a la hora del ocaso se cifrará en esa banda roja que a través de la espesura define las colinas miocenas que circundan la vega y que tratará de alcanzar –antes de retroceder– cortando transversalmente por los campos anegados para ir a desfallecer entre las robustas raíces de un alcornoque elevado sobre las mansas aguas. (p. 52)

Ante el fatalismo inapelable del espacio laberíntico no hay lugar para las expectativas, por poco optimistas que sean; sólo tiene cabida “el miedo, el abatimiento, la pérdida de la justificación de un sí mismo que en adelante tendrá que desconfiar, rehusar toda esperanza, anhelar un fin” (p. 93). Se comprende así la confusión y el desazón de los habitantes de Región, dominados por el síndrome laberíntico, el Doctor y la Mujer –que aunque huyó de la comarca nunca ha dejado de ser su prisionera– y su obsesivo deambular por los meandros de otro laberinto: el de la memoria.

El peligro de muerte, real o metafórica, constituye el obstáculo más inexorable que el laberinto opone al intruso. La resonancia fabulosa del mito se condensa aquí en el Numa, perteneciente a una ancestral raza de pastores, guardador invisible y ubicuo de lo vedado, que parece integrarse en una misteriosa connivencia con el paisaje, mimetizando su vocación destructora, su natural e irracional violencia:

Por eso se sabe que esa raza de pastores -a la que pertenece el Numa (...)- se ha educado en el acecho; que apenas duermen y que -sin salir del refugio- lo oyen todo; ven en la noche y tienen, como todas las razas habituadas a la espera, un sentido de anticipación funeral del porvenir; pues ¿qué otra anticipación del porvenir que no sea la cita con la muerte cabe en esa tierra? (p. 31)

Así, cuando el visitante traspasa las lindes del territorio prohibido, el Numa se encarga de cumplir el rito sacrificial. De tal modo que el destino que aguarda al viajero en los meandros del laberinto no es muy dispar del misterio que encierra la Tierra Baldía: la decadencia, la ruina, el olvido o su más extrema formulación: la muerte.

La visión de la Tierra requiere, pues, en ambas novelas, de la cooperación del mito y de una atmósfera verbal afín a éste: la retórica amplificadora simoniana es solidaria, en su afán totalizador, con la percepción del cosmos concebido a través de la dinámica del caos unificador y del mito del retorno a la Terra Mater. Del mismo modo, el tono legendario y fabuloso que domina la obra de Benet, se adecúa a la perspectiva mitológica que conforma la visión de la Naturaleza, vinculándola al mito de la Tierra Baldía y a la simbología estática del espacio laberíntico. Ambas perspectivas convergen, como se ha visto, en la constatación inapelable de la imposibilidad de una sincronía hombre - naturaleza, o si se quiere, en la radical desmitificación de la fusión emocional romántica que permitía la comunicación en armonía del ser con su entorno natural. En la obra del autor francés, el retorno al paraíso primitivo a través del caos unificador no reporta al hombre la experiencia de plenitud colmadora sensual o espiritual que aquéllas garantizaban. La Naturaleza interfiere en los sucesos humanos, pero no inversamente: es demasiado irreductible para ser dialectizable, pues es concebida como *violencia en estado puro*. Tampoco hay para Benet, mística posible entre el espíritu humano y el mundo natural. El trayecto iniciático hasta el corazón del laberinto, agente virtual de la redención del espacio maldito, y también metáfora de conocimiento y autosuperación, no tarda en revelarse como un viaje inútil hacia la ruina, el olvido y la muerte. No hay redención posible para la Tierra Baldía. Toda búsqueda, como insinúa el propio Benet, es "un viaje hacia el exilio" (p. 39).

LA TIERRA Y LA GUERRA: LA NATURALEZA COMO METÁFORA DE LA HISTORIA

Se advertirá, por otro lado, que en ambas novelas, la percepción de la naturaleza se halla inextricablemente vinculada a la experiencia de la guerra la cual impone una muy particular vivencia del espacio. Conviene recordar que, tanto en el caso de Benet como en el de Simon, la recreación de los episodios bélicos constituye uno de los más poderosos vectores temáticos que informan y vertebran la sustancia anecdótica en ambos mundos narrativos.

La guerra civil española es un núcleo temático obsesivo y recurrente en el ciclo benetiano de *Región*, que reaparece también en obras no ficcionales⁵, experimentada como un insulto a la inteligencia y al progreso, una herencia maldita en inasimilable para un pensamiento que se precie de racional. En *Volverás a Región*, Benet nos sumerge en un periodo fluctuante y opaco en el que se alternan como un único presente inacabado e inacabable, preguerra, guerra y posguerra; y se aplica en reconstruir, a lo largo de decenas de páginas, la campaña imaginaria que tiene lugar en torno a *Región*, en lo que se podría considerar un informe pormenorizado de movimientos, ofensivas, retiradas de tropas, cuyo esfuerzo analítico y pretensión objetivista contrastan brutalmente con la irracionalidad de todo lo que tiene que ver con la guerra.

Por su parte, las guerras franco-alemanas y la guerra civil española sustentan un eje temático remanente en la narrativa de Simon que la revive, a lo largo de sus novelas, como cataclismo histórico y conmoción física y ontológica irreparable en la memoria de quien la ha vivido en sus propias carnes y en su propio espíritu. *Les Géorgiques*, nos permiten transitar de la mano de los distintos personajes –todos ellos *alter ego* del narrador– por diversos frentes: desde las innumerables contiendas posrevolucionarias del ejército napoleónico en tiempos de la Convención y del Imperio, hasta la aniquilación de un Regimiento francés de caballería en Flandes en 1940, pasando por el asedio al que las tropas nacionalistas someten a Barcelona durante el otoño de 1938⁶.

En ambas ficciones, la Naturaleza, como la Historia, y su más paroxística manifestación, la Guerra, constituirán, una presencia incontornable y un desafío

⁵ Véase, a este respecto, el análisis desde el punto de vista militar de la guerra civil española en *Qué fue la guerra civil* publicado en La Gaya Ciencia.

⁶ Se observará que cada uno de estos episodios bélicos nos renvía a otras novelas simonianas: el eje anecdótico del soldado francés en Flandes remite a *La route de Flandes* (1960) y a *L'acacia* (1989); la historia del General a *Histoire* (1967), y el soldado inglés alistado en las milicias republicanas españolas a *Le Palace* (1962).

para la razón racionalista. Es ese fatalismo incontrolable que acecha en el Cosmos y en la Historia, lo que permite y ocasiona que en ambas ficciones, la Tierra y la Guerra se unan en un vínculo que podría calificarse de analógico, constituyéndose el paisaje en metáfora de la Historia.

LA TIERRA Y LA GUERRA EN *LES GÉORGIQUES*

En el caso de *Les Géorgiques*, la analogía Tierra-Guerra se sustenta sobre dos ejes textuales. El primero de ellos es de naturaleza anecdótica: la peripecia vital del General, ancestro mítico del narrador, cuya existencia se repartió entre dos trabajos que fueron también sus dos pasiones: las hazañas guerreras y las labores rústicas, la revolución y la agricultura. La epopeya guerrera que le proyecta hacia una interminable deambulación por la Europa posrevolucionaria, se compagina así con su incesante ir y venir por las tierras de su dominio, recomenzando una y otra vez similares acciones bélicas e idénticos trabajos agrícolas, de las que dará testimonio su extenso epistolario. Pues, como constata uno de los personajes de la novela –l'oncle Charles–, ambas ocupaciones no son contradictorias en lo que respecta a las cualidades requeridas por cada una de ellas:

Je veux parler de cet éternel recommencement, cette inlassable patience ou sans doute passion qui rend capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour recommencer les mêmes travaux, les mêmes prés, les mêmes champs, les mêmes vignes, les mêmes haies à regarnir, les mêmes clôtures à vérifier, les mêmes villes à assiéger, les mêmes rivières à traverser ou à défendre, les mêmes tranchées, périodiquement ouvertes sous les mêmes remparts (...). (p. 447)

Lo que permite la identificación entre la Tierra y la Guerra es, por consiguiente, el carácter de periodicidad, de ritual cíclico e ineluctable que, en la cosmovisión simoniana, parece regir ambos fenómenos. Es así como la guerra se equipara a los acontecimientos cosmológicos, cuyo eterno retorno parece obedecer, como el del frío, el calor o la nevada, a leyes cíclicas inalterables e indiferentes a los trabajos de los hombres, obligados a retomar con una inagotable y atávica paciencia las mismas tareas agrícolas y guerreras. La Historia y el Cosmos se unifican en la visión simoniana al obedecer una y otro, a un incontornable y cíclico determinismo, aquél que garantiza el orden –o el desorden– de los fenómenos naturales: “un ordre ou plutôt une ordonnance impossible à détecter mais d’une nature aussi imprescriptible, aussi mathématique, que celles qui président aux spirales des coquillages, organisent en étoiles les cristaux de la neige ou structurent les plus infimes particules vivantes)” (p. 131). En este sentido, el juego de analogías narrativas y de referencias internas que unifican las

experiencias guerreras de los tres protagonistas vendría a significar la dinámica reiterativa que, a semejanza de los grandes ciclos naturales, parece regir el devenir histórico: la debacle del batallón francés en 1940 rima con la desbandada de la República española en 1938 que, a su vez, recuerda la campaña napoleónica del General en este mismo país...

Ahora bien, cuando la comparación entre lo telúrico y lo histórico deja de estar mediatizada por el principio del determinismo cíclico, el denominador común sobre el que se sustenta la analogía será la constatación de la violencia como hecho inherente a lo uno y a lo otro: la Revolución se asimilará entonces a “une convulsion souterraine” (p. 371) o a “une vague” (p. 403), la guerra deviene “la désagrégation définitive au contact du feu” (p. 83), la Historia se transforma en “un tourbillon” o a “un maelström” (p. 387). Uno de los más reveladores ejemplos de este tipo de analogía lo constituye la extensa comparación que, en el capítulo III, une, a lo largo de más de cincuenta líneas, la tregua que precede a la batalla y posterior debacle, a la inmovilidad producida por el frío, del que reproducimos un fragmento:

Une trêve, donc, un répit, non pas une suspension d'armes mais comme si le gel avait figé dans une sorte de métallique immobilité les rouages de l'énorme machine qui, dans un premier temps, s'étant mise en branle, puis s'était tout à coup arrêtée, comme quelque mécanisme soudain grippé, ou comme si les mécanos s'étaient aperçus d'un oubli, toutes les pièces révisées une dernière fois, les bielles, les conduites, les engrenages, tout ce qui allait, à un signal donné, éclater, exploser avec la violence d'un cataclisme, mais attendant encore, s'effaçant provisoirement devant ce cataclysme d'une autre nature qui figeait aussi les côtes, l'horizon bleuâtre des bois, la campagne enneigée sous le ciel bilieux (...) (p. 134)

Se advertirá de qué modo la analogía promueve la identificación entre la inmovilización de los engranajes que desencadenan los conflictos humanos - encadenamientos de acuerdos, decisiones, azares o fatalismos; hechos de Historia, en definitiva -con la paralización producida por el frío- un hecho cosmológico, perteneciente a la Naturaleza e igualmente imponderable. Y se observará que dicha analogía se sustenta sobre la existencia de un elemento semántico común a ambos términos de la comparación: es la violencia, inherente al Cosmos y a la Historia, la que promueve la equiparación analógica del cataclismo natural del frío con el cataclismo histórico en estado de hibernación, preparado para estallar. La ofensiva del frío deviene así metáfora -o prefiguración- de la guerra que sucederá.

Al verse la Historia naturalizada o materializada, las grandes catástrofes colectivas, como las más íntimas tragedias individuales, se asimilarán a las

combustiones o disoluciones químicas y orgánicas que originan o consuman los fenómenos biológicos y cosmológicos, estando así sometidos a idénticos procesos y abocados, lo mismo que la materia telúrica, a ser reabsorbidos por ella y devueltos a su estado originario. “Comme si l’été, le temps, l’Histoire pourrissaient eux mêmes, se décomposaient, se résumaient à cet invisible, immonde et vorace grouillement qui les mangeait vivants (...)” (p. 210).

Si el motivo caótico articula la percepción de la Naturaleza, se comprenderá que los hechos de la Historia, al ser asimilados analógicamente a los fenómenos naturales, se sometan a esta misma dinámica, revelándose como epifanías del caos que habrá de restituir a la materia originaria lo que a ella pertenece. De tal suerte que las labranzas, las plantaciones, los apareamientos animales, lo mismo que las conquistas y las operaciones guerreras hasta su fase final –aniquilación del soldado abatido por un proyectil– no serían sino actualizaciones puntuales de un mismo motivo: la regresión de la materia a su estado originario, el retorno a la Tierra que todo lo restituye al caos primitivo.

LA TIERRA Y LA GUERRA EN VOLVERÁS A REGIÓN

En el caso de Benet, no son tanto los dispositivos analógicos, como el discurso en su peculiar conformación y ritmo el que promueve la asimilación Tierra - Guerra, al unificar la narración de los episodios guerreros con la descripción de las coordenadas espaciales. Se advertirá, a este respecto, que la descripción topográfica de Región (pp. 36-38) es tratada en clave de epopeya guerrera, al ser narrativizada, dinamizada en un discurso tan altivo como inexorable, como si de un gigantesco despliegue de fuerzas se tratase, unas veces antagónicas, otras solidarias, y de cuya interacción resultara la infranqueabilidad, el aislamiento, la esterilidad del paraje.

De tal modo que los accidentes topográficos que conforman la geografía de Región “se despliegan”, “se abandonan”, “se detienen y ocultan súbitamente”, o “se introducen a modo de punta de lanza”, “empujan, se lanzan enérgicamente”, “son desplazados y dispersos como unas cartas de baraja”, “sirven de estrelladero”, “se disgregan” o logran unirse “para formar un punto de máxima resistencia”. Los avatares que han ocasionado la topografía de Región son analizados como se analizan los distintos movimientos y fases, en diferentes frentes, de una estrategia militar, asimilándose los “esfuerzos hercinianos” o “los empujes alpinos” a las acometidas y retiradas que llevarán a cabo los dos ejércitos en las contiendas de 1937 y de 1938. En este sentido, la descripción de la sierra anticipa la posterior reconstrucción de los hechos guerreros, modalizadas ambas

temáticas por una idéntica focalización narrativa, y conformados ambos discursos en un mismo ritmo y en una asimilable disposición narrativa y argumentativa: constatación de los hechos, descripción promenorizada de su evolución, intento de explicación de las causas, formulación de hipótesis. Añadamos a ello la simetría que puede establecerse entre las distintas fases del proceso geológico y las sucesivas peripecias de la contienda bélica, la utilización de idénticas expresiones (como “conflicto”, “frente”, “punta de lanza” o “punto de máxima resistencia”, etc..) para caracterizar ambos fenómenos; la alusión a dos direcciones principales en el caso de las formaciones topográficas (la “cordillera cantábrica” y “el macizo galaico portugués”), en paralelo a los dos ejércitos, o la descripción de los tres frentes geológicos ocasionados por el estrellamiento de aquéllos (“el eje original (...) avanzando y concentrándose hasta encontrar un punto de máxima resistencia (...) el frente de resistencia y el frente de las principales líneas de rotura producidas por el conflicto entre los dos ejes dinámicos anteriores” (p. 37), que se reproduce en la organización de las fuerzas resistentes de Región en tres grupos y su división en tres frentes (“la brigada de Eugenio Mazón (...), la gente de Constantino (...) y el batallón de Julián Fernández, reforzado por los pocos alemanes que quedaban de la brigada Theobald (...)” (p. 57).

La unificación narrativa de lo natural y lo histórico parece sustentarse sobre la convicción propiamente benetiana de que el encadenamiento de accidentes que ocasionan los perfiles topográficos de una comarca no son de muy distinta naturaleza de las motivos irracionales y atávicos que impulsan a los ejércitos a ponerse en movimiento, a lanzarse y estrellarse unos contra otros, para replegarse después, o ser arrasados; o, si se quiere, la constatación de que la guerra que los hombres llevan a cabo no se diferencia mucho de la interacción de fuerzas, contrafuerzas, equilibrios, choques y escisiones, azarosas o fatales, en cualquier caso incontrolables, que ocasionan una organización topográfica.

Se podría inferir, por consiguiente, que la analogía entre lo natural y lo histórico se halla mediatizada por el tema del fatalismo, el cual impregna por igual la percepción del Espacio concebido como lugar del que no se puede escapar, y también, como tendremos ocasión de comprobar, la visión de la Historia. Asimismo, el tono fatídico que domina la descripción de la comarca y de los previsibles avatares de un hipotético viaje, reaparece en la reconstrucción de la historia de Región, así como en los monólogos del Doctor y la Mujer, cuando éstos discurren por los entresijos de sus existencias recomponiendo su versión particular de la Historia.

En lo que atañe a esta última, el fatalismo impregna tanto la percepción los acontecimientos colectivos como la de los sucesos individuales y privados, la percepción de la Historia como la experiencia intra-histórica. El fatalismo forma parte de la naturaleza idiosincrática de los habitantes de Región, aquejados de un misterioso mal - "un caso perdido", como hace notar el Doctor, para el cual "no hay curación posible" (p. 103); "Los que vivimos en esta tierra -desvela el Doctor- necesitamos un plato más fuerte, una diversión más brutal (...) me refiero al fatalismo". (p. 128) Y si conforma la actitud existencial en el plano individual, también impregna la percepción de la Historia en el plano colectivo y la interpretación de los hechos que de ella resultan, como la derrota de un ejército y la ruina de un país, que serán asumidos como reafirmación inapelable del determinismo que rige las leyes de la Historia: "(...) la mejor razón para prolongar aquella guerra -afirma una de las voces de la novela- había que buscarla entre las compensaciones de la derrota (...) para perder definitivamente toda confianza en la Historia y en su porvenir". (p. 176).

Así pues, la experiencia del espacio y la percepción de la Historia se unifican en una relación metafórica, que se sustenta sobre una semantización común: el sometimiento de ambos fenómenos a las leyes ineluctables del determinismo o de la fatalidad. Examinemos ahora un poco más a fondo esa relación metafórica en ambos textos y evaluemos las consecuencias que tiene sobre la concepción de la Historia que se desprende de cada uno de ellos.

LES GÉORGIQUES: LA HISTORIA COMO ETERNO RETORNO

En la cosmovisión simoniana, como se ha visto, el motivo caótico conforma la percepción del universo sensible y encauza también la experiencia de la Historia. En lo que a ésta respecta, se advertirá que el texto nos ofrece dos modos de aproximación a los fenómenos de la Historia: por un lado, el testimonio empírico que aportan documentos, informes, certificados, o epistolarios supuestamente auténticos, presentados en un desorden conscientemente propugnado, y, por otra parte, el testimonio subjetivo, interiorizado del narrador, que se perfila como un auténtico discurso cognitivo enfrentándose a dicho desorden en un intento de interpretar y reconstruir la Historia a partir de aquél, indagando en las contradicciones, resolviendo enigmas, restableciendo el entramado lógico del caos histórico (Châtelet, 1981). Y es en ese incesante ir y venir entre los "datos empíricos" y su valoración subjetiva donde se va desvelando, progresivamente, una visión de la Historia, en ningún caso una teoría, según la cual ésta

sería concebida como una revolución, no en el sentido ético, sino etimológico y ontológico del término, en la acepción en que la entiende el famoso exergo del Palace: "Revolución: movimiento de un móvil que, al recorrer una curva cerrada, vuelve a pasar sucesivamente por los mismos puntos".⁷ Visión que ratifica la experiencia subjetiva del General, quien, como el soldado francés o el voluntario inglés, serán inexorablemente atrapados en la vorágine de unos acontecimientos que los sobrepasan:

(...) comme si l'Histoire (...) s'était insensiblement dédoublée (...) hors de toute règle connue, tâtonnant, hésitant, perdant pied soudain, s'affolant alors, se précipitant, se mettant à fonctionner à vide (...) L'Histoire se mettant à tourner sur place, sans avancer, avec de brusques retours en arrière (...) errant sans but, entraînant tout ce qui se trouvait à la portée de cette espèce de tourbillon, le happant lui même au passage, le projetant (ou le précipitant) au centre du maelström (...). (p. 387)

Se observará, aunque sólo sea de paso, que, una vez más, la dinámica de la Historia es asimilada por la comparación a un fenómeno natural –el remolino, la corriente marina que engulle y arrastra en su voracidad centrífuga– en el que se confabulan nuevamente la violencia y el motivo caótico consustanciales, en el imaginario de Simon, al Cosmos y a la Historia.

Así, al estar conformada por el arquetipo del caos, la Historia se presenta, en la cosmovisión simoniana, como una realidad plural, heterogénea, discontinua y fragmentaria. Todo en ella se mueve, todos sus pedazos, dispersos y desgarrados, se agitan unos contra otros en una dinámica cuyo origen, orientación general o finalidad escapan a la inteligibilidad. Tan sólo se percibe la heterogeneidad arcana de la masa de circunstancias, de nudos, de comportamientos que hacen la Historia, sin que sea posible establecer ninguna clasificación lógica entre los materiales que la constituyen - lugares, leyes, hechos, cifras, hombres, prejuicios. Entre esos bloques de sociedad, de tiempo, de paisaje, no hay más relación que la colisión, el impacto, el estallido: la guerra. La monstruosidad de la Historia, como la de la Naturaleza, residiría en una combinación del exceso y el desorden, de la plenitud y el caos. De ahí, sin duda, esa ambivalencia del imaginario de Simon ante el motivo recurrente de la violencia y la debacle: unas veces repulsión, angustia ante su vocación aniquiladora, otras celebración admirativa de su poder unificador y regenerador.

⁷ Claude Simon. *Le Palace*. Minuit, 1962.

VOLVERÁS A REGIÓN: LA HISTORIA EN EL LABERINTO

Si en *Les Géorgiques* la dinámica del caos domina y conforma la percepción de la Naturaleza y de la Historia, en *Volverás a Región*, paisaje e Historia son percibidas a través de la metáfora del laberinto. También el texto de Benet nos sitúa ante dos versiones de la Historia: la aproximación empírica que esboza el narrador en el primer capítulo, reconstruyendo las distintas fases de la contienda de 1937, y en la que los hechos de Historia son tratados como fenómenos inventariables, por un narrador pretendidamente objetivo, y aquella otra que, a partir del capítulo II y hasta el final de la novela, explora, a través de los monólogos del Doctor y la Mujer, la relación oscura y a veces indeterminable que ésta mantiene con la experiencia subjetiva de quienes la sufren, adentrándose en el laberinto inextricable de la memoria subjetiva. Y es aquí donde la Historia se desvela en su dimensión propiamente humana, no percibida como inventario de fechas, lugares y sucesos ordenables, taxonomizables por la ciencia, sino vivida y sentida por la memoria subjetiva de cada individuo, en la que las sucesiones cronológicas se desdibujan y los hechos se valoran por sus resonancias afectivas, por su impacto emocional en las existencias concretas de los hombres.

Desde esta perspectiva, nada tendrá que ver la Historia con una dinámica evolutiva o progresiva. Como Región, laberinto de sendas perdidas en las que “cada paso hacia adelante no hace sino alejar (al viajero) un poco más” de su destino (p. 7) la Historia es un laberinto en el que no es posible avanzar, en el que “el presente nunca había llegado a suceder” (p. 264), ni tampoco hay memoria del pasado que es lo que permite aprehender la historia en su dinámica evolutiva: “la gente de Región ha optado por olvidar su propia historia” (p. 11). La Historia parece secuestrada, en el laberinto benetiano, estancados los acontecimientos que marcaron sus hitos, entremezclados los sucesos que la pusieron en marcha, confundida su disposición cronológica y lineal en un mismo suceso inacabado e inacabable, en el que todos los caminos acaban por converger: la guerra, el fratricidio, el estancamiento.

Se diría, por tanto, que los hombres están condenados a pasar por los mismos lugares de la Historia una y otra vez, a repetir los mismos gestos, a sufrir las mismas derrotas, del mismo modo que el viajero que recorre Región sucumbirá infaliblemente ante los mismos obstáculos y conocerá un mismo destino condenado a repetirse interminablemente, como un mecanismo absurdo y fatal. Atrapada en la dinámica, o más bien en la estática del laberinto, la Historia se repite incesantemente, vuelve al mismo punto por caminos diferentes, de tal suerte que pasado y presente se unifican en un mismo tiempo muerto y opaco. Así, en su retirada, el derrotado ejército republicano seguirá los pasos de “los

fieros voluntarios carlistas que hundieron sus lanzas y clavaron sus gallardetes en el valle del Tarrentino; de los monásticos y rubios y acorazados caballeros que despiertan con las avenidas de octubre para pasear su altivez y su desprecio por las márgenes del río asesino” (...) (p. 89). Del mismo modo, la muerte del Jugador resucita “en el mismo punto en que la leyenda dice que bajaba a beber Atilano - la misma mancha roja de la sangre de Aviza, del rey Sidonio y los voluntarios carlistas” (p. 208).

Sólo se puede vencer el estancamiento del presente y superar la apatía de la enclaustración si se intentan dinamizar los recuerdos, si se puede dar ilusión a los proyectos individuales y colectivos. Pero en Región no hay avance posible, como predice el narrador, no hay porvenir: “Ningún resto de esperanza, en esta tierra de los desengaños, ha prevalecido desde que el tiempo fue sellado (...) con el disparo de Mantua” (p. 253). En el laberinto benetiano, no hay pues lugar para un futuro “que sólo se abre a las amenazas”; “Queden las cosas como están –dice el Numa, celador atemporal del enclaustramiento geográfico y de la inmovilidad histórica– el futuro a la mierda”. (p. 253)

Se advertirá por tanto, que ambas interpretaciones coinciden, por un lado, en la constatación de la insuficiencia de la valoración empírica de los hechos de Historia para conformar un testimonio auténtico de la misma, y por otro lado, en la refutación de las teorías marxistas, hegelianas o positivistas de la Historia como dialéctica en progreso. A éstas se contrapone una visión fenomenológica de la Historia, captada a través del impacto que ésta ocasiona en la experiencia concreta de las existencias humanas, significada por el estatismo involucionista de Benet, o en la concepción cíclica o reincidente de Simon.

EL PAISAJE COMO METÁFORA DE LA ESCRITURA

Pero no podemos dejar de lado el doble sentido del término Historia: como relación de hechos relativos al devenir de una colectividad humana, o como relato, ficción, actividad narrativa que pretende relatar, contar algo. De tal suerte, que la analogía que aúna la experiencia de la Naturaleza a la de la Historia, sería también extensible a la propia escritura.

LES GÉORGIQUES: LA ACTUALIZACIÓN NARRATIVA DEL CAOS

Si la Naturaleza y la Historia son comprendidas como epifanías del caos, para aproximarse a ellas en su voluntad cognitiva, la escritura deberá acomodarse a su conformación caótica, haciendo suyas las repeticiones, los retornos y los ritmos del mundo natural y del devenir histórico. En *Les Géorgiques*, el

motivo caótico funciona como principio organizador de la ficción, que conforma no sólo el ritmo y la dinámica del discurso, sino también la estructura misma de la novela, y se traduce en el desorden cronológico y temático que afecta tanto a la disposición de los diferentes capítulos como a la estructuración interna de cada uno de ellos. Cada episodio se verá interrumpido, desgajado de su desarrollo, para dejar sitio a una secuencia alógena que introduce, sin transición, una nueva veta narrativa. Este procedimiento se aplica de modo exacerbado, en el capítulo I, el cual se presenta como un mosaico de textos irreductible a toda lógica narrativa, en el que se juxtaponen en desorden y sin solución de continuidad, secuencias narrativas pertenecientes a los distintos cabos anecdóticos de la novela, configurando un texto ilegible, lo que podría calificarse como una actualización narrativa del caos. Y al mismo tiempo, como viene siendo habitual en la Nueva Novela, el texto nos ofrece, a través del procedimiento de la *mise en abîme*, metáforas del trabajo de estructuración narrativa y de la estrategia de lectura que el propio texto impone: son aquellas secuencias en las que un mensaje escrito incompleto –la inscripción semiborrada de la tumba (p.164) o el trozo de papel con un fragmento de poema (pp. 34-35)– se insertan en la masa textual, indicando la necesidad de una lectura de recomposición, de reordenamiento del caos narrativo. Desde esta perspectiva, la novela nos ofrecería, en su configuración global, un viaje desde el más extremado y radical testimonio verbal del caos (en el capítulo I), hasta su progresivo aunque siempre precario encauzamiento y dominio.

En lo que respecta a la organización del discurso, su tendencia al desorden expositivo, su andadura reiterativa y discontinua, y la incorporación de técnicas y de materiales heterogéneos, hacen de él una de las más totalizadoras manifestaciones de lo que se ha dado en llamar polifonía narrativa, y traducen su propósito narrativo de mimetizar la condición caótica del referente hacia el que se escora. El trabajo del novelista consistiría, por tanto, en unificar lo heterogéneo, permitir la confrontación entre los fragmentos de la Historia, imitando la dinámica que rige el orden o el desorden naturales. En este sentido, también la escritura, como la Historia, se vería naturalizada, siendo el lenguaje –como ya sugirió Victor Hugo– el caos que lucha contra el hombre, pero también el espacio en el que éste se hace dueño o cuanto menos sabedor y significativo de su caos.

VOLVERÁS A REGIÓN: ESPACIO NARRATIVO Y ESPACIO LABERÍNTICO

Benet, por su parte, nos propone una estructura y un discurso laberínticos, de tal suerte que los meandros y circunvalaciones de la prosa parecen

metetizar o reproducir los que a gran escala articulan la disposición global de la novela, en su ir y venir por las sendas imprevisibles de las distintas narraciones que en ella se entrecruzan.

No se escapará a este respecto, que la analogía paisaje –escritura se hace también extensible al binomio viajero– lector, de tal forma que las advertencias y premoniciones que el narrador dirige al “*excéntrico extranjero que llega a Región*” acerca de la infranqueabilidad del universo regioniano serán igualmente válidas para el incauto lector que se adentra por los meandros benetianos. Consciente de que ha trasgredido todos los pactos que en la narrativa tradicional garantizan una lectura confortable y complaciente, el autor se refiere veladamente y no sin cierta ironía, al desconcierto y a las reiteradas decepciones que el laberinto textual depara al lector: “cuando al fin se adivina la proximidad del bosque prometido, el viajero se encuentra de pronto con un seto de espinos, un palo torcido, un letrero semiborrado”. (p. 10) Lectura y viaje devienen pues sinónimos, lo mismo que texto y laberinto.

Ciertamente, no faltan razones para perderse en la lectura de *Volverás a Región*. Benet concibe la novela como un enigma, de tal modo que la atmósfera misteriosa que envuelve Región impregna por igual el texto, más alusivo que explícito, en el que, al igual que en el monólogo del Doctor, se intercalan “como los errores y supresiones que se disimulan en un dibujo para dar lugar a un juego de adivinanzas, ciertas insinuaciones y veladuras” (p. 136). En su configuración narrativa, el texto nos ofrece todos los obstáculos propios de un laberinto: hay impasses, encrucijadas, caminos alternativos, itinerarios simétricos y sendas infructuosas. La historia, en el sentido propiamente literario, es prácticamente inextricable; la disposición de los distintos cabos narrativos se presenta a modo de maraña, las sendas se cruzan, bifurcan, se detienen o retornan a un mismo punto, oscurecidas por la simetría e intercambiabilidad de los acontecimientos o las fluctuaciones cronológicas. Asimismo, la redundancia de nombres y referencias promueven una extraña confusión y una impresión de perennidad y de fatal recommienzo. Se diría que el autor redujese su texto a un conjunto indefinido de itinerarios posibles, un juego de combinatoria entre series narrativas ambivalentes en la que la participación del lector en la reconstrucción del sentido deviene decisiva.

En este aspecto, *Volverás a Región* y *Les Géorgiques*, se ofrecen como novelas fenomenológicas que pretenden restablecer ante el lector un marco cognitivo asimilable al que proporciona la experiencia de la realidad efectiva.

Y si la novela se quiere aproximación fenomenológica al mundo, experiencia de aquél no mediatizada por las interpretaciones racionalistas o

positivistas, el viaje cognitivo no puede sino quedarse en los umbrales de una experiencia contradictoria, plural y ambivalente, indecidible, de lo real. Así, la resistencia que los discursos de Benet y de Simon, oponen a las categorías distintivas de la poética y a los moldes narratológicos y genéricos, reproduciría la resistencia de la Historia y de la Naturaleza frente a las categorías explicativas del pensamiento racional, cuya aptitud para acceder a un conocimiento cierto de lo real ha sido marcadamente cuestionado por la generación de ambos escritores.

En su voluntad de alcanzar una visión totalizadora de la realidad, Naturaleza e Historia se unifican en su morfología semántica y cristalizan en una forma solidaria con aquélla. Los términos de "autorreferencialidad", "prioridad compositiva" o "estructural" (Spires 1978; Sobejano 1978; Ricardou 1967) abundan en las consideraciones críticas sobre ambos autores y evidencian su común preocupación por forjar una renovada estética narrativa. Pero también coinciden ambas narrativas en otro aspecto que atañe a la materia ficcional, al fondo inventivo e imaginario que da sustancia a la ficción literaria: en estas dos novelas, el mito no es un elemento incidental, sino que promueve la coherencia y el sentido del texto como un todo indisoluble, desde lo temático anecdótico hasta lo estructural o formal. La construcción de nuevos mitos, a partir de la recuperación y reformulación de los mitos del pasado, se vislumbra así como una vía posible que permita, si no domeñar, sí al menos significar el caos presente como totalidad no desgajable, en definitiva, aprehender la irreductible complejidad de lo real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- AYALA, F. (1977). *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra.
- GIMFERRER, P. (1978). *Radicalidades*. Barcelona: Antoni Bosch.
- RICARDOU, P. (1967). *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil. (1978). *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- SPIRES, R. (1978). *La novela española de posguerra*. Madrid: Cupsa.
- VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.

Artículos

- CHATELET, F. (1981). "Une vision de l'Histoire". *Critique*, vol 37, n° 414, 1217-1225.
- DALLENBACH, L. (1981). "Les Géorgiques ou la totalisation accomplie". *Critique*, vol. 37, n° 414, 1227-1242.
- DUNCAN, A. (1981). "Claude Simon: la crise de la représentation". *Critique*, vol. 37, n° 414, 1181-1200.
- DURÁN, M. (1974). "Juan Benet y la novela española". *Cuadernos Americanos*, CXCIV, 193-205.
- GULLÓN, R.(1973). "Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España". *Ínsula*, 319, 3-10.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1979). "Apuntes para una teoría benetiana". *Ínsula*, 367-397, 3-5.
- SIMON, C. (1986). "Des routes, des sens". *La pensée*, X, 252, 77-88.
- VAREILLE, J. C. (1984). "À propos de Claude Simon: langage du cosmos et cosmos du langage". *Études Littéraires*, 1, 13-44.

LA ENSOÑACIÓN COMO PAISAJE EN CHRAÏBI FRENTE A LA ALUCINANTE TOPOGRAFÍA EN BOUDJEDRA

Leonor Merino
Universidad Complutense

Partiendo de la idea de lectura como «operación existencial y crítica ejercida sobre un texto, por la cual el lector se estructura como conciencia existente y crítica a partir de la estructura lingüística y literaria del texto con el que ha entrado en dialéctica» (Del Prado 1984: 294), la lectura sería «una nueva práctica ontológica llevada a cabo sobre el microcosmos del texto» (Del Prado 1984: 294).

Esta noción de microcosmos nos remite a la noción de pluralidad del texto narrativo, significante en distintas direcciones, que exigirán una necesaria interpretación, tras un primer acercamiento, puramente descriptivo, a sus diferentes niveles.

Bourneuf, en un artículo que lleva por título «L'organisation de l'espace dans le roman» (Bourneuf 1970: 77-94), acertadamente propone que el estudio del espacio comienza por «s'attacher à reconstruire la topographie» del texto estudiado. Dada la existencia de múltiples indicaciones espaciales en los relatos que se expondrán, permite afirmar que un paisaje geográfico es casi siempre objeto de un compromiso importante, puesto que a través de él se representan o se dibujan signos y símbolos:

Il ne faudrait pas perdre de vue le fait que le destinataire littéraire, tout comme le peintre, encode, en une série de stimuli, de signaux, l'espace qu'il représente verbalement. Cela revient à dire qu'un décor verbal est avant tout un système fait de signes spatiaux, ceux-ci étant constitués par une série d'oppositions (Issacharoff 1978: 119).

La noción del «espacio» enlaza con la de texto como desarrollo lineal unívoco y pone de relieve la pluralidad de estructuras que se proyectan sobre un eje sintagmático, temporal, y paradigmático, espacial (Del Prado 1984: 16-17). Este espacio de contrato secreto, que establece el destinatario literario con el espacio que escoge a un mismo tiempo para denotar y connotar, es el que nos interesa en primer lugar.

Para poner de relieve dicha noción, vamos a exponer algunas obras magrebíes de lengua francesa no como simples técnicas cursivas sino como expresión de los lazos que existen entre el espacio, cierto paisaje geográfico, y la dominación. La elección de Rachid Boudjedra, escritor argelino, se justifica por el interés que transmite a la situación de dominación en la oposición espacial (Magreb/Occidente) y que está presente, de manera implícita o explícita, en sus obras desde *La Répudiation*¹, pasando por *L'Insolation*², *Le Vainquer de coupe*³ hasta su primera novela escrita en árabe *Al-Tafakkuk*⁴. Hemos limitado nuestro estudio a su tercera novela porque desde su título, *Topographie Idéale pour une agression caractérisée*⁵, sentimos el gran lazo que une al espacio y a la dominación. Además, el personaje principal de esta obra aúna, superpuestas en él, tres figuras representativas del oprimido de las seis de las que nos habla el escritor tunecino Albert Memmi en su obra *L'Homme dominé*⁶. Se trata de un argelino que, como “el negro”, será «bouc émissaire» del racismo francés, un colonizado

¹ Los editores de Le Seuil encargaron al poeta tunecino Salah Garmadi la traducción de esta novela con el título *Al-Tatliq*. Traducción que apareció a título póstumo en octubre de 1982, habiendo fallecido Garmadi el 16 de marzo de 1982.

² Las Ed., Le Seuil, como por el texto anterior, estudiaron traducir *L'Insolation* a la lengua árabe con el título de *Al-Šālīb*.

³ «With his sixth novel, Boudjedra abandoned the world of fables and returned to the socio-realistic style [...] 1981 is an important landmark in Boudjedra's literary career.» Cf.: Abu-Haidar, F., «The bipolarity of Rachid Boudjedra». *Journal of Arabic Literature*. Leiden: E.J., Brill, vol., XX. Part I - March, pp. 48-49.

⁴ Traducida al francés por el mismo autor con el título: *Le Démantèlement*. Su segunda novela, escrita en árabe, *Al-Marth* está traducida al francés por Antoine Moussali con la colaboración del autor como *La Macération*. «È certamente un libro che nessun altro autore maghrebino avrebbe potuto scrivere, ma che neppure ha precedenti in Europa, ad eccezione, probabilmente....» Cf.: G. Igonetti e S.M. Sergio, *Rachid Boudjedra, un grande scrittore algerino*, Liceo Ginnasio “Gian Giacomo Adria” di Mazara del Vallo, 1987, p. 74.

⁵ Boudjedra, Rachid. *Topographie Idéale pour une agression caractérisée*. París: Denoël, 1975 (las citas se refieren a esta edición); réed., París. Denoël: coll., Médianes, 1982 y París: Gallimard, coll., Folio, 1986.

⁶ Memmi, A., *L'Homme dominé*. París: Gallimard, 1968, édit., revue et corrigée, París: Gallimard, 1986. (Las notas siguientes se refieren a esta última edición). En esta obra Memmi estudia seis figuras del oprimido: el negro (pp. 13-34); el colonizado (pp. 53-95); el judío (pp. 99-122); el proletario (pp. 131-139); la mujer (pp. 155-172) y el criado (pp. 175-192).

víctima del «portrait mythique» producido por el colonizador⁷. El dominado se aventura en un paisaje geográfico, simétrico y laberíntico, creado por el dominante.

Por el contrario, en *Le Passé Simple*⁸ de Driss Chraïbi –obra que por el hábito dado a su escritura y por su creación en la lengua contribuyó a la renovación de la literatura marroquí de lengua francesa– el héroe, aunque es igualmente presa de un espacio dominante, de un poder jupiterino en este caso familiar, que le avergüenza y al mismo tiempo odia, va a crear su propio paisaje imaginario en alas de la ensoñación. Pero no sólo en esta obra el personaje principal no parece en el espacio «topográfico» del paisaje, como sucede en Boudjedra, sino que, como Patrik Pierson en *Mort au Canada*⁹, la madre emancipada de *La Civilisation ma mère!...*¹⁰, el conferenciante antropólogo de *Succession ouverte*¹¹, Oqba en *Naissance à l'aube*¹², todos los personajes, huyendo de un espacio decepcionante, se impregnan totalmente, cuerpo y alma en el paisaje de su viaje. Lo buscan por el mismo viaje, apropiándose del bastón, de la caña ligera del vagabundo. Muy al contrario, el personaje de Boudjedra, condenado a un esfuerzo inútil como Sisífo llevando su roca, se desplaza en un movimiento circular sistemático, eterno, transportando el fardo de su maleta que no puede abandonar.

1. SIMETRÍA Y AGRESIÓN

Al analizar el espacio que lleva al paisaje en *Topographie Idéale pour une agression caractérisée*, el emigrante viene de un espacio de la diferencia en el que la arquitectura de la ciudad magrebí ninguna casa se parece a otra puesto que

⁷ Le «portrait mythique du colonisé» es un retrato formado por una cantidad de imágenes producidas por la ideología del colonizador con vistas a hacer «légitime» la ocupación del país colonizado. Cf.: Memmi, A., *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur* (París: Corrêa, 1957; réed., Pauvert, 1966); avec le Préface de Jean-Paul Sartre, París: Gallimard, 1985, pp. 101-110.

⁸ La traducción de la obra de Driss Chraïbi en varios idiomas: español (entre ellas la nuestra de *Le Passé Simple*), inglés, italiano, checoslovaco, etc., será motivo de un trabajo posterior.

⁹ Chraïbi, a partir de esta obra romántica que coincide con momentos cruciales vividos, cambia de editor. «Un livre d'une infinie tendresse.» Cf.: Ben Jelloun, T., «Quand Chraïbi parle d'amour», *Le Monde*, 4 avril, 1975.

¹⁰ Premio literario de *L'Afrique Méditerranéenne* 1973. «Un de ces livres rares et précieux qui parfois sont arrachés à la chair et au cœur d'un écrivain.» Cf.: Sullivan, J., *Le Monde*, 9 juin 1972.

¹¹ «C'est un message, le message du plus pur Islam, celui qu'on doit sauver, transmettre, au-delà de cette terre marocaine.» Cf.: Piatier, J., «*Succession ouverte*, de Driss Chraïbi», *Le Monde*, 3 novembre, 1962.

¹² «Suite logique, dans l'espace et dans le temps, de la *mère du printemps*.» Cf.: Bensmain, A., «L'art de romancer l'histoire», *Sindbad*, París, n° 51, avril 1986, p. 36.

cada puerta tiene su propio hálito. De la misma forma que, en la naturaleza, cada árbol se caracteriza por su diferencia y cada torrente posee su propio curso. «La structure architecturale» del «Piton», ciudad original del emigrante, está dotada de «toutes les constructions possibles et imaginables» (Boudjedra 1975: 44). Pero el drama de este viajero va a ser encontrarse como caído de un paracaídas en un paisaje donde todo es idéntico. «Ce changement de décor que rien n'annonce» (Boudjedra 1975: 37) le lleva al metro de París, caverna, intestino, por donde gente de mirada cansina, «desamparada, triste y nostálgica de verdes bosques, de luminosidad natural y de naranjos» se apresura entre carteles, planos, tableros publicitarios, paredes, puertas y pasillos que se multiplican en una trágica simetría. La agresión frente a este paisaje geométrico, lleno de mensajes desconocidos, alucina y desorienta al emigrante viajero en el que anidan la claustrofobia y el vértigo¹³.

Haciéndonos eco del término de Edward T. Hall: «la proxémie» («néologisme crée pour désigner l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique») (Hall 1971: 13) no puede socorrer al emigrante en este paisaje extranjero. Su sistema perceptivo no codifica las señales que lo ayudarían a aprehender la diferencia en ese «otro» paisaje cultural.

A la simetría trágica de los pasillos se añade la ansiedad que crea el parecido entre puertas y paredes. Éstas en lugar de ser, según la teoría bachelardiana símbolo «de intimidad y protección» (Bachelard 1957: 24), serán origen, como «le mur» sartriano (Sartre 1939), de la angustia y el desamparo. En el discurso interior del emigrante, se levanta la pared como cerco y obstáculo que debe evitar:

reprendre sa valise -se dit-il-, avancer le plus rapidement possible, éviter de se cogner aux autres et aux murs des autres (Boudjedra 1975: 24).

Paredes que poseen puertas que por su similitud extravían a nuestro viajero en lugar de conducirlo a la libertad. La puerta forma parte, a su vez, de un sistema de claustración y señuelo. Trampa para el emigrante que no sabe hacer frente a su automatismo.

En la alusión a la representación gráfica del plano, cuyo fin es el de guiar a todo viajero, la escritura toma un hálito entrecortado y amalgamado por una puntuación que marca un ritmo repetitivo de la misma unidad semántica, hasta

¹³ «l'addition de tous ces amalgames [...] et accumulations divers d'un même et unique phénomène le dépassant [...] sachant que tout le mystère de l'environnement dont il est la victime a son secret dans cette interférence diabolique entre les choses.» (Boudjedra 1975: 76).

llegar a la alucinación. Pero el lector, también, experimenta vértigo: ¿Venganza textual del autor contra el dominante al tener que adoptar el lenguaje de un hombre al que le han robado la voz?¹⁴ Sí, el lector se enfrenta a un ritmo de electrochoque, infernal, dándole la impresión de que se ahoga en un paisaje tentacular. El lector tiene también que enfrentarse a una distorsión voluntaria infligida a la «graphie française» (según la denominación del escritor pied-noir Jean Sénac), a palabras tomadas del árabe –«laskars», «Echeikh maat»–, y como dice Mohamed Alaoui Abdalloui (1980), «a los arcaísmos, neologismos» y a una escritura agresiva, jadeante:

lignes noires, rouges, jaunes, bleues, vertes, rouges à nouveau mais cette fois hachurées de noir, puis bleues mais hachurées de rouge, puis vertes et hachurées de blanc avec des ronds vides à l'intérieur et des ronds avec un centre noir puis des numéros qu'il savait lire (10, 12, 7, 1, 2, 5, 13 etc) puis des noms... (Boudjedra 1975: 18)

1.1 Discontinuidad, multiplicidad

La alusión al plano del metro, al que ninguna lectura exhaustiva sobre este texto debería dejar de ser efectuada, permite proseguir el itinerario del viajero en su dramático extravío. En el texto se resalta la importancia del plano por la insistencia y la exposición que de él se hace. No hay más que escuchar las palabras del representante de la ley para comprender la utilidad del plano y la intertextualidad que mantiene con la obra:

je compte sur vous, [...] un conseil: lisez attentivement la carte du métro -c'est là que la lumière peut jaillir! (Boudjedra 1975: 27)

En el texto los capítulos llevan títulos reveladores que establecen correspondencia con las cinco líneas del metro marcados en el plano: el capítulo 1º se refiere a la «línea 5», el capítulo 2º a la «línea I», el capítulo 3º a la «línea 12», el capítulo 4º a la «línea 13» y, finalmente, el capítulo 5º a la «línea 13 bis».

Esta voluntad de seguir la pesquisa, el trágico deambular del emigrante en el espacio subterráneo del metro, tropieza con un obstáculo mayor. La dificultad de establecer un itinerario exhaustivo puesto que, precisamente, una de

¹⁴ Ver entrevista con el autor de Salim Jay. «Rachid Boudjedra répond». *Lamalif*. Casablanca, n° 78 mars, 1976, pp. 45-46.

Este escritor obsesivo, barroco, posee una lengua: «riche, précieuse, bourrelée d'images; les phrases s'enroulent et se tendent, élastiques, vibratoires, vrillantes.» Rachid Boudjedra, «*Le démantèlement*», *L'Afrique littéraire et artistique*, París, n° 70, 4ème trim., 1983, p. 54.

las finalidades de Boudjedra, en el texto, es expulsar toda ilusión referencial que condena, irremediabilmente, al lector a la *errancia*. La narración no está asumida por un sólo personaje. El autor, sin advertirnos, otorga el acto de narrar a un personaje omnisciente que intenta relatar las desventuras del inmigrante a un «voyeur», al comisario y a los testigos de la pesquisa policial. El lector, «en esa pluralidad de puntos de vista» (Bouraoui 1976: 30), se pregunta continuamente quién está narrando. La ambigüedad de la novela se extiende, aún más, en el camino realizado por el viajero. ¿El emigrante ha llegado a la estación de Lyon o a la de Austerlitz? Para simplificar, habrá que creer en la desviación, debido al tráfico, que toma el tren, con el que el texto intenta «*vraisemblabiliser*» en el sentido genettiano (Genette 1969: 71-99). Siguiendo el espacio real y al orientarse correctamente, entre la salida de la estación de Austerlitz y la llegada Porte-de-Clichy, el trayecto se dibuja según una diagonal rota que va del Sudeste al Noroeste, y si se emplean «20 secondes» para ir de una estación a otra, al recorrer este trayecto, un viajero advertido llegaría en un tiempo que no tendría nada que ver, ¡con las 15 horas empleadas por nuestro viajero! Por tanto, la relación espacio/tiempo vivido en este paisaje alucinante es trágica, y su evolución se efectúa en «*spirales tressautantes*» (Boudjedra 1975: 14).

La geometría del recorrido –en lugar de seguir una línea recta– evoluciona según una espiral cuya compresión describe el constante pisotear del emigrante que no logra orientarse según una “lógica” occidental. Una y otra vez llega a una estación en la que ya había estado. En repetidas ocasiones multiplica sus idas y venidas en búsqueda de una salida. Sin embargo, sólo hace que «*tourner en rond*» (Boudjedra 1975: 93). Desconcertado por la similitud de ese paisaje real y por su representación gráfica, el viajero se convierte en ese ser mítico extraviado en un laberinto –paisaje en soledad del que nos habla *Psychologie de l'espace* (Moles et Rohmer 1978: 233)– y del que desconoce su secreto arquitectónico. En efecto, una de las connotaciones mitológicas de un paisaje similar es sin lugar a dudas el *dédalo*, pero, en este caso, nuestro Teseo no sólo no encuentra la salida puesto que ésta se enrosca, se enmaraña y se transforma en red, sino que, al contrario del mito cretense que da muerte al minotauro, nuestro emigrante, que ha vivido miles de muertes en los intestinos del metro, será asesinado a la salida por una «banda» de racistas, metonimia de ese mítico monstruo. Y si el emigrante extraviado en ese paisaje hostil del dominante soñó con la tierra de los ancestros –como veremos también en Chraïbi– y si estableció comparación entre el paisaje del metro agresivo, nauseabundo y tombal, con la ciudad del «Piton», paraíso en el que se aúna la caricia bienhechora del sol y el canto de «los grillos dóciles y estivales» (Boudjedra 1975: 44), en ese espacio original, en *Topographie*, («a profoundly disturbing work, in which the real and unreal, the sacred and

profane join forces to creat a picture of utter despair» Abu-Haidar 1982: 45) no es siempre un paisaje refugio –como lo será para Chraïbi– puesto que es un paisaje infernal, de «vice», de «misère», de «complot» y de «jalousie». ¹⁵

2. EL INTERIOR, EL EXTERIOR

En *Le Passé Simple*¹⁶ de Chraïbi, obra pionera (que sirvió de émulo a *La Répudiation*¹⁷ de Boudjedra que acabamos de citar), el héroe, presa de una realidad familiar que le avergüenza y odia, crea su propio paisaje imaginario en alas de la ensoñación:

A l'heure où un descendant d'Ismaël ne pourra plus distinguer un fil noir d'un fil blanc... (Chraïbi 1954: 13)

Con esta frase, en la que el autor evoca la aleya 187 del sura 2 «La Vaca», que hace referencia al Ramadán¹⁸, se abre el texto de *Le Passé Simple*.¹⁹

Rápidamente se va a imponer la idea de un recorrido descendente, de una brecha en el espacio como si al mismo tiempo que la puesta de sol cae y la oscuridad se levanta, el héroe se hundiera, a su pesar, en un universo de represión. En vano se resiste a ese descenso a los infiernos, pero una fuerza irresistible lo constriñe a la servidumbre. La llegada a destino supone la travesía física y psicológica de un paisaje exterior que, a medida que el héroe se aproxima, se hace más agresivo. En el primer capítulo el paisaje exterior se va estrechando como «une peau de chagrin», y según se va acercando al hogar, llegada al cuello del estrangulamiento, Driss se hace la siguiente confidencia: «Et résonne brusquement en moi le gong du drame» (Chraïbi 1954: 13). Un monólogo interior, hálante, testimonio de una conciencia que se observa, acompaña el recorrido del paisaje del exterior al del interior. Al paisaje interior que delimita la casa, propiedad paterna, hay que añadir un espacio “espiritual” que legitima la existencia de hombres como el «Señor» y que les confiere la autoridad, el poder sin el que

¹⁵ «Dégonflant les mythes-baudruches de la société développée, Boudjedra éprouvait le besoin d'édifier sa fiction romanesque sur les mythes de la société maghrébine traditionnelle qu'il réprouve mais dont il ne peut que retranscrire et sublimer le vécu.» Bachat, Ch. «Boudjedra ou le roman électro-choc». *Europe*, París, nº 567-568 (spécial pour la Littérature algérienne), p. 64.

¹⁶ Chraïbi, D., *Le Passé Simple*, (París, Denoël, 1954); réd., París, Denoël, coll., Relire, 1977; coll. Médianes, 1982 y París, Denoël, coll. Folio, 1989. Las citas se refieren a esta edición.

¹⁷ Igualmente a las obras: *Agadir* y *Le Détérrueur* de Mohamed Khaïr-Eddine; a la obra de Tahar Ben Jelloun *Harrouda* y a *Messaouda* de Abdelhak Serhane.

¹⁸ *El Corán*. Barcelona: Herder (edición preparada por Julio Cortés), 1992, p. 104.

¹⁹ Rogamos ver nuestro artículo «Tres escritores magrebíes de lengua francesa visitan España», *Al-Andalus Magreb*, Univ., de Cádiz, nº 1, 1993, pp. 163-185.

su discurso, a prueba de otros discursos posibles, aparecería irrisorio. El exterior, sin embargo, no pertenece al paisaje hogareño ni a ese espacio “espiritual”. El exterior es implícitamente todo lo demás, lo que el «Señor» no puede alcanzar, aquello que aprehende cotidianamente al héroe, lejana ya esa tutela. Para Driss Ferdi, en *Le Passé Simple*²⁰, toda conversación con su padre es angustia, enfrentamiento, y con el fin de escapar a una atmósfera penosa, dominada por la presencia aplastante del padre dominador, el joven Driss no pudiendo ocupar siempre el espacio exterior, adopta como recurso la huida en un viaje temporal, contándose historias, aboliendo de esa forma el presente abrumador, con la evocación, fuera del contexto, de un episodio arrancado al pasado, como es la historia del pederasta Habu. Otra forma de escapar al paisaje presente es la ensoñación, el vagabundeo mental, ejercicio intelectual que maneja con maestría: «No sé si he estado soñando o simplemente dormitando. En un primer momento me sentí culpable por haberme apiadado del pasado –aunque fuese el mío–, luego, recuperé la lucidez y todo me golpeó al mismo tiempo como penetrantes notas agudas: el mendigo ya no gritaba, el reloj daba las once y el Señor estaba de pie frente a Camel que se descalzaba.»²¹

Así vemos que si el primer capítulo, el héroe nos introduce en el hogar; el segundo, sin embargo, nos hace salir de él. Y el tercero de nuevo nos interna y expulsa. Inaprehensible interior, inaprehensible exterior –en cuyo interior, cierto ente, el héroe, se desplaza sin cesar– pero exterior e interior, a un mismo tiempo, vivos, por estar animados por ese flujo incesante de movimiento y por consiguiendo sólo aprehendido en él mismo. Luego, ambos paisajes no puede ser vividos ni comprendidos más que puestos en paralelo. Bachelard escribe en la *Poétique de l'espace*:

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans les domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du non qui décide de tout. [...] Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes leurs règles sont claires. Le philosophe avec le dedans et le dehors pense l'être et le non être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi

²⁰ Ver entrevista con el autor de Loakira, M., «Driss Chraïbi en pèlerinage», *Al Asas*, n° 68, juin 1985, pp. 40-42. Ver también nuestra entrevista: «La mujer es la última colonizada de la tierra». *Omayya*, Madrid, (rev., hispano-árabe) año III-n° 12, junio 1992, pp. 32-34. Así como nuestro trabajo, «*Le Passé Simple*: drama de la colonización o reparación a una herida narcisista». *Revista de Filología Moderna*. Madrid: Ed., Complutense, n° 3, 1992, pp. 133-141.

²¹ «Je ne sais pas si j'ai rêvé ou simplement somnolé. Tout d'abord je me sentis coupable de m'être apitoyé sur un passé –fût-il le mien– puis je repris ma lucidité et tout me frappa simultanément, comme autant de notes suraiguës: le mendiant ne hurlait plus, le horloge sonnait onze heures et le Seigneur était debout, face à Camel qui se déchaussait.» (Chraïbi 1954: 42).

enracinée dans une géometrie implicite, dans une géométrie qui –qu'on le veuille ou non– spatialisé la pensée. (Bachelard 1957: 191)

2.1 El espacio de la Palabra

El primer paseo del héroe por la ciudad de Fez de la que se hace una descripción, se identifica con un relato de acontecimientos narrado con subjetividad: la del héroe que se expresa en primera persona. Esta diégesis que permite tomar una cierta distancia con relación al relato, permite también al narrador trabajarlo y modelarlo a su manera. Éste sale a pasear y será el lector quien lo siga a través del paisaje de la ciudad.

La espoleta del viaje imaginario en ese espacio ensoñado es casi siempre una sensación. El narrador aprehende el objeto de la sensación a través de la melopea cadenciosa del mendigo –escritura del lamento–, a través de «la mirada dirigida hacia unos pies o al furúnculo en la espalda de una mujer», a través de la sutileza del olor que desprende la ciudad de Fez («odeur de sainteté qui imprègne les bâtiments, la mentalité des gens et l'atmosphère» (Chraïbi 1954: 74)) o por medio del «aliento» que despide «una mujer» en el preciso instante de su «despertar» al día. Amalgama de olor y sensación que sirve al narrador para reconstruir, bajo el auspicio de una ensoñación, una segunda realidad, un paisaje más real, acorde con su pulsión.

Cantos, colores, fauna pintoresca en la que el hombre, despreocupado e indolente, camina al lado de la bestia. Olor ácido, «olor a tierra regada, mezclada a un penetrante olor a cagajón de caballo»²², y al olor a orín de la ropa mezclado con el del pelo húmedo de los pobres. Pintura minuciosa de las calles de la medina donde la masa pulula sudorosa e inocuada. Paisaje de sinestesia de olor y color en donde todo queda amalgamado y se baña de «un olor tan viejo como la arena del Sahara se empapa de una puesta de sol», y como fondo, la amalgama del ruido de los martillos que cincelan las bandejas de cobre, el murmullo de las fuentes, el zumbido del incesante hormigueo de la muchedumbre, y el canto del almuédano llamando a la oración desde la mezquita.

El paisaje de la ciudad de Fez, espacio de la Palabra, que se identifica al pasado del héroe, es al mismo tiempo el paisaje relatado en el que se sitúa con mayor integridad una conciencia individual desgarrada. Puesto que el desgarrar tomando cuerpo en ese pasado de memoria infalible e interrogado, directa o

²² «une odeur à terre arrosée avec un piquant de crottes de cheval.» (Chraïbi 1954: 75).

indirectamente, descubre sin pudor e incluso a espaldas del sujeto las llagas más dolorosas. Por eso también el momento de mayor intensidad de gozo coincide con el mayor momento de soledad y desgarró. De ahí que fuera del entorno, más que en cualquier otra parte, se exprese con gran fuerza al mismo tiempo que la exaltación del yo, la fisura de ese mismo yo.

El paisaje imaginario del héroe puede también realizarse en una imagen visual, como es la de los labios de su madre y tía que entrevee por el velo islámico que cubre sus rostros. A partir de esa imagen fugitiva, impresionista, el narrador reconstruye el pasado de los labios femeninos con una escritura jadeante. El punto de partida hacia un paisaje imaginario, puede estar representado también en una sensación táctil. Por eso cuando Driss Ferdi coloca la mano sobre el hombro de ¿la joven rubia?, ¿del Padre Blot?, sacerdote de porte afeminado de quien se desprende «une telle aisance, une telle force animale» (Chraïbi 1954: 193), el narrador imagina una muchacha rubia con quien monologa, toca, y viola. Entonces, la ensoñación, gavilla de fuegos artificiales, estalla en una gran miríada de imágenes, antes de proyectar la quintaesencia del sueño.

2.2 Paisaje hacia el futuro

Todos los personajes principales de Chraïbi ensueñan su propio paisaje, como el anciano de «L'Orient des temps passés», en *De tous les horizons*²³, o como Moussa en *La Foule* que viaja sin saber a dónde se dirige²⁴. Para Chraïbi, el paisaje en ese viaje temporal representa la proyección de un ideal hacia el futuro o bien la inmersión nostálgica en el pasado de un paraíso perdido. Aquél representado en *Le Passé Simple* y éste en *Succession ouverte*²⁵. Cuando un ser se entrega a sí a esa pasión, convirtiéndola en epicentro de su vida, cuando zarandean-do las barreras de una paisaje real, que le ha sido impuesto, se aleja para recrear otro, entonces, hay que preguntarse por el sentido de ese paisaje que el héroe recrea en la obra: como Bachelard creemos que cada uno posee su propia temporalidad, su propio ritmo, su propia respiración.

²³ Esta obra fue creada en la isla de Ré. Más tarde vivirá en la isla de Yeu de donde surgirá *Naissance à l'aube*. Este escritor marroquí de silueta alta, delgada y solitaria, ama el refugio de la isla y de la ciudad vetusta, donde vive, como vuelo para su ensoñación.

²⁴ «Il veut détruire le réel humain et l'intelligence et l'orgueil des hommes pour rétablir le Réel de Dieu, pour retrouver la vraie vie, la vie selon Dieu.» Chraïbi, C., «Message d'une française». *Démocratie*, Casablanca, n° 31, 5 août 1957, p. 5.

²⁵ Regreso al paisaje natal, lleno a un mismo tiempo de emoción, de ironía, de gravedad y humor.

Para Chraïbi el paisaje se metaforiza en el nacimiento de una civilización, la de su pueblo bereber, como en *La Mère du Printemps*²⁶, traducción del *Oum Er-Rabie* (nombre del río que baña la ciudad sureña marroquí de Al-Jadida); esta obra precursora de la novela épica en la literatura magrebí es todo un paisaje en el tiempo y en el espacio²⁷, fresco inmenso que describe la epopeya de los bereberes²⁸, a través de los siglos, desde la invasión araboislámica del siglo VII hasta 1982, desde los desiertos de Arabia hasta la embocadura del río natal de Chraïbi en la costa atlántica²⁹. El paisaje ensoñado puede encontrar su absoluto en la realización de un gran deseo en el que un ser puede encarnar el destino de todo un pueblo, incluyéndolo en su propio viaje interior, en la sinfonía panteísta de *Naissance à l'aube* donde Tariq Bnou Ziyad³⁰, sucediendo al general Oqba, sigue su huella por el paisaje ensoñado a través del Islam irradiante y triunfante por toda la superficie de la tierra³¹. Héroes que modifican considerablemente lo real y la Historia y que, sin embargo, no abandonan por un instante la realidad de su sueño. Dicho de otro modo su fuerza reside en ignorar «la caída»³² desde el

²⁶ «Un berbère médite sur la façon dont sa tribu a subi les diverses invasions phénicienne, romaine, turque, wisigothique, espagnole, portugaise, française.» Cf.: Poirot-Delpech, B., «La Mère du printemps, de D. Chraïbi». *Le Monde*, 17-8-92.

²⁷ Ver Desplanques, F., «Une vision contemporaine des origines de l'Islam au Maghreb». In *Actes du colloque* tenu à Paris les 10 et 11 octobre, 1985 organisé par l'Asotiation pour l'étude des littératures africaines, *Nouvelles du Sud*, Arts-Littératures-Sociétés. Islam et Littératures Africaines, Paris: Silex, 1987.

²⁸ «Il se méfie d'une civilisation, celle de l'Occident qui ignore le chemin qui mène un homme vers lui-même et à s'intégrer en même temps à une communauté fortement enracinée dans ces traditions.» Cf.: Le Clech'h, G., «Épopée berbère». *Le Figaro*, 25-10-82.

²⁹ «balade philosophique dans les entrailles du passé écrit sur les rives du présent au Maroc.» Cf.: Ben Alal, A., «A l'embouchure du fleuve». *Algérie-Actualité*. Argel, n° 886, 7-10-82.

«Avant d'opérer une soudaine rupture avec le XXème siècle [...] Chraïbi recrée des péripéties, des événements consécutifs à la conquête du Maghreb par Okba Ibn Nafi.» Cf.: Mabrouki, A., «Reflets d'histoire», *El Moughahid*, Argel, 20-9-82.

³⁰ Con este nombre Chraïbi despierta la memoria adormecida y de nuevo la denominación de Yabal al-Fâth (la Montaña de la Conquista) retoma su aliento. Este nombre fue dado por Ibn Battuta y al-Idrisi, geógrafos e historiadores, a la montaña de Tariq que denomina al «Estrecho de Gibraltar». Desde este lugar, en el año de gracia cristiana, en el 711, las huestes de Tariq asaltaron Córdoba y toda Andalucía. Glorioso pasado que ha enriquecido la cultura española. Con esta epopeya Chraïbi contribuye al reconocimiento de dos culturas -la del Magreb y la del al-Andalus-, al acercamiento de dos pueblos, tan próximos, que, necesariamente, están llamados a colaborar y a comprenderse puesto que poseen raíces comunes fuertemente entrelazadas, porque Granada simboliza la unión de Oriente y Occidente.

³¹ «Pour devenir adulte, l'Islam doit retrouver sa mémoire. Chraïbi s'est attelé à la tâche dans une grande fresque romanesque.» Maklouf, G., «Retour vers le futur». *Jeune Afrique*. Paris, n° 1323 - 14 mai 1986.

³² La profundidad de la caída está en la medida de la elevación de la ensoñación. Cuanto mayor sea la ensoñación en alas de un nuevo paisaje, más profunda y cruel es la caída, «nostalgie inexpiable de la hauteur.» (Bachelard 1943: 112).

paisaje de su ensoñación a ese otro paisaje decepcionante: «En effet, où l'imagination est toute puissante, la réalité devient inutile.» (Bachelard 1943: 276).

CONCLUSIÓN

Hemos visto a Rachid Boudjedra, hábil en transmitir los sueños más coruscantes, con su lengua a veces rabeliniana y celiniana, que evoluciona en el paisaje de *Topographie*, al torcerse en sinuosidades con el fin de recoger sensaciones a flor de piel del viajero atemorizado, árbol solitario en la gruta malsana, frente a un paisaje hostil y obsesivo de espectáculo publicitario. Calvario subterráneo de un porteador que no lleva sólo su propia maleta lamentable, sino también su rostro, su mutismo y el paisaje de la mirada de los otros llena de peligro y desprecio.

Hemos visto la ensoñación de Chraïbi, el tono realista, la rebeldía que, lejos de reducirse a un tropismo y a un registro léxico, hace ósmosis con la escritura. Su modo particularísimo de enfocar los temas desconcierta, el lado laberíntico de la obra hace difícil aprehender el proyecto escritural, puesto que el escritor *vive* en su obra mucho más que ésta en él. Pero quien se ha acercado sin máscara al escritor y ha escuchado su voz bronca y persuasiva sabrá aventar, como el campesino, la paja del trigo, lo ficticio de lo real.

Esta ha sido la lectura de unos textos que no sabría ser objetiva, puesto que, como Bachelard, pensamos que ésta no existe. Un libro, una obra de arte no son objetos definitivos. Son fuentes de ensoñación parecidas en apariencia, pero siempre fuente renovada que puede colmar al lector soñador –sin dejar de ser por ello crítico (Del Prado 1992)– en diferentes instantes del día o de la vida, pero a cada instante con una ensoñación «diferencial»:

Comment être objectif devant un livre qu'on aime, qu'on a aimé, qu'on a lu à plusieurs âges de la vie? Un tel livre a un passé de lecture. En le relisant, on n'a pas toujours souffert à la même page. On ne souffre plus de la même manière [...] Les quêtes en animus et en anima ne donnent pas à tous les âges d'une vie de lecteur les mêmes richesses. Les grands livres surtout restent psychologiquement vivants. On n'a jamais fini de les lire. (Bachelard 1957: 65).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU-HAIDAR, Farida. «The bipolarity of Rachid Boudjedra», *Journal of Arabic Literature*, Leiden, E.J. Brill, vol., XX. Part I - March, 1982.
- ALAOUI ABDALLOUI, Mohamed. «Les écrivains maghrébins de langue française». *Esprit*, París, n° 11/12, 1980.
- BACHAT, Charles. «Boudjedra ou le roman électro-choc», *Europe*, París, n° 567-568 (spécial pour la Littérature algérienne).
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: P.U.F., 1957.
- *L'Air et les songes*. Paris: José Corti, 1943.
- BEN ALAL, Ahmed. «A l'embouchure du fleuve». *Algérie-Actualité*, Argel, n° 886, 7-10-82.
- BEN JELLOUN, Tahar. «Quand Chraïbi parle d'amour». *Le Monde*, 4 avril, 1975.
- BENSMAIN, A. «L'art de romancer l'histoire». *Sindbad*, París, n° 51, avril 1986.
- BOUDJEDRA, Rachid. «Le démantèlement». En *L'Afrique littéraire et artistique*, París, n° 70, 4ème, trim., 1983.
- BOURAOUI, Hédi. «Le recit tentaculaire d'un nouveau roman engagé»: *Topographie de Rachid Boudjedra*. *L'Afrique littéraire et artistique*, París, n° 39, 1er trim., 1976.
- BOURNEUF, Roland. «L'organisation de l'espace dans le roman». In *Études littéraires*, Québec: les Presses de l'Université Laval, Avril, 1970.
- CORTÉS, Julio. *El Corán*. Barcelona: Herder, 1992. (Edición preparada por Julio Cortés).
- CHRAÏBI, Catherine. «Message d'une française». *Démocratie*: Casablanca, n° 31, 5 août 1957.
- DEL PRADO, Javier. *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra, 1984.
- «Poeta, entre profesor y crítico». *Revista de Filología Francesa*, Madrid: Ed., Complutense, n° 2, 1992.
- DESPLANQUES, François. «Une vision contemporaine des origines de l'Islam au Maghreb». In *Actes du colloque tenu à Paris les 10 et 11 octobre, 1985*

- organisé par l'Asotiation pour l'étude des littératures africaines, *Nouvelles du Sud*, Arts-Littératures-Sociétés. Islam et Littératures Africaines, Paris: Silex, 1987.
- GENETTE, Gérard. «Vraisemblance et Motivation». *Figures II*, Paris: Le Seuil, (coll. Points), 1969.
- HALL, Edward. T. *La Dimension cachée*. Paris: Le Seuil (coll. Points), 1971.
- IGONETTI, G. e S. M. Sergio. *Rachid Boudjedra, un grande scrittore algerino*. Liceo Ginnasio "Gian Giacomo Adria" di Mazara del Vallo, 1987.
- ISSACHAROFF, Michael. «Qu'est-ce que l'espace littéraire». *Information littéraire*, mai/juin, 1978.
- LE CLECH'H, Guy. «Épopée berbère». *Le Figaro*, 25-10-82.
- LOAKIRA, Mohamed. «Driss Chraïbi en pèlerinage». *Al Asas*, n° 68, juin 1985.
- MABROUKI, Azzedine. «Reflets d'histoire». *El Mougahid*, Argel, 20-9-82.
- MAKLOUF, Georgia. «Retour vers le futur». *Jeune Afrique*, Paris, n° 1323 - 14 mai 1986.
- MERINO, Leonor. «La mujer es la última colonizada de la tierra». *Omayya*, Madrid, (rev., hispano-árabe) año III-n° 12, junio 1992.
- «Le Passé Simple: drama de la colonización o reparación a una herida narcisista». *Revista de Filología Moderna*. Madrid: Ed., Complutense, n° 3, 1992.
- «Tres escritores magrebíes de lengua francesa visitan España». *Al-Andalus Magreb*: Univ., de Cádiz, n° 1, 1993, pp. 163-185.
- MOLES, Abraham et Rohmer, Elisabeth. *Psychologie de l'espace*, Belgique: Casterman, 1978.
- PIATIER, Jacqueline. «Succession ouverte, de Driss Chraïbi». *Le Monde*, 3 novembre, 1962.
- POIROT-DELPECH, Bertrand. «La Mère du printemps, de D. Chraïbi». *Le Monde*, 17-8-92.
- SALIM, Jay. «Rachid Boudjedra répond». *Lamalif*: Casablanca, n° 78 mars, 1976.
- SARTRE, Jean Paul. *Le Mur*, Paris: Gallimard, 1939.
- SULIVAN, Jean. *Le Monde*, 9 juin 1972.

Obras de escritores magrebíes

BEN JELLOUN, Tahar. *Harrouda*, París: Denoël, 1973; réed., París: Denoël, coll., Relire, 1975 y Médiannes 1982 y Gallimard, coll., Folio, 1988.

BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*, París: Denoël, 1969; réed., París: Denoël, coll. Relire, 1976 y Gallimard, coll., Folio, 1985.

——— *L'Insolation*. París: Denoël, 1972; réed., París: Gallimard, coll. Folio, 1987.

——— *Topographie Idéale pour une agression caractérisée*. París: Denoël, 1975; réed., París: Denoël, coll., Médiannes, 1982 y París: Gallimard, coll., Folio, 1986.

——— *Le Vainquer de coupe*. París: Denoël, 1981; réed., París: Gallimard, coll., Folio, 1989.

——— *Le Démantèlement*. París: Denoël, 1982.

——— *La Macération*. París: Denoël, 1985.

CHRAÏBI, Driss. *Le Passé Simple*. (París: Denoël, 1954), réed., París: Denoël, coll., Relire, 1977; coll. Médiannes, 1982 y París: Denoël, coll. Folio, 1989. Traducción, prólogo y glosario de MERINO, Leonor. *El Pasado Simple*. Madrid: Ed. del Oriente y del Mediterráneo, 1994.

——— *L'Âne*. París: Denoël, 1956.

——— *De tous les horizons*. París: Denoël, 1958; réed., Mohammedia: Soden, 1986 con el título *D'autres voix*.

——— *La Foule*. París: Denoël, 1961.

——— *Succession ouverte*. París: Denoël, 1962; réed., París: Gallimard, coll., Folio, 1979.

——— *La Civilisation ma mère!...* París: Denoël, 1972; réed., París: Denoël, coll., Médiannes, 1983 y Gallimard coll., Folio, 1988; réed., Montréal: Aquila, 1972; análisis de J. Déjeux, notas de G.R. McConnel y palabras del autor.

——— *Mort au Canada*. París: Denoël, 1975.

——— *La Mère du Printemps (L'Oum-er-Bia)*. París: Le Seuil, 1982.

——— *Naissance à l'aube*. París: Le Seuil, 1986.

KHAÏR-EDDINE, Mohamed. *Agadir*. París: Le Seuil, 1967.

——— *Le Déterreur*. París: Le Seuil, 1973.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur* (París: Corrêa, 1957; réed., Pauvert, 1966); avec le Préface de Jean-Paul Sartre, París: Gallimard, 1985, pp. 101-110.

——— *L'Homme dominé*. París: Gallimard, 1968; éd., revue et corrigée, París: Gallimard, 1986.

SERHANE, Abdelhak. *Messaouda*. París: Le Seuil, 1983.



PROYECCIÓN DEL PAISAJE INTERIOR SIMBOLISTA EN TRES POETAS LATINOAMERICANOS

Borges, Vallejo y Neruda

Selena Millares

Universidad de Alcalá de Henares

Es bien sabido que a partir de la revolución poética protagonizada por la poesía simbolista francesa en la segunda mitad del pasado siglo se transfigura el concepto tradicional del paisaje, que ya ha sufrido una significativa metamorfosis en la escritura romántica, esencialmente a partir de esa desaparición elocutoria del poeta que preconizara Mallarmé y de su consiguiente desplazamiento en el ámbito del verso. Nacerá así el concepto de las correspondencias sistematizado por Baudelaire en un célebre soneto, y de ahí el del paisaje interior, con la objetivación de los estados del alma en los ámbitos externos, la contención del sentimiento y la institucionalización del arte de la sugerencia, de le hechicería evocatoria. La poesía de nuestro siglo beberá de esa fecunda escuela, y muy especialmente el modernismo, versión hispánica de aquel movimiento. Quisiéramos en estas breves líneas analizar en la medida de lo posible el modo como tres grandes hitos de la literatura hispanoamericana contemporánea, Jorge Luis Borges, César Vallejo y Pablo Neruda, recogen esa herencia explícitamente reconocida para proyectar su propia *recepción creadora* (Moog-Grunewald 1984) en su poesía.

El concepto de las correspondencias fue ya objeto de culto en la época romántica, que consideraba al universo como un lenguaje enigmático sólo descifrable por el vidente o profeta en un complejo proceso intelectual. Los simbolistas, precedidos por Blake, irán más lejos al argumentar que la capacidad visionaria de descifrar el universo sólo se puede basar en la percepción sensorial. Para Baudelaire, patriarca del movimiento, las correspondencias ya no se darán entre

lo natural y lo divino, sino entre lo subjetivo y lo objetivo, en un doble proceso de sensualización de los estados anímicos e intelectualización del mundo visible.

Así pues, en la nueva poesía no habrá trascendentalismo, ni paralelismo entre lo tangible y lo celeste, sino una consideración de lo material como proyección de la interioridad. Se elimina de este modo la pasión y el sentimentalismo que inundan la escritura romántica y se evoluciona hacia la impassibilidad y la imprecisión, preludiadas ya por Poe en su "Filosofía de la composición". Otros textos del gran escritor norteamericano serán decisivos al prefigurar la estética impresionista, pues adelantan la defensa del poema como tarea intelectual, la contención del sentimiento –relegado a la prosa–, la asimilación de la poesía a la música como dominio de la sugerencia y la definición del arte como impresión y no como imitación, como "reproducción de lo que perciben los sentidos en la naturaleza a través del velo del alma" (Poe 1987: 265).

Así, para Saint-Pol-Roux, "le monde physique est un vase rempli de métaphysique" y René Ghil especificará que "symboliser est évoquer, non dire et narrer et peindre"¹. El simbolismo será un arte que ya no ofrece anécdotas ni analiza pasiones, sino que adivina o descifra las correspondencias del mundo físico con las ideas y los sueños. C. M. Bowra considera a Verlaine, Baudelaire y Mallarmé como la vanguardia de ese movimiento por sus innovaciones técnicas y hace entrar en la tradición simbolista a todos los poetas que "intentaron manifestar una experiencia sobrenatural con el lenguaje de las cosas visibles, y en los que casi cada palabra es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos" (Bowra 1972: 14).

Así pues, la representación de esos paisajes del alma será uno de los rasgos definitorios de la estética simbolista, junto con la peculiaridad de su iconografía, obsedida por las aguas de la muerte, la videncia profética, un decadentismo que se define por su morboso coqueteo con la muerte y un profundo pesimismo teñido de fatalismo. El poeta postsimbolista T. S. Eliot será el sistematizador de la teoría del correlato objetivo en certeras palabras: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked"².

¹ En "La doctrine symboliste (Documents)", Michaud 1947: 762 y 774. 'El mundo físico es un vaso lleno de metafísica'; 'Simbolizar es evocar, no decir ni narrar ni pintar'.

² Eliot, 1920: 92. 'El único medio de expresar emoción en la forma artística es encontrar un "correlato objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de sucesos

Los códigos escriturales de los simbolistas frecuentarían hasta la saciedad motivos tales como los crepúsculos de sangre, los colores lánguidos o las aguas letales, que se verán progresivamente retorizados hasta su consecuente y definitiva disolución. El siguiente texto de Albert Samain, en traducción de Juan Ramón Jiménez, nos mostrará ampliamente lo hasta aquí anotado:

(...)un pálido
otoño sangra en el fondo de la avenida,
y mujeres de luto cruzan sobre el ocaso.
Lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión,
el aire es quieto y de una contenida tristeza;
y las hojas doradas, cuando llega su hora,
caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba
(Díez-Canedo 1945: 274)

El sutil entramado de la polifonía textual que engarza las voces y ecos del corpus poético universal como *continuum* unitario y orgánico, en esa concepción compartida por autores tan distantes y cercanos a un tiempo como Mallarmé, Whitman o Borges, convertirá con frecuencia los testimonios de estas actitudes del impresionismo estético en hipertextos que latén con renovado acento en numerosas poéticas contemporáneas. A tres de ellas nos acercaremos aquí para confirmar esa *creative misreading* en términos de Harold Bloom (1973: 111), pues desde la fórmula original cada uno de nuestros autores realizará su propia manipulación creadora. Ya Laurent Jenny ha confirmado en certeros análisis que la mirada intertextual es siempre crítica y que la heteroglosia o tensión dialógica estudiada por Bakhtin es siempre máquina perturbadora, irrupción trascendente de un texto en otro (Bakhtin 1976: 262). Así, veremos cómo desde una inicial transparencia de los códigos estéticos analizados que repiten en eco la imagine-ría y las claves de esas galerías del alma, la contrarréplica de cada individualidad deriva hacia la intelectualización del paisaje en Borges, su desintegración en Vallejo y la sensualización en Neruda, quien unifica la herencia francesa con el río subterráneo de la poesía de Walt Whitman.

Comencemos por el primer poeta mencionado, Jorge Luis Borges, quien no dudó en situar a Verlaine, en numerosas ocasiones, en el espacio privilegiado de los mitos personales. En el prólogo de *Cuaderno San Martín* (1929) lo proclamó "ejemplo de puro poeta lírico" (Borges 1989, I: 79) y en *El Hacedor* (1960), ya

que serán la fórmula de esa particular/emoción; de tal modo que cuando los hechos externos que deben concluir en experiencia personal, son dados, la emoción es inmediatamente evocada'. El subrayado es del autor.

correspondiente a su etapa de madurez, le dedica un homenaje a su “mundo de polvo y de jazmines”³. Igualmente, en *La moneda de hierro* (1976) elogia las “delicadezas morosas del simbolismo”⁴, y en *El otro, el mismo* (1964) la larga enumeración de dones del cielo que el poeta agradece incluye al presimbolista Swedenborg “que conversaba con los ángeles en las calles de Londres”, a Whitman –referente ineludible en su poética– y a Verlaine, “inocente como los pájaros”⁵. Vemos por tanto un explícito homenaje hacia esa modalidad creadora que si bien no se identifica con la poética personal del autor argentino no deja de ser un referente fundamental. Un recorrido somero por sus versos nos evidenciará su huella.

Ya en el prólogo tardío a su primera obra, del año 23, confiesa Borges cómo entonces “buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad” (Ibid., I: 13). Numerosos poemas de este *Fervor de Buenos Aires* testimoniarán una inicial afinidad con los espacios crepusculares como espejos del alma. La languidez de “Sala vacía” recoge la nostalgia del tiempo detenido en el paraíso perdido de la infancia, y en “Rosas”, la visión de esa “decente blancura /que amortaja la pasión roja de la caoba” (Ibid., I: 28) delata su filiación con el decadentismo estético y sus modos más frecuentados. Sin embargo, ya en “Amanecer” seremos testigos del doble sentido del paisaje como proyección de los estados anímicos y a su vez objeto de un proceso de intelectualización en que el mundo físico es ilusoria fantasía de la mente; el poeta contempla las “calles taciturnas” y revive la conjetura de Schopenhauer y Berkeley, que declaran al mundo como “sueño de las almas”. La contemplación del paisaje no va a conllevar una visualización de sentimientos sino de ideas, y eso será después una tónica en la poesía de la madurez borgeana. Los referentes se invierten, y el alba será el doloroso espacio en que se disuelven los sueños de la razón, única realidad cierta para la filosofía idealista. Esa transgresión del tópico será la nota distintiva del genio del poeta, que transmutará en dolor el esplendor de la luz solar en inesperadas imágenes:

¿En qué hondonada esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia
que como un sol terrible, sin ocaso,
brilla definitiva y despiadada?⁶

³ “Adrogué”, *ibid.*, II: 219: 159.

⁴ “Prólogo”, *ibid.*, III: 12 1.

⁵ “Otro poema de los dones”, *ibid.*, II: 314-5.

⁶ “Ausencia”, *ibid.*, I: 41.

Lo abstracto y concreto, los entresijos del alma y el mundo físico, se funden con las técnicas sinestésicas constantemente, y el *topos* de los atardeceres de sangre será frecuentado en numerosas variantes. La imaginería vespéral del decadentismo establece su dominio: albas ruinosas, negros jardines lluviosos o heridas celestes se sumarán a las anteriores imágenes estableciendo además una línea de continuidad con *Luna de enfrente* (1925).

Tras el amplio período de crisis personal en que Borges abandona el quehacer poético, *El Hacedor* (1960) va a significar una nueva concepción de esa tarea, labor de orfebre que intenta ocultar la secreta complejidad en la sencilla perfección del verso. La noción del paisaje como realidad externa se ha disuelto a partir de la dolorosa circunstancia personal del poeta, que acepta resignado la *magnífica ironía* de Dios, dador de los libros y la noche, la ceguera física, en el espléndido "Poema de los dones" que inaugura esta obra de madurez.

La presencia del correlato objetivo se mantiene pero sufre una importante metamorfosis: serán paisajes evocados, sentidos, soñados. La lluvia es un rumor que ciega los cristales poblándolos de recuerdos, en tanto que la melancolía y la obsesión por el tiempo provocan en la realidad aparente una súbita trascendentalización. Borges defenderá la convicción de que el espacio creado por el poeta es laberinto que prefigura su propia imagen al modo de un espejo siniestro: "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas (...) Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara"⁷. El retorno eterno de los ciclos hará que se produzca el tantálico milagro de la permanencia de los espacios soñados:

Sé que en la eternidad perdura y arde
Lo mucho y lo precioso que he perdido:
Esa fragua, esa luna y esa tarde.⁸

El paisaje deviene trasunto del tiempo y su mortaja, de la eternidad de la muerte: "El río me arrebató y soy ese río./De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo"⁹. El laberinto es la trampa mortal del universo indescifrable, y el paisaje simboliza ese fatal movimiento cíclico:

⁷ "Epílogo" a *El Hacedor*, *ibid.*, II: 232.

⁸ "Everness", *El otro, el mismo*, *ibid.*, II: 305.

⁹ "Heráclito", *Elogio de la sombra*, *ibid.*, II: 357.

Que la luna del persa y los inciertos
Oros de los crepúsculos desiertos
Vuelvan. Hoy es ayer. Eres los otros
Cuyo rostro es el polvo. Eres los muertos.¹⁰

La sombra que tiraniza al poeta será condicionante de una nueva concepción del ámbito del verso, en el que la imaginación sustituye a los sentidos y una leve ironía matiza cada visión: hay "una serenidad cuyo símbolo/podría ser la tarde de oro"; "la tarde que es *acaso* de oro/sonríe ante el curioso destino"¹¹. El hondo azul es ahora secreto; las rosas, invisibles; los crepúsculos, silencios. El ocaso se transfigura:

Y ahora sólo me quedan
La vaga luz, la inextricable sombra
Y el oro del principio.
Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
Del mito y de la épica,
Oh un oro más precioso, tu cabello
Que ansían estas manos.¹²

El proceso desde el paisaje vivido hacia su extrema intelectualización se agudiza en los últimos poemarios. Un ocaso es el rojo que perdura en un vaso de Creta. La historia y la filosofía, el pensamiento y sus leyes, son lo único real. La lluvia es emblema del eterno retorno ("¿En qué ayer, en qué patios de Cartago, /Cae también esta lluvia?"¹³) y el río de Heráclito el Oscuro es la metáfora axial; todo se proyecta hacia esa paradójica permanencia de los ciclos, hacia el sabor de la eternidad.

Muy diferentes serán los itinerarios que el concepto que nos ocupa seguirá en la obra del peruano César Vallejo, también más parca, víctima de esa orfandad del lenguaje tantas veces maldecida por el alma atormentada del poeta. Su primer poemario, *Los heraldos negros* (1918), es el único donde puede vislumbrarse de un modo generalizado la huella del simbolismo y su secuela hispánica, el modernismo. Sin embargo, ya se encuentra en él el germen de la terrible corrosión del lenguaje paralela a la exasperación del dolor que progresivamente invadirá su poesía, convirtiéndola en reino del espanto, en términos quevedescos. A pesar de la clara admiración hacia los códigos del simbolismo, la

¹⁰ "Rubaiyat", *Elogio de la sombra*, ibid., II: 371.

¹¹ "Junio, 1968", ibid.: 340-341.

¹² "El oro de los tigres", *El oro...*, ibid., II: 517.

¹³ "Quince monedas", *La rosa profunda*, ibid., III: 90.

SELENA MILLARES

formulación de su poética será radicalmente distinta; el verso ya está tomado por el fragmentarismo semántico y una quebrantada sintaxis:

Luna! Y a fuerza de volar en vano,
te holocaustas en ópalos dispersos:
tu eres tal vez mi corazón gitano
que vaga en el azul llorando versos!¹⁴

Es cierto, sin embargo, que la inclinación por los ambientes funerarios, dolientes o melancólicos con toda su consiguiente imaginería –belleza del mal, estética decadentista– invaden la obra; aguas de muerte, crepúsculos de sangre, voces agoreras, canciones tristes, el imperio de lo azul, retornarán una y otra vez al imaginario del impresionismo estético y sus distintas versiones, pero se tiñen ya de acentos personales definitorios del nuevo talante creador:

Mas, cae, cae el aguacero
al ataúd de mi sendero,
donde me ahueso para ti...¹⁵

En *Trilce* (1922) se precipita la disolución del paisaje y se deja paso al imperio del caos, del absurdo, del dolor elevado al dominio de lo absoluto. El tiempo, la muerte, la desolada orfandad, la nostalgia del paraíso perdido de la infancia y esa *tristumbre* que se desprende de la miseria del amor están condensados en versos de una tremenda intensidad (“si lloviera esta noche, retirárame /de aquí a mil años ... sin madre, sin amada, sin porfía...”, XXXIII, *ibid.*: 142). El día es hermano huérfano de la noche, que “de rodillas mana/su sangre blanca”, XLI, *ibid.*: 148. Los paisajes, fragmentarios, se tornan sórdidos, deformados por la omnipresencia del dolor. El poema LV, en el que Vallejo recoge los versos del simbolista Albert Samain para trascenderlos, es muy significativo:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de
cabello perdido... (*Ibid.*: 158)

La percepción del entorno en *Trilce* se desarticula y adquiere tintes surrealizantes, la palabra se acerca una y otra vez al intento vano de capturar lo inefable, el poeta es más que nunca un huérfano del lenguaje, y la impotencia y frustración desencadenadas por este efecto se perciben a través de todo el poemario:

¹⁴ “Deshojación sagrada”, Vallejo 1988: 61.

¹⁵ “Lluvia”, *ibid.*: 107.

Amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino.
Melancolía está amarrada (...)
Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible¹⁶

El motivo de la lluvia rige el libro. En el poema LXVIII se concentra en un espacio mínimo condensando la tristeza con su asedio brutal: "Son las cinco de la tarde. Llueve en toda/una tercera esquina de papel secante./Y llueve más de abajo ay para arriba" (LXVIII, *ibid.*: 169).

Del siguiente libro, *Poemas humanos*, es bien conocida la composición "Piedra negra sobre una piedra blanca" que preludia certeramente la muerte del poeta con el paisaje como testigo solidario: "Me moriré en París con aguacero,/un día del cual tengo ya el recuerdo..." (*Ibid.*: 233). A pesar del consciente alejamiento con respecto al hermetismo de *Trilce*, el concepto del paisaje continúa quebrado por la tensión del absurdo, la única verdad:

Se estremeció la incógnita en mi amígdala
y crují de una anual melancolía,
noches de sol, días de luna, ocasos de París.¹⁷

Finalmente, nos queda reseñar, en la medida que este breve espacio nos lo permite, la peculiar lectura que de los referentes simbolistas y su peculiar visión del paisaje realiza el poeta chileno Pablo Neruda. Su reconocimiento hacia la palabra matricial se explicitará en toda la extensión de su obra aunque la intensidad ofrezca variantes; la resumiremos con unos versos de un libro póstumo, *El mar y las campanas* (1974), donde recuerda sus inicios poéticos significativamente:

Era en 1925.
Yo me encontraba con la poesía
transportado al jardín de Albert Samain,
al suntuoso Henri de Regnier,
al abanico azul de Mallarmé.¹⁸

¹⁶ LXIII, *ibid.*: 165. *Puna* es voz quechua que hace referencia a las tierras altas, yermas y rasas próximas a los Andes, y también a la angustia que se sufre en los lugares elevados, al mal de montaña.

¹⁷ "Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo", *ibid.*: 240.

¹⁸ "El embajador", Neruda, 1976: 56.

Observaciones diversas en verso y prosa nos acerca de manera insistente a esos acreedores poéticos de los que se enorgullece; “yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe”, comentará en sus memorias (Neruda 1974: 369). Su herencia no se limitará a la noción del paisaje que desde sus primeros libros se manifiesta en toda su trayectoria; sin embargo, puede verse en ella una de las más arraigadas manifestaciones de una tensión dialógica incuestionable.

La fusión simbolista con el espacio exterior y la proyección en él de los estados del alma es ya patente en *Crepusculario* (1923), donde la vehemencia romántica de obras anteriores está atemperada e hilvanada con la imaginería del modernismo y su herencia más decadentista; puede observarse en poemas como “Grita”, donde se delata una ósmosis entre la melancolía anímica y el entorno que se materializa en versos quejumbrosos: “Todas las hojas que a la tierra han caído/me tienen amarillo de oro el corazón” (1977: 48). En *Pelleas y Melisanda*, la transmodalización que de la obra homóloga de Maeterlinck se realiza al final, la herencia simbolista se vislumbra en la inconfundible presentación del espacio en que la acción se circunscribe, exasperando los tópicos: tardes dolientes, augurios fúnebres, aguas mortuorias. Sin embargo, un resabio romántico no permite aún la búsqueda desaparición elocutoria del autor defendida por Mallarmé. *Veinte poemas de amor*, obra con la que Neruda halla al fin la personal orientación de su escritura, materializa los ideales de la estética impresionista en dos grandes motivos, el del viaje inmóvil del visionario órfico y el del paisaje interior. Del primero será muestra explícita el célebre poema 9, cuya filiación con “Le bateau ivre” de Rimbaud ya ha sido observada; la variante estará en su configuración como travesía erótica. Por otra parte, la tan conocida “Canción desesperada” se instituye en modelo de interiorización del paisaje y será difícil no evocar a Verlaine y Rimbaud ante los conocidos versos: “Sobre mi corazón llueven frías corolas/Oh sentina de escombros, feroz cueva de naufragos” (1988: 127). Observamos en esta imagen de naturaleza innegablemente simbolista la conjunción de metonimias recurrentes (corolas y flores implicando la melancolía de lo efímero, el corazón como emblema del sujeto poético) y la fusión entre estado del alma y correlato externo, donde la lluvia es una objetivación metafórica de la tristeza. En *Residencia en la tierra* retorna la imagen pero filtrada por un proceso de distanciamiento que reincide en la profunda desolación que rige el libro: “las vocales se inundan, el llanto cae en pétalos”¹⁹; muchos años después, en *Navegaciones y regresos* (1959) se reencuentra con la misma fórmula: “...el mar es duro/y llueve sangre”²⁰. Todos estos fragmentos configuran construcciones

¹⁹ “Un día sobresale”, 1987: 194.

²⁰ “El barco”, 1983: 21.

híbridas, en términos de Bakhtin (1982: 304), al contener implícitamente la confluencia de textos precedentes que a su vez, como en un juego de cajas chinas, se implican intertextualmente. Así, los versos nerudianos son hipertexto de otro de Verlaine: "Il pleut dans mon coeur (...) comme il pleut sur la ville" (1984: 178). A su vez, este último tiene como sustrato otro de Rimbaud, que aparece como epígrafe del poema: "Il pleut doucement sur la ville"; la lluvia es en estos versos una evidencia de la técnica del correlato objetivo y, como en la imagen de Verlaine, se proyecta en ella una profunda melancolía. *Residencia en la tierra* será el libro de Neruda en que se exaspere esa técnica:

Es una región sola, ya he hablado
de esta región tan sola,
donde la tierra está llena de océano,
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
no hay nadie sino el viento, no hay nadie
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar²¹

El recurso se verá incorporado en la poética nerudiana hasta sus últimas consecuencias, como puede constatarse en los siguientes versos de *Jardín de invierno*, obra póstuma teñida de toda la languidez otoñal del poeta asediado por las enfermedades y la inminencia de las postrimerías, y que ya desde su título privilegia el paisaje como correlato del alma:

No falta nadie en el jardín. No hay nadie:
sólo el invierno verde y negro, el día
desvelado como una aparición,
fantasma blanco, fría vestidura...²²

No quisiéramos cerrar este análisis sin anotar otra de las recurrencias que testimonian todo lo que hasta aquí hemos anotado, la visualización simbolista del universo como escritura sagrada, motivo frecuentado también por Neruda:

El liquen de la piedra, enredadera
de goma verde, enreda
el más antiguo jeroglífico,
extiende la escritura
del océano
en la roca redonda.

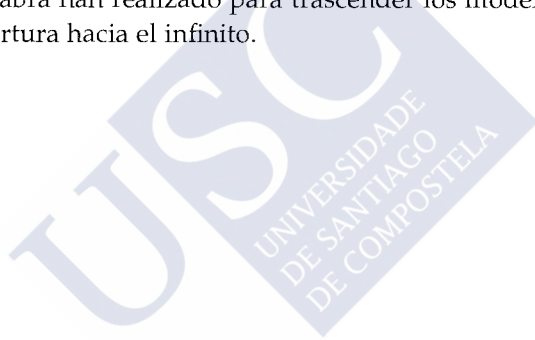
²¹ "El sur del océano", 1987: 215.

²² "El egoísta", 1975: 9.

SELENA MILLARES

La lee el sol, la muerden los moluscos
y los peces resbalan
de piedra en piedra como escalofríos.
En el silencio sigue el alfabeto
completando los signos sumergidos
en la cadera clara de la costa. (XIII, 1979: 38)

Llegados al momento de la conclusión, recordemos el excepcional análisis que sobre el fenómeno de la intertextualidad, configurador de esa alteridad que define al texto literario, hiciera Bloom en su 'Manifiesto de la crítica antitética': todo poema es la interpretación creadora de un poema anterior y no puede haber vida imaginativa sin la presencia de esos padres poéticos inevitables. En nuestro caso, completamiento y antítesis –*tesera*– definen la personal lectura que tres demiurgos de la palabra han realizado para trascender los modelos simbolistas manteniendo su apertura hacia el infinito.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. (1982). *The Dialogic Imagination*. Austin: University Press of Texas.
- BLOOM, H. (1973). *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Avila.
- BORGES, J. L. (1989). *Obras Completas*. Barcelona: Emecé. 3 vols.
- BOWRA, C. M. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- ELIOT, T. S. (1920). *The Sacred Wood*. London: Methuen & Co.
- JENNY, L. (1976). "La stratégie de la forme". *Poétique* 27, 257-281.
- MICHAUD, G. (1947). *Message poétique du Symbolisme*. París: Nizet.
- MOOG-GRÜNEWALD, M. (1984). "Investigación de las influencias y la recepción". En *Teoría y praxis de literatura comparada*, M. Schmeling (ed.). Barcelona: Alfa.
- NERUDA, P. (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.
- (1975). *Jardín de invierno*. Buenos Aires: Losada.
- (1976). *El mar y las campanas*. Barcelona: Lumen.
- (1977). *Crepusculario*. Buenos Aires, Losada.
- (1979). *Las piedras del cielo*. Buenos Aires: Losada.
- (1983). *Navegaciones y regresos*. Barcelona: Bruguera.
- (1987). *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra.
- (1988). *Veinte poemas de amor y una Canción desesperada*. Madrid: Castalia.
- POE, E. A. (1987). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- VALLEJO, C. (1988). *Obra poética completa*. Madrid: Alianza.
- VERLAINE, P. (1984). *Anthologie poétique/Antología poética*. Barcelona: Bosch.

VIAJEROS ANTE EL PAISAJE El desfiladero de Pancorbo (1760-1808)*

Esther Ortas Durand
Instituto de Estudios Altoaragoneses

La prolífica literatura de viajes sobre la España de la segunda mitad del siglo XVIII¹ no sólo ofreció retratos economicistas de los paisajes peninsulares, guiados por el signo de lo útil y del reformismo ilustrado²; la cuidadosa recolección de datos que debía llevar a cabo el viajero ilustrado³ también propició una observación y contacto con la naturaleza en su más amplio sentido⁴. Avanzado el siglo, el viajero europeo había aprendido a apreciar lo pintoresco, lo romántico,

* Esta comunicación es fruto de un trabajo más amplio sobre los libros de viajes por España, que se ha centrado inicialmente en el análisis de las impresiones estéticas contenidas en tales obras entre 1759 y 1850. La realización de dicho estudio se ha beneficiado de una Beca de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses y de una Ayuda del Programa Europa de Estancias de Investigación de la Comisión Mixta C.A.I.-CONAI (ref. CH 19/94).

¹ Dan prueba suficiente de la cantidad de viajes existentes los repertorios de Foulché-Delbosc [1896] y Farinelli [1979: II] y la antología de García Mercadal [1959: III]. En lo referente a textos y traducciones publicados a partir de 1800, la nómina de libros de viajes ha sido enriquecida por aportaciones tan notables como las de Alberich [1978], VV. AA. [1981: II, 80-97] o Serrano [1993]; y, aunque las crónicas viajeras dieciochescas no han generado bibliografías de ese calado, contamos con contribuciones parciales como las de Cabra Loredo [1985] o Majada Neila y Martín Martín [1988: 15-94]. La siempre incompleta labor de recopilación de libros de viajes debe beneficiarse de la búsqueda en los fondos de diversas bibliotecas -*cfr.* sólo López-Burgos, Díaz López y Serrano Valverde [1984]- y, en todo caso, tales informaciones pueden complementarse con los datos ofrecidos por obras desusadas -*cfr.* sólo Martín-Granizo [1923] y Bello Sanjuán [1949]-; para el caso del siglo XVIII, debe consultarse a Boucher de la Richarderie [1808].

² *Vid.* Gómez de la Serna [1974: 85], Helman [1953: 629] y Cano Calderón [1987: 75].

³ Batten [1978: 3 y *passim*]. Para el viaje por España, *vid.* Ribbans [1993: 14] y Guerrero [1990: 30].

⁴ Así lo ha señalado, por ejemplo, Viñes [1982: 23].

lo salvaje o lo sublime de los paisajes naturales⁵; abundaban las descripciones e impresiones sobre cumbres y lugares montañosos⁶, y los parajes de mayor singularidad o grandeza estimulaban los *placeres de la imaginación* del transeúnte.

No es de extrañar por tanto que, en los viajes anteriores a la Guerra de la Independencia a que me referiré, puedan leerse interesantes y significativas anotaciones sobre los parajes más llamativos de nuestra geografía. Entre los lugares más peculiares y transitados del país, el desfiladero de Pancorbo se distingue como un enclave privilegiado para el ojo y la pluma sensibles a su escabrosa angostura. Tanto los pasajeros que entraban en la Península por Irún y se dirigían a Madrid pasando por Burgos como los que abandonaban España en dirección a Bayona debían atravesar Pancorbo. Este carácter de paso obligado en los itinerarios que unían Castilla la Vieja con el País Vasco y Francia⁷ favoreció el conocimiento directo de un desfiladero que suscitó diversas reacciones en quienes, en el transcurso de su camino, se convirtieron en incommovibles testigos o singulares espectadores de su verticalidad rocosa.

No todos los que transitaron por el escarpado paraje reflejaron en sus escritos alguna suerte de reacción estética o emocional ante el mismo. La sintética relación de la segunda visita a la Península realizada por Baretti [1970: II, 384 y 412] se limita a dejar constancia de su paso por Pancorbo⁸, al igual que hace Viera y Clavijo [1849a: 6] al inicio de su camino hacia Francia; asimismo, el convencionalismo de la descripción geográfica impregna las líneas dedicadas al angosto desfiladero que Ponz destaca como “muy singular” [1785: I, 18].

⁵ Las líneas generales del despliegue de esta atención por la naturaleza y del subsiguiente desarrollo de un léxico estético al propósito han sido modélicamente estudiadas por Immerwahr [1972]. Para el caso inglés, *vid.* Parks [1964] y Freixa [1993: 24, 26 y 113]; y *cfr.*, desde el punto de vista de la búsqueda de lo pintoresco, Andrews [1989].

⁶ Don Américo Castro [1976: 271] señaló burlescamente cómo el volumen de prosa y poesía escrito acerca de los Alpes y demás protuberancias montañosas excedía el del Mont Blanc. Las monografías de Engel [1930: 1-131] y Duloum [1970: 45-99] analizan respectivamente tales referencias o impresiones acerca de los picos alpinos y pirenaicos.

⁷ Para acreditar la importancia axial de Pancorbo en las comunicaciones peninsulares basta observar los mapas dieciochescos sobre la red viaria española (*vid.* Madrazo Madrazo [1984: I, 108-109]); guías como las de Escribano recogen este punto de paso en desplazamientos internos [1767: 68-70 y 93a] y en el tránsito hacia la frontera gala [s.a.: 91a, 93a-94a]. De hecho, este enclave fue atravesado por una de las primeras carreteras pavimentadas españolas en 1791 y por él circuló una de nuestras primeras diligencias de forma provisional en 1786 (*vid.* Madrazo Madrazo [1991: 128] y Bertrand [1931: 114]).

⁸ En la crónica de la anterior estancia en nuestro país, Giuseppe Baretti [1970: II, 227-228] refiere por extenso su penosa experiencia al atravesar Orduña encaramado en una mula capaz de superar la profunda oscuridad, idéntica a la que él mismo había presenciado “not only in the Pirenees, but also in the Alps and Appenins” [1970: II, 227]. *Vid.* Robertson [1988: 67]; por su parte, Freixa [1993: 65] señala hasta qué punto esta vivencia aterrorizó completamente al autor.

También lejos de cualquier pretensión estética, Link se contenta con una aséptica relación de la función y fortificaciones militares del enclave burgalés, en torno al cual se emprendió la construcción de una línea estratégica de contención; cuando el viajero atraviesa Pancorbo en 1797 y observa la fortaleza en lo alto de la montaña, dicho proyecto defensivo iniciado en plena confrontación contra la Convención ya había sido abandonado⁹ y aparecía inacabado a los ojos del transeúnte¹⁰:

In einem engen Thale dieses Bergzuges liegt Pancorvo, ein elender Flecken, mit einer kleinen Festung auf der Höhe des Gebirges, welche man im vorigen Kriege in Stand setzte, weil man in diesen Bergen eine Position nehmen wollte. Sobald man durch diese Bergkette gekommen ist, wird die Gegend flacher; einzelne Züge von niedrigen Gypshügeln verlaufen sich durch die Ebene (Link [1801: I, 90]).

En ocasiones, el mismo viajero que había recorrido la encrucijada castellana sin detenerse en su caracterización aprovecha un nuevo paso por Pancorbo para consignar su valoración personal del paisaje; así lo está haciendo Viera y Clavijo cuando califica el lugar como un “país muy peñascoso y horrible” [1849b: II, 90] en el ámbito de unas notas de viaje que ya habían albergado una –siquiera balbuciente– anotación de los efectos internos producidos por la contemplación de paisajes montañosos alpinos¹¹.

⁹ La situación de las operaciones en el frente vasco-navarro propició la decisión del 9 de agosto de 1794 de construir en Pancorbo un nuevo dique de resistencia al avance enemigo (*vid.* Seco Serrano [1988: 548-549]); el complejo desarrollo de las obras cesó definitivamente en 1797 (*vid.* la detallada exposición de Albaina Pérez [1985: 10-11 y 1986: 109-113]). Madoz [1846-1850: XII, 669b] ofrece una interesante síntesis de la disposición y fortuna de la construcción del defensivo castillo de Santa Engracia.

¹⁰ Jovellanos, que había presenciado el desarrollo de las obras en 1795 [1956: III, 258b], se refiere en una de las anotaciones del *Diario décimo* (2-IV-1801) a su estado inconcluso y al efecto que producían: “Vimos al salir, como ayer al entrar, las obras de la nueva famosa fortaleza, de que daremos poca razón, porque ni lo entendemos, ni están acabadas. Parecen considerables: se descubre algunas cortinas y baterías y, entre éstas, otras que se hicieron de césped en la última guerra. Está todo en la más alta cresta de la montaña que domina el pueblo, y la subida parece por todas partes inaccesible. En la montaña de la derecha, que está enfrente, y dicen se pensó en fortificar también, se ven algunos caminos cortados, pero no obras ejecutadas” [1956: IV, 44]. Y *cfr.* las observaciones de Cruz y Bahamonde [1806-1813: X, vi, 43-44] sobre las posibilidades defensivas del enclave y la conveniencia de recuperar su función de barrera.

¹¹ A lo largo de su tránsito por el Mont Cenís, Viera y Clavijo aparece inicialmente más ocupado por los problemas materiales del desplazamiento que por observar cuanto le rodea, pero finalmente refleja su propia –aunque inconcreta– impresión: “Este lugar se halla situado a las faldas del *Mont Cenís*, que se nos presenta a la vista, excelso, nevado y magestuoso. Aquí se desarmó nuestro coche, cuyas piezas con toda la demás carga se transportó sobre bestias mulares, y para cada uno de nosotros se trajeron unas *sillas portantinas*, o más bien especie de parihuelas con brazos y respaldo, y hacia los pies un travesaño para fijarlos de suerte que el viajero va casi tendido. Seis hombres destinados a este ejercicio cargan cada silla (...). Inmediatamente volvimos a

Numerosos viajeros insistieron en lo terrible del desfiladero burgalés para el transeúnte, y usaron un léxico similar para enunciar este aspecto. De hecho, la caracterización realizada por Bowles, donde se subrayan los componentes más horribles y peligrosos¹² de aquellos peñascos pancorbinos que constituían “el parage más horroroso que he visto en España” [1982: 272], gozará de notable fortuna entre autores posteriores. La *Introducción a la Historia Natural y a la Geografía física de España* (1775) no escapó al flujo de ese conjunto libresco de referencias cruzadas que subyace en gran parte de la literatura viajera¹³; en este caso, dicha actividad remedadora convierte en lugar común la alusión al llamativo paso castellano. Dillon, cuyos *Travels through Spain* (1780) combinan la traducción de Bowles con la adición de materiales y comentarios personales¹⁴, repite lo esencial de la descripción de su fuente principal en cuanto a lo amenazante del lugar e informa de un ensanchamiento viario en el paso por el desfiladero:

The town of Pancorvo lies in the narrowest part of a valley closed in by these hills, having a brook where there is excellent trout. The new road has been cut through the rock, which formerly offered the most horrid aspect to the traveller, threatening, as it were, every moment, to fall on his head, but now is safe and commodious, the passage having been considerably widened (Dillon [1780: 129]).

Conca reproduce de nuevo la impresión del naturalista irlandés, ahora intensificada por la adición de un nuevo elemento léxico –*spavento*– que subraya el aspecto horrible del conjunto. A todo ello se añade además una referencia a la funesta flaqueza de don Rodrigo con la Cava, eco indudable de la evocación

tendernos en nuestras portantinas por terreno llano hasta un hos italito [*sic*]; pero luego empezamos a bajar por unos cerros rápidos, cuyos declives nos parecían inmensos. Las faldas de estos montes eran otros montes, y las de estos otros y otros; de manera que durante dos horas estuvimos bajando por montes nevados, y siempre descubriendo otros nuevos montes a nuestros pies. Este espectáculo es verdaderamente muy extraño, y los sentidos deben probar una impresión muy nueva que deja el interior como atónito, creyéndose dotado de otro género de existencia imprevista” [1849b: I, 23-24]. Sobre la variación de gusto e intereses que sufrió el ilustrado canario como consecuencia de sus contactos europeos, *vid.* Fabbri [1993: 136].

¹² Para la relación entre impresión estética y peligros naturales, *vid.* Engel [1930: 6 y ss.].

¹³ Ezquerria Abadía [1988: 15] señala el alcance del seguimiento de opiniones de Bowles en autores posteriores. Para el proceso de reproducción y complementación de viajes anteriores, *vid.* las observaciones de López-Burgos, Díaz López y Serrano Valverde [1984: 29] y Brunel [1986: 8]. Altamira [1896: 214c] ya apuntó la existencia de unos libros matrices y otros de copia o remedo, lo que permite rastrear el origen único de ciertas noticias y apreciaciones difundidas en un trasiego de copias –*cf.* Marotta Páramo [1992: 6]–.

¹⁴ *Vid.* Guerrero [1990: 68] y Freixa [1993: 39]. María Dolores Maestre [1990: 119-176] ha cotejado detalladamente las variaciones entre los fragmentos dedicados a Extremadura en ambos textos; dichas modificaciones abarcan diversas omisiones, cambios de matiz en la traducción o ampliaciones.

que Ponz [1785: I, 18-19] había realizado sobre el tema en su tránsito por Pancorbo¹⁵:

Al sortir di Miranda tosto si scropono gli alti monti di Pancorvo, tra' quali in distanza di quattro leghe è situata nella parte più stretta di una valle la terra di Pancorvo, donde prendono la denominazione i monti suddetti. Quivi, se si può prestar fede ad alcune storie, accadde quella funesta debolezza del Re don Rodrigo colla Cava figliuola del Conte D. Giuliano, dalla qualle risultò tanto male alla Spagna, come tutti sanno. Cagiona orrore e spavento il luogo detto *la Garganta di Pancorvo* di cinquanta passi di lunghezza, e da 10 in 12 di larghezza in mezzo a due altissimi monti, che sembrano volersi unire nelle loro cime. Questo Stretto è il sito più orrendo, dice il Bowles, *che io abbia veduto nella Spagna*. Le rupi minacciano cadere precipitosamente, e non di rado di staccano de' pezzi, i quali rendono intransitabile, non che pericoloso il passaggio (Conca [1793-1796: I, 17-18]).

El paso por el desfiladero de otros visitantes supone una amplificación de los aspectos más estremecedores e imponentes del lugar, cuyo carácter horrible aumenta con el concurso de esa violencia desatada de los elementos capaz de producir ideas de sublimidad –cfr. sólo Blair [1803: I, 54-55]–. La tormenta presenciada por Rehfues despliega ante el viajero un fuerte contraste visual de negrura y repentina luz¹⁶, en el cual los contornos de las rocas “envelopées dans une obscurité profonde, se dessinaient quelquefois en masses noires à la lueur des éclairs” [1811: I, 46]. Por su parte, Swinburne refiere cómo un repentino estallido tormentoso en el desfiladero multiplica su natural *awful*, término éste con el que Burke [1968: 82] había designado el efecto producido en la mente por tormentas y truenos:

Pancorvo proved to be the place; a long village in a defile that winds through the Sierra, with immense piles of rock impending on every side. It wears a most awful tremendous aspect, which was heightened by the black clouds that hung upon the summits of its cliffs, and soon after burst in a violent storm or thunder and rain (Swinburne [1779: 422]).

La descripción de Pancorbo como un enclave natural hiperbólicamente horrible que impregnaba las relaciones de los viajeros dieciochescos no está

¹⁵ Según declara el propio Antonio Conca [1793-1797: I, X y XVIII] en la “Prefazione” de su *Descrizione odeporica*, ésta recoge, ordena y reduce a compendio la obra de Ponz, a quien sigue fielmente y cuyos silencios suple con la consulta de otros viajeros. Para el alcance de dicha reelaboración del autor italiano a partir de diversos testimonios, *vid.* Batllori [1966: 553 y 556-557].

¹⁶ *Vid.* la síntesis de Rosario Assunto [1989: 48 y 51-52] sobre la conexión entre tales contrastes lumínicos y la teoría dieciochesca de lo sublime en la tradición del Pseudo-Longino. Y ténganse en cuenta sus observaciones [1989: 55-56] sobre el aprovechamiento de dichos efectos en la poesía descriptiva.

ausente de las páginas de los *Diarios* de Jovellanos. La atenta observación del entorno efectuada por el asturiano encauza sus preocupaciones económicas o geográficas¹⁷, al tiempo que pone de manifiesto su atracción por el espectáculo de la naturaleza. La percepción de la grandeza del desfiladero burgalés provoca en Jovellanos una impresión de sublimidad, en virtud de la cual el autor entronca con una pujante línea del pensamiento estético coetáneo inglés¹⁸:

Se empieza a penetrar los montes de Pancorbo. Se presenta el camino cerrado por ellos; enorme tajo y abertura de dos peñas altísimas que parecen como cortadas de propósito para abrir camino. La de la derecha horadada al pie, como si fuese el único antiguo paso; un arroyo corre por lo inferior del tajo. Enormes peñas de Pancorbo, de sublime y hórrida vista; pasados, aparecen los inmensos llanos de Castilla, a que sirve de llave y entrada aquel paso (*Diario Segundo* (31-VIII-1791), en Jovellanos [1956: III, 43a]).

La profunda conmoción interior originada por las escarpadas peñas pancorbinas se enuncia mediante un léxico propio de aquellas preferencias estéticas de raigambre empirista que obras como la *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) acertaron a compendiar¹⁹. Al margen de lo inseguro y dificultoso de cualquier identificación precisa del célebre “Burke” que Jovellanos [1956: III, 337a] prestó a Francisco de Paula Caveda el 21 de noviembre de 1795²⁰, lo cierto es que los párrafos del *Curso de Humanidades Castellanas* (1794) bastan para acreditar el detallado conocimiento que el ilustrado asturiano tuvo de la idea de lo sublime dieciochesco, a través del tamiz de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) de Hugh Blair²¹. Jovellanos [1913-1918: I, 128b] supo teóricamente de la “fuerte impresión” y las “sensaciones

¹⁷ Para dicha vinculación entre descripción detallada de los lugares atravesados, reformismo y propósito de utilidad, *vid.* Angel del Río [1953: 633], Caso González [1972: 157 y 160-161], Vogt [1975: 66] y Cano Calderón [1990: 511 y 690].

¹⁸ A propósito de tales reacciones ante la naturaleza, han hablado del prerromanticismo de Jovellanos estudiosos como Angel del Río [1953: 635-636] y José Miguel Caso [1972: 171-172 y 178-183] (aunque éste último [1993: 77] ha matizado recientemente la validez del término en la periodización de la literatura española); más allá de la asignación de estos discutibles marbetes, aproximaciones como la de Vogt [1975: 72-73] deben contribuir a desbrozar nuevos caminos interpretativos basados en la propia estética ilustrada y en sus presupuestos filosóficos.

¹⁹ *Vid.* el clásico estudio de Monk [1960]. Y *cfr.* además Assunto [1989: 80 y 93].

²⁰ Herr [1990: 245 y 312] opina que el libro prestado fueron las *Reflections on the Revolution in France*, hipótesis que apoya Gil Novalés [1981: 66] aduciendo que don Francisco le corresponde con la traducción manuscrita de la *Historia de la persecución del clero en Francia en tiempo de la Revolución* de Barruel; sin embargo, Clément [1980: 84] se inclina por identificar ese Burke con la *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, postura compartida por Helman [1970: 91-92]. Por su parte, Polt [1964: 11a] señala que el marqués del Campo procuró a Jovellanos, entre otras obras, la *Philosophical Enquiry burkeana* y las *Lectures* de Blair.

²¹ Edith Helman [1970: 91-92] ya señaló que Jovellanos aprovecha las más destacadas obras inglesas de retórica, como las de Blair y la muy conocida de Burke acerca de lo sublime al redactar sus

profundas de admiración o estupor secreto" que producía la grandeza de ciertos parajes naturales, o de cómo "un altísimo monte" presentaba una "idea sublime"; pero, además, reflejó en sus anotaciones de viaje cómo se sacudía profundamente su interior con la contemplación de la magnificencia de los paisajes montañosos²².

La conmoción estética que experimenta Jovellanos ante las Peñas de Pancorbo es producto de esa poderosa causa de lo sublime que, según la opinión común²³, constituyen la altura y profundidad de los elementos naturales. El paso por el desfiladero burgalés situaba al viajero frente a una de esas superficies agrestes, quebradas y dotadas de líneas de corte abrupto a las que Edmund Burke [1968: 72] había asignado una fuerte capacidad provisorio de una sublimidad que hiere a su contemplador²⁴.

Las anotaciones de Francisca Ruiz de Larrea al atravesar Pancorbo el 20 de mayo de 1806 reflejan la inexcusable incorporación de los sentimientos de temor a la experiencia placentera de la sublimidad, tal y como Burke [1968: 36-37, 57, 64 y 65] la había formulado²⁵. Lo terrible y peligroso del paisaje que anega el

clases de lengua dedicadas al Instituto Asturiano; recientemente, Garrido Palazón [1992: 124-125] ha reafirmado la presencia de Blair en dichas lecciones del ilustrado español, quien, en opinión de Clément [1980: 78], leyó a aquél en una edición inglesa. Lo cierto es que el propio Jovino escribe en su diario (12-I-1794) que "el Blair y el Condillac serán mis guías" [1956: III, 141b] para la preparación de las lecciones de gramática. En lo referente al concepto de sublimidad, un simple cotejo del *Curso de Humanidades* con las *Lectures on Rhetoric* muestra cómo el asturiano sintetiza las posiciones del profesor de la Universidad de Edimburgo en lo referente al repertorio de elementos naturales que causan sublimidad (cfr. Jovellanos [1913-1918: I, 118b] y Blair [1803: I, 53 y ss.]), o, incluso en el rechazo de lo que Blair [1803: I, 63-64] entiende como ineludible componente terrorífico de la sublimidad burkeana (cfr. Jovellanos [1913-1918: I, 119a]).

²² Angel del Río [1953: 634] ya refirió a esta atracción del asturiano por los espectáculos sublimes. Para esta sensibilidad ante la naturaleza, *vid.* además Helman [1953: 626 y 1983: 187]. Y cfr. sólo la descripción de Jovellanos correspondiente al 30-VII-1794: "La dudosa y triste luz del cielo; la extensión del mar, descubierta de tiempo en tiempo por medrosos relámpagos que rompían el lejano horizonte; el ruido sordo de las aguas, quebrantadas entre las peñas al pie de la montaña, la soledad, la calma y el silencio de todos los vivientes, hacían la situación sublime y magnífica sobre toda ponderación" [1956: III, 194].

²³ Recuérdese, por ejemplo, el desarrollo de esta idea en Burke [1968: 72] y Blair [1803: I, 53-54].

²⁴ Cfr. sólo Bozal [1994: 51-52].

²⁵ Una de las novedades centrales de la propuestas como la de Burke -con el antecedente de Gerard- consiste precisamente en la vinculación de los sentimientos de temor a la experiencia placentera de la sublimidad (*vid.* Monk [1960: 52 y 68], Hipple [1957: 87-90], Fry [1987: 189] y Bolla [1989: 62 y ss.]); y no olvidemos que ese placer doloroso, provocado por todo lo que actúa de modo análogo al terror, tuvo significativas consecuencias literarias (*vid.* Praz [1969: 45 y 1986: 9 y ss.]). Hugh Blair [1803: I, 63-64] declaró explícitamente sus reticencias ante la importancia teórica concedida por la *Philosophical Enquiry* al componente terrorífico como provocador de la sublimidad; como réplica a lo que él consideraba un desenfocado planteamiento burkeano, Blair propugnó el carácter imponente y pasmoso, pero no necesariamente amenazante, del objeto sublime. Sobre el alcance de esta valoración, *vid.* Hipple [1957: 127].

ánimo de la viajera constituye a la vez la causa de su fruición e intensa conmoción estéticas²⁶:

A una legua de Pancuervo se vuelve uno a meter entre peñas, pero éstas no están cubiertas de verdor ni de árboles, son riscos descarnados y espantosos que parecen amenazar al viajero; un paso encerrado entre dos terribles murallas de peñas, a cuya base se desliza un arroyuelo, forma la avenida a Pancuervo. Es un bello horror! (*apud* Carnero [1978: 125]).

El carácter imponente de Pancorbo multiplica su intensidad en el viaje de Kaufhold²⁷; la interminable sucesión de elementos visuales y auditivos coadyuva a la descripción de un paisaje contundente, compendio de lo más terrible de la naturaleza:

Der Weg gieng nun nach Pankerbo [*sic*] zu; es fieng schon an, Nacht zu werden, als ich in dessen Schlunde ankam. Alles was die Natur schauderhaftes und schreckliches hat, das traf ich hier gleichsam vereint an; ungeheure Felsen hiengen von beiden Seiten über den Weg, halblose Felsenstücke droheten mit jedem Augenblicke den gefährlichen Einsturz; eine Menge solcher losgerissener Felsenmassen lagen in wilder Zerstreuung auf dem Boden herum; ängstlich klappten die Mühlen zum Graußen der Nacht; wild rauchste das Wasser durch diesen fürchterlichen Schlund über die unförmlichen Steinklumpen hinweg, aber noch wilder heulten stürmische Winde durch die Felsenklüfte und verbreiteten einen unwillkührlichen Schauder über den einsament Wanderer; und doch haben Menschen sich hier angebaut, und jedes benutzbare Fleckchen mit einer sorgfalt bearbeitet, als wenn das Erdreich in Spanien ganz außerordentlich rar wäre. Hier und da waren elende Hütten in die Felsenwände hineingeklebt, deren elendes Dasenn von der Wilkühr der drohenden Felsen abhieng ohne Schaden raßten hier die tobenden Winde vorbei, und ehen die Felsen, die ihren alle Augenblicke den Untergang zu drohen schienen, waren zugleich ihr Schuzengel (Kaufhold [1797: I, 26])²⁸.

La combinación de la oscuridad, las monstruosas rocas y los vientos desatados que confluyen en esta descripción ofrece un ejemplo prototípico de sublimidad de la naturaleza. La consideración de la altura, la profundidad o el poder de los elementos como desencadenates de lo sublime se repite en la teorización

²⁶ Guillermo Carnero [1978: 125-128] ha aducido diversos ejemplos sobre la percepción de la naturaleza de doña Francisca. Para los problemas planteados por la conjunción de horror y placer desde el punto de vista del sujeto, *vid.* el inteligente análisis de Berys Gaut [1993: 340 y ss.].

²⁷ En la identificación del autor de *Spanien wie es gegenwärtig ist* como Leopold Anton Kaufhold sigo a Fooulché-Delbosc [1896: 150, F. 200], Morel-Fatio [1925: 150-151 y n.1] y a Vogeler [1941: XI].

²⁸ Tiempo después, Kaufhold [1797: II, 416] vuelve a transitar por Pancorbo y destaca el temor que provoca atravesarlo.

estética dieciochesca, ya sea de tradición inglesa o alemana²⁹. Tanto el estremecimiento ante las enormes peñas y los bramidos del viento como el sentimiento de horror de Kaufhold hallan adecuada correspondencia en lo que Kant [1910-1920: II, 209 y 210] caracterizó como *Schreckhaft-Erhabene* en sus *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764); esta asociación entre paisajes horribles o atemorizadores y sublimidad de la naturaleza reaparece en numerosos textos germanos, desde la *Kritik der Urtheilskraft* (1790)³⁰ a los viajes de Alexander von Humboldt³¹.

Al igual que Dillon o Conca, Peyron [1782: II, 345, n. y 371] hace hincapié en el carácter horrible y peligroso que Bowles había atribuido a la agreste naturaleza pancorbina, hasta el punto de caracterizar la situación del desfiladero burgalés como “une des plus affreuses que l’on puisse voir en Espagne” [1782: II, 345, n.]; pero, en esta ocasión, la unión de la horrible impresión de quebramien-to y esterilidad con la presencia del agua y de un antiguo castillo ruinoso convierte la vista en pintoresca:

(...) la plane finit, & l’on entre dans des montagnes hérissées à pic, & c’est une des situations les plus affreuses & les plus pittoresques que j’ai vues de ma vie. On voit les misérables restes d’un château que l’on dit avoir appartenu à Roderic, dernier roi des Goths, & être celui où il viola la fille du comte Julien. Je doute que ce malheureux roi qui, dans une seule bataille, perdit son royaume & la vie, habitât ces montagnes stériles, & qu’il eût bati au sein de ces roches menaçantes une demeure aux plaisirs. Ces ruines que l’on aperçoit à la cime de ces pyramides naturelles me paroissent plutôt être les restes de quelque forteresse élevée pour défendre le passage de ces montagnes. On appelle les plus élevées *Las Penas de Pancorbo*, à cause d’un grand village de ce nom qui est bâti à leur pied. Le chemin suit les replis qu’elles forment, & un torrent qui roule ses eaux avec bruit parmi ces rochers, travaille à le rétrécir (Peyron [1782: II, 344-345]).

²⁹ Ya en 1757 y 1758 Lessing escribió a Mendelssohn y Nicolai sobre la *Philosophical Inquiry burkeana* (vid. Howard [1907: 608]). Al margen de la diversa recepción germana de Burke, la especulación teórica sobre lo sublime en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII contó con notables aportaciones, estudiadas por Viëtor [1952: 257 y ss.].

³⁰ La expresa oposición de Kant a los presupuestos empiristas de Burke (vid. Assunto [1989: 80-81, 87 y 93]) y a su teoría de la unión entre lo terrorífico y lo sublime [1910-1920: V, 260-261 y 277-278] implica profundas distancias en el análisis filosófico, pero no supone la exclusión de pasajes como el de la *Kritik der Urtheilskraft*, I, II, § 28: “Kühne, überhangende, gleicham drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende Donnerwolken, mit Blitzen un Krachen einherziehend, Vulcane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, orkane mit ihrer zurückgelassenen Vermüstung, der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses, u. d. gl. machen unser Vermögen zu iderstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur undbedeutenden Kleinigkeit” [1910-1920: V, 261]. Vid. además Trías [1988: 24-25] y Bozal [1990: 87].

³¹ Vid. significativos ejemplos en Immerwahr [1972: 80-82]. Para la unión de descubrimiento científico y hallazgo estético en los trabajos de A. Humboldt, vid. Giraldo Jaramillo [1959: 2ªv, 5ªv y 6ªv].

El entorno descrito responde a un prototipo de rocosa escabrosidad que otros viajeros dieciochescos habían apreciado en precipicios y paisajes montañosos³²; el paraje presenta toda la *roughness*³³ cuyos componentes de irregularidad había contribuido a difundir ampliamente el jardín paisajista³⁴ y cuyos ecos penetraban en la poesía descriptiva³⁵. El retrato de Pancorbo que ofrece Peyron testimonia la complejidad de los significados estéticos asociados a lo pintoresco³⁶. Este término caminó en numerosos autores y viajeros de la mano de lo salvaje, áspero y quebrado de las perspectivas naturales³⁷, e identificó vistas de parajes que incluían castillos, arquitecturas y ruinas³⁸.

³² Recordemos la célebre carta de Walpole a Richard West del 28 de septiembre de 1739 y las palabras de aquél acerca de la naturaleza alpina: "Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa -the pomp of our park and the meekness of our palace! Here we are, the lonely lords of glorious, desolate prospects" [1840: I, 21]; y *cfr.* los comentarios de Clark [1971: 81]. Ya en 1779, Coxe describe cómo "the Aar flows from the lake between two level promontories, prettily sprinkled with trees, on one of which stands the castle of Schadan. The lower parts of this view, contrasted with the rugged rocks and mountains, resemble a painting of Claude by the side of a Salvator Rosa" [1796: II, 78].

³³ Dichos caracteres de aspereza y desigualdad se desarrollaron con notable amplitud -*cfr.*, por ejemplo, Gilpin [1782: 25, 57 y ss. y 75 y 1794: 6-7, 8, 17 y 28-29]- en la tratadística inglesa; *vid.* sobre el tema Hussey [1927: 14 y 66], Hipple [1957: 192 y ss.] y Andrews [1989: 57]. Para la incorporación de dichas cualidades al léxico descriptivo francés, *vid.* Munster [1991: 58-59].

³⁴ El jardín inglés rechazó el geometrismo simétrico de lo versallesco en favor de una irregularidad, variedad, contraste y espontaneidad más *naturales*; *vid.* una buena síntesis de sus elementos constitutivos en Berrall [1968: 235 y ss.]. Esta nueva propuesta paisajística se difundió extensamente por la Europa dieciochesca, como ha mostrado Buttlar [1993]: se plasmó en jardines franceses como los de Méréville o Ermenonville (*vid.* Mornet [1925: 30-33]) al tiempo que ocupaba la reflexión teórica (*vid.* Bazin [1990: 210-213]), no sin polémica (*vid.* Charlier [1912: 119-121]); alcanzó las páginas de la *Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau [1967: 353-357]; y fue acogida con extraordinaria receptividad en Alemania (*vid.* Arnaldo [1990: 38]).

³⁵ *Cfr.* sólo un pasaje de *Les jardins* (1782) de Jacques Delille: "Montrez ses troncs brisés; je veux des noirs torrents/ Dans les creux des ravins suivre les flots errants./ Du temps, des eaux, de l'air, n'effacez point la trace;/ De ses rochers pendants respectez la menace;/ Et qu'en fin dans ces lieux empreints de majesté/ Tout respire une mâle et sauvage beauté" [1833: 14b]; y *cfr.* Delille [1833: 1b, 14a y 21]. Para el alcance de esta actitud favorable a la estética propia del jardín paisajista, *vid.* Carnero [1983: 98-104].

³⁶ La dimensión del problema fue convenientemente señalada por Hipple [1957: 188]. *Vid.* además las observaciones de Guillermo Carnero [1992: 7b] al respecto.

³⁷ Manwaring [1965: 169, y 72 y ss.] e Immerwahr [1972: 30-41] ofrecen numerosos testimonios de la interrelación entre lo pintoresco y lo salvaje o romántico en las impresiones de viaje del momento. En opinión de Immerwahr [1972: 30], *romantic* establece una relación con la literatura análoga a la que *picturesque* entabla con el ojo y la pintura; y *cfr.* la síntesis de Praz [1969: 38, n. 15]. Los problemas planteados al intentar verter *romantic* a la lengua francesa (*vid.* sólo la síntesis de Immerwahr [1972: 85-88]) y el hecho de que muchos traductores seleccionaran *pittoresque* (frente o *romanesque* o el neologismo *romantique*) como equivalente adecuado al término inglés (*vid.* Immerwahr [1972: 88] y Munster [1991: 57-66]) denotan la complicación significativa de este entramado léxico; *vid.* además Mornet [1925: 35-36]. Para las implicaciones del diverso signo del placer producido por lo pintoresco frente al temor de lo sublime, *vid.* Assunto [1989: 29, 31 y 32].

³⁸ Arquitecturas, ruinas y muros caídos aparecían en la naturaleza pintoresca, aportando a ésta un

La disposición y el agrupamiento de las rocas del desfiladero lo convierten a los ojos de Bourgoing en un peculiar enclave, cuyo pintoresquismo reside en la propia calidad de merecer ser pintado³⁹:

Au sortir de Miranda j'apperçois les rochers de Pancorvo, groupés d'une manière pittoresque, qui a déjà exercé le crayon de plus d'un voyageur. Le village de Pancorvo, qui est à trois lieues de Miranda, est comme enterré dans leur sein. Ils laissent à peine un intervalle étroit pour la grande route, qu'ils ombragent de leur cîme menaçante (Bourgoing [1788: I, 22-23])⁴⁰.

Pancorbo aparece como un lugar ante el cual se despliegan sobre el papel, más allá de la profusión de renglones acerca de los conjuntos agrestes o amenazantes, los trazos del dibujo. Aunque el retrato ofrecido por el diplomático francés se restringe únicamente a la enunciación verbal de dicha potencialidad pintoresca, sus palabras ponen de manifiesto la actividad de otros viajeros⁴¹, que recogieron en sus cuadernos apuntes de paisajes; estos dibujos acompañaron incluso a los textos de relatos como los de Swinburne o Townsend, en los cuales escritura e ilustración nacían de idéntica mano, a la vez que en la descripción llegaban a aunarse todo el despliegue léxico y la rotundidad pictórica del lápiz⁴².

componente de variedad e irregularidad (vid. Manwaring [1965: 180, 182, 188 y 190] y Hunt [1992: 179-191]) que satisfacía plenamente al *vedutista* (vid. Gallego [1991: 35-39]) o al viajero (cfr. Gilpin [1782: 31]); así, Coxe [1796: II, 88] consigna la "situation exceedingly picturesque" de un castillo sobre una montaña; y Gilpin [1794: 27] pregunta "is there a greater ornament of landscape that the ruins of a castle?". El jardín inglés también derrochó *fabriques* (vid. Teyssot [1980: 125-126] y Bazin [1990: 209b]), que Mornet [1925: 33-34] ha estudiado para el ámbito galo. Excavaciones y descubrimientos de ruinas antiguas como las famosísimas de Herculano y Pompeya también contribuyeron a este gusto por la introducción de elementos arquitectónicos, cfr. sólo Praz [1982: 86-87] y Chevallier [1984: 23 y ss.].

³⁹ Para la extensión de la acepción de *pittoresque* como "digno de ser pintado" en la lengua francesa a partir de la traducción de *Le grand livre des Peintres* (1714) de Gérard de Lairesse, vid. Brunot [1960-1972: VI, II, 761] y Munsters [1991: 38-39 y 59]. Por su parte, Gilpin definió los *picturesque objects* como aquellos "which please from some quality capable of being illustrated by painting" [1794: 3]; y cfr. [1792: XII].

⁴⁰ La posterior edición del *Tableau de l'Espagne moderne* de Bourgoing modifica algunos de los detalles incluidos anteriormente sobre la zona circundante, pero mantiene el juicio sobre lo pintoresco del lugar, cfr.: "On a en face une colline pierreuse, sur laquelle un château délabré n'embellit pas l'aride paysage. Bientôt après on apperçoit les hauts rochers de Pancorvo, groupés d'une manière pittoresque, et qui ont déjà exercé le crayon de plus d'un voyageur. Deux lieues plus loin, à Mayago, on est à l'entrée de la vallée étroite que forment ces rochers, et une demi-lieue plus loin on trouve à leurs pieds le village qui porte leur nom" [1797: I, 36]. Para el problema de las variaciones entre ambas ediciones, vid. el cotejo y las observaciones de Fernández Herr [1973: 72-79].

⁴¹ Algunos de ellos perseguían directamente objetivos plásticos, cfr. sólo Andrews [1989: 67 y ss.] y Galería Guillermo de Osma [1994: 3].

⁴² Suelen citarse a este propósito los *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776* de Swinburne [1779], que incluyen láminas realizadas por el propio viajero; vid. Freixa [1993: 38]. Permítaseme

Al igual que Bourgoing, Cruz y Bahamonde califica el entorno del desfiladero castellano como un conjunto digno de ser pintado⁴³; lo que en este caso hace de Pancorbo un escenario privilegiado del cual extraer un desarrollo pictórico es precisamente la propia peculiaridad del espectáculo que la naturaleza ofrece allí al viajero. La fuerza impresiva de la singularidad de las vistas destacada desde los escritos de Addison actúa aquí nuevamente⁴⁴:

En este punto comienzan las montañas a formar la singular garganta de Pancorbo. Son dos sierras bastante elevadas y muy escarpadas, coronadas de peñas piramidales, que vienen, una de la derecha, y otra de la izquierda, a colocarse la una enfrente de la otra a un tiro de pistola, dexando en medio un cómodo paso para el camino que sigue por menos de un cuarto de legua entre las dos montañas; la de la izquierda se aplan a luego, pero la de la derecha continúa siempre largo trecho: un estero atrabiesa por el centro; y el camino se hace sobre su misma margen. A la verdad todo es pintorezo [*sic*] y digno de sacarse un diseño (Cruz y Bahamonde [1806-1813: X, vi, 42-43]).

Como numerosos visitantes anteriores, Laborde alude al carácter horrible y amenazante de esa garganta de Pancorbo conformada a base de quebramientos y angosturas. En ella se muestran en altísimo grado lo salvaje y lo irregular de la naturaleza, bellezas siempre apreciadas por este aristócrata francés, que supo de la fuerte atracción que dichos elementos ejercían en numerosos viajeros y de su prolífico –en ocasiones hasta el exceso– aprovechamiento por parte de los paisajistas del jardín⁴⁵:

aducir un ejemplo más desusado, como el del siempre minucioso reverendo Townsend en los alrededores de Pola de Somiedo, “a village of one and twenty cottages, occupying a small eminence, surrounded by about fourscore acres of well watered meadows, and shut in by limestone rocks of a most stupendous height. Had Shakespeare ever passed this way, his imagination would never have looked towards Dover cliff. This village, with its meadows, the little river, and high mountains, either naked and almost perpendicular, or covered with hanging woods, the goats leaping from rock to rock, and the castle feeding peaceably below, these altogether make a pleasing picture. I had sufficient time to exercise both my imagination and my pencil” [1791: I, 390-391]; efectivamente, a continuación puede verse un grabado que muestra el entorno de estos lugares [1791: I, h. entre 392 y 393].

⁴³ Cfr. el *Diccionario* de la Real Academia Española [1803], s. v. *pintoresco*: “adj. que se aplica a las cosas que presentan una imagen bizarra y digna de ser pintada”.

⁴⁴ Para el alcance de esta vinculación entre la singularidad de lo contemplado y su carácter pintoresco, *vid.* Bozal [1994: 35 y 37]. La raigambre addisoniana –cfr. Addison [1970: 178] y la traducción española de Munárriz [1991: 137]– de dicho elemento ha sido señalada por Hipple [1957: 16] y secundada por Raquejo [1991: 63-64]; *vid.* además lo apuntado por Robinson [1991: 9-11] al propósito. La relación entre singularidad característica y pintoresquismo fue estrechándose y especificándose en la tratadística dieciochesca en obras como las de Gilpin, según ha estudiado Hipple [1957: 197].

⁴⁵ Cfr. la *Description des nouveaux jardins de la France*, donde Laborde ensalza las irregularidades salvajes de los parajes naturales [1808a: 91 y 195] y matiza la conveniencia de su inclusión en los jardines modernos [1808a: 51, 83 y 195]. Para el gusto por lo salvaje en la Francia de la segunda

Une gorge affreuse se présente à son sommet; elle est formée par deux très-hautes montagnes, dont les cîmes se recourbent et se rapprochent, comme tendant à se réunir l'un à l'autre; elles ne laissent entre elles qu'un espace d'environ douze pas de largeur sur cinquante pas de longueur. Des rochers d'une masse énorme s'aperçoivent au-dessus des têtes des voyageurs, comme prêts à se détacher, et ce passage est un des lieux les plus sauvages que l'on puisse voir: il porte le nom de *Garganta de Pancorbo*, c'est-à-dire, *Gosier de Pancorbo* (Laborde [1808b: III, 12-13]).

Pancorbo llamó la atención de numerosos viajeros que, de Baretti a Laborde, recorrieron nuestro país provistos de una mirada abierta a la captación de la estética de la naturaleza⁴⁶. La angostura y el quebramiento del que Marbot calificaría como "célèbre défilé" [1892: II, 45] fue presenciada por el ojo de estos transeúntes, cuya pluma tuvo que buscar los caminos de la palabra para reflejar el carácter horrible, sublime, salvaje o pintoresco de este singular paraje también atravesado por la literatura de viajes de los años siguientes⁴⁷. Pero ése es otro itinerario.

mitad del XVIII, *vid.* Mornet [1925: 31] e Immerwahr [1972: 88]; y téngase en cuenta lo dicho *supra*, n. 33. Cfr. sólo *Les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau [1960: 61 y ss.].

⁴⁶ Así lo ha señalado Albaina Pérez [1983: 112].

⁴⁷ En la tradición de lo sublime dieciochesco y sus troquelaciones léxicas, *vid.* el texto manuscrito de Larra *Fragmento del Voyage en Espagne*, ahora accesible en la edición de Leonardo Romero Tobar [1995].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

1. Testimonios de viajeros

- BARETTI, Joseph [1970]. *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*. Ed. de Ian Robertson. Fontwell: Centaur Press.
- BOURGOING, Jean François [1788]. *Nouveau voyage en Espagne ou Tableau de l'état actuel de cette monarchie; contenant les détails les plus récents sur la constitution politique, les tribunaux, l'Inquisition, les forces de terre & de mer, le commerce & les manufactures, principalement celles de soieries & de draps; sur les nouveaux établissemens, telles que la Banque de Saint-Charles, la Compagnie des Philippines, & les autres institutions qui tendent à régénérer l'Espagne; enfin, sur les moeurs, la littérature, les spectacles, sur le dernier siège de Gibraltar & le voyage de Monseigneur Comte d'Artois; ouvrage dans lequel on a présenté avec impartialité tout ce qu'on peut dire de plus neuf, de plus avéré & de plus intéressant sur l'Espagne, depuis 1782 jusqu'à présent; avec une carte enluminée, des plans & des figures en taille-douce*. Paris: Chez Regnault. 3 ts.
- [1797]. *Tableau de l'Espagne moderne, seconde édition corrigé et considérablement augmentée, à la suite de deux voyages récemment faits par l'auteur en Espagne*. Paris: Chez l'auteur / Du Pont / Devaux / Regnault. 3 ts.
- BOWLES, William [1982]. *Introducción a la Historia Natural y a la Geografía Física de España*. Edición facsímil de la de 1775. Madrid: Poniente.
- CONCA, Antonio [1793-1797]. *Descrizione odepórica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*. Parma: Stamperia Reale. 4 vols.
- COXE, William [1796]. *Travels in Switzerland and in the Country of the Grisons: in a Series of Letters to William Melmoth*. The Third Edition. London: J. Edwards and Cadell and Davies. 2 vols.
- CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás [1806-1813]. *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz: Manuel Bosch, 14 ts. en 10 vols.
- DILLON, John Talbot [1780]. *Travels through Spain with a View to illustrate the Natural History and Physical Geography of that Kingdom, in a Series of Letters. Including the most Interesting Subjects contained in the Memoirs of don*

Guillermo Bowles, and other Spanish Writers, interspersed with Historical Anecdotes, adorned with Copper-Plates and a New Map of Spain with Notes and Observations relative to the Arts and Descriptive of Modern Improvements, written in the Course of a Late Tour through that Kingdom. London: G. Robinson, Pearson and Rollason.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de [1913-1918]. *Obras publicadas e inéditas*. Ed. de Cándido María Nocedal. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, B.AA.EE. (XLVI y L). 2 ts.

—— [1956]. *Obras publicadas e inéditas*. Ed. de Miguel Artola. Madrid: Altas, Continuación de la B.AA.EE. (LXXXV-LXXVII). 3 ts. (III-V).

KAUFHOLD, Leopold Anton [1797]. *Spanien wie es gegenwärtig ist, in physischer, moralischer, religiöser, statistischer und literarischer Hinsicht aus den Bemerkungen eines Deutschen, während seines Aufenthaltes in Madrid in den Jahren 1790, 1791 und 1792*. Gotha: Bei Carl Wilhem Ettinger. 2 ts.

LABORDE, Alexandre de [1808b]. *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*. Paris: Imprimerie Didot l'aîné, Chez Nicolle et Lenormant. 6 ts.

LINK, Heinrich Friedrich [1801-1804]. *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal*, Kiel: In der Neuen Academischen Buchhandlung, in Commission Helmstädt und Braunschweig, Bey T. G. Flecksein. 3 vols.

MARBOT, Général Baron de [1892]. *Mémoires*. Paris: Librairie Plon/Nourrit et Cie. Éditeurs, 3 vols.

PEYRON, Jean François [1782]. *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778, dans lequel on traite des mœurs, du caractère, des monumens anciens & modernes, du commerce, du théâtre, de la législation des tribunaux particuliers à ce royaume & de l'Inquisition; avec de nouveaux détails sur son état actuel & sur une procédure, récente & fameuse*. Londres / Paris: Chez P. Elmsy / Chez P. Théophile Barrois. 2 vols.

PONZ, Antonio [1785]. *Viage fuera de España*. Madrid: Joaquín Ibarra. 2 ts.

REHFUES, Philipp Joseph von [1811]. *L'Espagne en Mil Huit Cent Huit, ou Recherches sur l'état de l'Administration, des Sciences, des Lettres, des Arts, du Commerce et des Manufactures, de l'Instruction Publique, de la Force Militaire, de la Marine, de la population de l'Espagne et sur le caractère de ses habitans, faites dans un voyage à Madrid en l'année 1808, par _____; suivi d'un fragment*

historique intitulé "Les Espagnols du XIV^e siècle", traduit de l'allemand. París /Strasbourg: Chez Treuttel / Würtz. 2 ts.

SWINBURNE, Henry [1779]. *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776, in which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture are illustrated by Accurate Drawings taken on the Spot*. London: P. Elmsly.

TOWNSEND, Joseph [1791]. *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787; with Particular Attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes and Revenue of that Country and Remarks in passing through a Part of France*. London: C. Dilly. 3 vols.

VIERA Y CLAVIJO, José de [1849a]. *Apuntes del diario e itinerario de mi viage a Francia y Flandes, en compañía de mi alumno el Excmo. Sr. D. Francisco de Silva y Bazán de la Cueva, Marqués del Viso, primogénito del Excmo. Sr. Marqués de Santa Cruz, de su esposa la Excm. Sra. Doña María Leopolda; de los padres de esta señora, Excmos. Duques del Infantado y de toda su familia y comitiva, en los años de 1777 a 1781*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, Litografía y Librería Isleña.

—— [1849b]. *Estracto de los apuntes del diario de mi viage a Italia y Alemania, en compañía de mi alumno el Excmo. Sr. D. Francisco de Silva Bazán, Marqués de Santa Cruz, Grande de España de 1^a clase, Caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro, Gentil Hombre de Cámara de S. M. con egercicio, Mayordomo Mayor del Rey, Ayo del Príncipe de Asturias, Director Perpetuo de la Real Academia Española, etc. y de su hermano el Sr. D. Pedro de Silva, presbítero Comendador de Eljas en la Orden de Alcántara, Capellán Mayor del Convento Real de la Encarnación, por los años de 1780 y 1781*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, Litografía y Librería Isleña. 2 partes.

WALPOLE, Horace [1840]. *The Letters of _____, including Numerous Letters now first published from the Original Manuscripts*. London: Richard Bentley. 6 vols.

2. Itinerarios y libros geográficos

ESCRIBANO, José Matías [1767]. *Itinerario español o guía de caminos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España; y para ir de unas ciudades a otras; y a algunas Cortes de la Europa*. Añadido y corregido en esta tercera impresión. Madrid: Imprenta de Miguel Escrivano.

—— [s. a.]. *Nuevo itinerario o Guía de caminos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España y Portugal; y también para ir de unas*

ciudades a otras. Nuevamente corregido y añadido. Segovia: Imprenta de Espinosa.

MADOZ, Pascual [1846-1850]. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Segunda Edición. Madrid: Imprenta de P. Madoz y L. Sagasti. 16 vols.

3. Testimonios estéticos: tratados, diccionarios y otros textos literarios

ADDISON, Joseph [1707]. *Critical Essays from "The Spectator", with four Essays by Richard Steele*. Ed. de Donald F. Bond. Oxford: Oxford University Press.

——— [1911]. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*. Ed. de Tonia Raquejo. Trad. de José Luis Munárriz. Madrid: Visor.

BLAIR, Hugh [1803]. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. London: A. Strahan. 3 vols.

BURKE, Edmund [1759]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. de James T. Boulton. Notre Dame/London: University of Notre Dame Press.

DELILLE, Jacques [1803]. *Oeuvres*. Avec les notes de MM. Parseval-Grandmaison, de Féletz, de Choiseul-Gouffier, Aimé-Martin, Descuret, etc. Paris: Chez Lefèvre.

GILPIN, William [1782]. *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c., Relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the Summer of the Year 1770*. London: R. Blamire.

——— [1792]. *An Essay upon Prints*. Fourth Edition. London: R. Blamire.

——— [1794]. *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscapes to which is added a Poem on Landscape Painting*. Second Edition. London: R. Blamire.

KANT, Immanuel [1785-1790]. *Werke*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reiner. 9 vols.

LABORDE, Alexandre de [1808a]. *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*. Paris: Imprimerie de Demarquette.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1803]. *Diccionario de la lengua castellana*. Reducido a un tomo para su más fácil uso. 4ª edición. Madrid: Viuda de don Joaquín Ibarra.

ROUSSEAU, Jean-Jacques [1960]. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Ed. de Henri Roddier. Paris: Garnier.

—— [1967]. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Ed. de Michel Launay. Paris: Garnier-Flammarion.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALBAINA PÉREZ, Julián [1983]. *Tierra y alma de Pancorbo*. Pancorbo: Ayuntamiento de Pancorbo.

—— [1985]. *Páginas de montañismo e historia: Pancorbo*. Pancorbo: Comisión de Cultura de las Jornadas Pancorbinas.

—— [1986]. *Pancorbo, vigía y guardián de Castilla*. Pról. de Valentín de la Cruz. Burgos: Junta de Castilla y León/Diputación Provincial de Burgos/Ayuntamiento de Pancorbo/Caja de Ahorros Municipal de Burgos/Caja de Ahorros del Círculo Católico de Obreros de Burgos.

ALBERICH, José [1978]. *Bibliografía anglohispanica 1801-1850. Ensayo bibliográfico de libros y folletos relativos a España e Hispanoamérica impresos en Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX*. Oxford: Dolphin Books.

ALTAMIRA, Rafael [1896]. "Viajes por España". *La Ilustración Española y Americana*. XL, 38, 214-215b.

ANDREWS, Malcom [1989]. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Aldershot: Scholar Press.

ARNALDO, Javier [1990]. *Estilo y naturaleza (La obra de arte en el romanticismo alemán)*. Madrid: Visor.

ASSUNTO, Rosario [1989]. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Madrid: Visor.

BATLLORI, Miguel [1966]. "Conca y su refundición abreviada del Viage de Antonio Ponz". En *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos. 553-572.

BATTEN, Charles L. [1978]. *Pleasurable Instruction. Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. Berkeley: University of Carolina Press.

BAZIN, Germain [1990]. *Paradeisos: historia del jardín*. Barcelona: Plaza & Janés.

- BELLO SANJUÁN, Florencio [1949]. *Ensayo bibliográfico. Libros de viaje y libreros de viejo*. Madrid: G.A.I.C.E.
- BERTRAND, Jean-Jacques-Achille [1931]. *Sur les vieilles routes d'Espagne (Les voyageurs français)*. Paris: Les Belles Lettres.
- BERRALL, Julia S. [1968]. *Histoire illustrée des jardins*. Paris: Pont Royal.
- BOLLA, Peter de [1989]. *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*. Oxford: Basil Blackwell.
- BOUCHER DE LA RICHARDERIE, Gilles [1808]. "Voyages en Portugal et en Espagne". En *Bibliothèque universelle des voyages, ou Notice complète et raisonnée de tous les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde, publiés tant en langue française qu'en langues étrangères, classés par ordre des pays dans leur série chronologique; avec des extraits plus ou moins rapides des voyages les plus estimés de chaque pays et des jugemens motivés sur les relations anciennes qui ont le plus de célébrité*. Paris / Strasbourg: Chez Treuttel / Würtz. III, 378-503.
- BOZAL, Valeriano [1990]. "Desinterés y esteticidad en la Crítica del Juicio". En VV. AA., *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*. Madrid: C.S.I.C./Visor. 75-87.
- [1994]. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRUNEL, Pierre [1986]. "Préface". *Métamorphoses du récit de voyage. Actes du colloque de la sorbonne et du Sénat (2 mars 1985)*. Ed. de François Moureau. Paris/Genève: Champion/Slatkine. 1-8.
- BRUNOT, Ferdinand [1960-1972]. *Histoire de la langue française. Des origines à nos jours*. Nouvelle édition. Paris: Librairie Colin. Ts. VI-VIII.
- BUTTLAR, Adrian von [1993]. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*. Madrid: Nerea.
- CABRA LOREDO, María Dolores [1985]. "El Escorial visto por los viajeros. Una bibliografía comentada". En VV. AA., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura. 499-558.
- CALDERA, Ermanno y FROLDI, Rinaldo (eds.) [1993]. *Entre siglos. Cultura y literatura española desde finales del siglo XVIII a principios del XIX*. Roma: Bulzoni.
- CANO CALDERÓN, Amelia [1987]. "Los Diarios de Jovellanos entre los de su época". *Caligrama*. III. 73-87.

- CANO CALDERÓN, Amelia [1990]. *El viaje en los diarios de Jovellanos*. Murcia: Universidad de Murcia, microforma.
- CARNERO, Guillermo [1978]. *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia: Universidad de Valencia.
- [1983]. *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra.
- [1992]. "Lo bello, lo sublime y lo pintoresco". *Saber leer*. 54. 6-7.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel [1972]. *La poética de Jovellanos*. Madrid: Prensa Española.
- [1993]. "La descripción de Bellver como anticipo de la literatura romántica". En Ermanno CALDERA y Rinaldo FROLDI (eds.) [1993: 75-85].
- CASTRO, Américo [1977]. "Rousseau and the Alps". En *An Idea of History. Selected Essays*. Ed. de Stephen Gilman y Edmund L. King. Columbus: Ohio State University Press. 271-276.
- CLARK, Kenneth [1971]. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- CLÉMENT, Jean Pierre [1980]. *Las lecturas de Jovellanos (Ensayo de reconstrucción de su biblioteca)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- CHARLIER, Gustave [1912]. *Le sentiment de la nature chez les romantiques français (1762-1830)*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique.
- CHEVALLIER, Elisabeth y Raymond [1984]. *Iter Italicum. Les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*. Genève: Slatkine/Centre Interuniversitaire sur le Voyage en Italie.
- DUOLUM, Joseph [1970]. *Les Anglais dans les Pyrénées et les débuts du tourisme pyrénéen (1739-1896)*. Lourdes: Amis du Musée Pyrénéen.
- ENGEL, Claire-Eliane [1930]. *La littérature alpestre en France et Angleterre aux XVIIIe. et XIXe. siècles*. Chambéry: Librairie Dardel.
- EZQUERRA ABADÍA, Ramón [1988]. *El Madrid de Carlos III visto por los extranjeros*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Instituto de Estudios Madrileños.
- FABBRI, Maurizio [1993]. "Un buen pretexto para hablar de José Viera y Clavijo: los diarios de sus viajes por España y Europa". En Ermanno CALDERA y Rinaldo FROLDI (eds.) [1993: 135-143].

- FARINELLI, Arturo [1979]. *Viajes por España y Portugal: desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. Roma: Accademia Nazionale dei Licei. 4 vols.
- FERNÁNDEZ HERR, Elena [1973]. *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage 1755-1823*. Paris: Didier.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond [1896]. *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Paris: H. Welter.
- FREIXA, Consol [1993]. *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas durante el siglo XVIII*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- FRY, Paul H. [1987]. "The Possession of the Sublime", *Studies in Romanticism*. XXVI, 2, 187-207.
- GALERÍA GUILLERMO DE OSMA [1994]. *Vistas románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870*. Madrid: Guillermo de Osma Galería.
- GALLEGO, Julián [1991]. "La pintura veneciana del siglo XVIII y su difusión en Europa y, en particular, España". En VV. AA., *El Settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII*. Ciudad de México: Fundación Mapfre Vida. 29-44.
- GARCÍA MERCADAL, José (ed.) [1959]. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar. 3 vols.
- GARRIDO PALAZÓN, Manuel [1992]. *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en la primera mitad del siglo XIX español*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- GAUT, Berys [1993]. "The Paradox of Horror". *British Journal of Aesthetics*. XXXIII, 4. 323-345.
- GIL NOVALES, Alberto [1981]. "Burke en España". En VV. AA., *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII. I, 63-75.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel [1959]. *Humboldt y el descubrimiento estético de América*. Caracas: El Farol.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar [1974]. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUERRERO, Ana Clara [1990]. *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar.

- HELMAN, Edith F. [1953]. "Viajes de españoles por la España del siglo XVIII". *NRFH*. VII. 618-629.
- [1970]. *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus.
- [1983]. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERR, Richard [1990]. *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar.
- HIPPLE, Walter John [1957]. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press.
- HOWARD, William Guild [1907]. "Burke among the Forerunners of Lessing". *PMLA*. XXII, 4. 608-632.
- HUNT, John Dixon [1992]. *Gardens and the Picturesque. Studies in the Story of Landscape Architecture*. Cambridge: The Massachusetts Institut of Technology Press.
- HUSSEY, Christopher [1927]. *The Picturesque Studies in a Point of View*. London: Charles Whiltingham and Griggs.
- IMMERWAHR, Raymond [1972]. "'Romantic' and its Cognates in England, Germany and France before 1790". En *"Romantic" and its Cognates. The European History of a Word*. Ed. de Hans Eichner. Toronto: University of Toronto Press. 17-97.
- LÓPEZ-BURGOS, Mirian; DÍAZ LÓPEZ, Juan Antonio; y SERRANO VALVERDE, Fernando [1984]. *Libros ingleses sobre España en 2 bibliotecas granadinas*. Granada: Universidad de Granada.
- MADRAZO MADRAZO, Santos [1984]. *El sistema de comunicaciones en España, 1750-1850*. Madrid: Colegio de Ingenieros, Canales y Puertos/Turner. 2 vols.
- [1991]. *La Edad de Oro en las diligencias. Madrid y el tráfico de viajeros en España antes del ferrocarril*. Madrid: Nerea.
- MAESTRE, María Dolores [1990]. *Doce viajes por Extremadura (en los libros ingleses desde 1760 a 1843)*. Cáceres: Diputación de Cáceres/Caja Salamanca.
- MAJADA NEILA, Jesús y MARTÍN MARTÍN, Juan [1988]. *Viajeros extranjeros en Salamanca (1300-1936)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

- MANWARING, Elisabeth Wheeler [1965]. *Italian Landscape in Eighteenth-Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*. London: Frank Cass.
- MAROTTA PÁRAMO, Mirella [1992]. *Recuerdos italianos en Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- MARTÍN-GRANIZO, León [1923]. *Aportaciones bibliográficas. Viajeros y viajes de españoles, portugueses e hispano-americanos*. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares.
- MONK, Samuel Holt [1960]. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- MOREL-FATIO, Alfred [1925]. *Études sur l'Espagne. Quatrième série*. Paris: Librairie Édouard Champion.
- MORNET, Daniel [1925]. *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Hachette.
- MUNSTERS, Wil [1991]. *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*. Genève: Librairie Droz.
- PARKS, George B. [1964]. "The Turn to the Romantic in the Travel Literature of the Eighteen Century". *Modern Language Quarterly*. XXV. 22-33.
- POLT, John H. R. [1964]. "Jovellanos and his English Sources". *Transactions of the American Philosophical Society*. New Series, LIV, 7. 3-74.
- PRAZ, Mario [1969]. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila.
- [1982]. *Gusto neoclásico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [1986]. "Introductory Essay" to *Three Gothic Novels*. Ed. de Peter Fairclough. London: Penguin Books. 7-34.
- RAQUEJO, Tonia [1991]. "Introducción" en Joseph ADDISON [1991: 15-122].
- RIBBANS, Geoffrey W. [1993]. *Catalunya i València vistes pels viatgers anglesos del segle XVIII^e*. Pról. de Joan Triadú. Barcelona: Barcino/Garsineu.
- RÍO, Ángel del [1953]. "El sentimiento de la naturaleza en los *Diarios* de Jovellanos". *NRFH*. VII. 360-367.
- ROBERTSON, Ian [1988]. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Barcelona: Serbal/C.S.I.C.

- ROBINSON, Sidney K. [1991]. *Inquiry into the Picturesque*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROMERO TOBAR, Leonardo [1995]. "Larra ante el paisaje sublime (comentario de un texto desconocido)". En VV. AA., *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. 297-307.
- SECO SERRANO, Carlos [1988]. "La política exterior de Carlos IV". En *Historia de España*. Dir. de José M^a Jover Zamora. Madrid: Espasa-Calpe. XXXI, II, 449-732.
- SERRANO, María del Mar [1993]. *Viajes de papel (Repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- TEYSSOT, Georges [1980]. "Ilustración y arquitectura. Intento de Historiografía". En *Arte, arquitectura y estética en el XVIII*. Selec. de Juan Calatrava Escobar. Madrid: Akal. 107-152.
- TRÍAS, Eugenio [1988]. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- VIËTOR, Karl [1952]. "Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur". En *Geist und Form*. Berna: A. Francke Verlag. 234-266.
- VIÑES, Cristina [1982]. *Granada en los libros de viajes*. Granada: Miguel Sánchez Editor.
- VOGELER, Carl-Heinz [1941]. *Spanisches Volkstum nach älteren deutschen Reisebeschreibungen (1760 bis 1860)*. Hamburg: Hansischer Gildenverlag.
- VOGT, Wolfgang [1975]. *Die "Diarios" von Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)*. Berne/Frankfurt: Herbert Lang/Peter Lang.
- VV. AA. [1981]. *Imagen romántica de España*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2 vols.

EMILIA PARDO BAZÁN Y ÉMILE ZOLA

Paisaje y temperamento

Cristina Patiño Eirín

Universidade de Santiago de Compostela

El paisaje, entendido como representación artística de la naturaleza, que se erige en fuente de contemplación estética, conoce durante el siglo XIX una relevancia única en el ámbito de las artes del espacio, especialmente en la pintura. Con la aparición del realismo en la segunda mitad del siglo, surgirá una nueva visión del paisaje y su representación que negará los presupuestos idealizadores que el romanticismo había instaurado.

En 1846, Champfleury, uno de los más insurrectos críticos de arte de la centuria pasada, empujado al realismo por la audacia de Courbet, escribía:

A nadie le han servido nunca las teorías sobre el paisaje y a los pintores menos que a nadie. Cada paisajista tiene su propia teoría aunque (...) no lo sabe.¹

E. Zola, también crítico de arte en sus inicios, va a secundar esta aseveración ocupándose con detenimiento del género paisajístico y vinculándolo a un pensamiento estético que tiene en la percepción de la estructura espacial uno de sus puntos de apoyo más operativos y originales.² Desde su célebre definición de la obra de arte:

¹ En su "Salón de 1846", *vid.* Champfleury [1992: 123]. Ya en 1836 Schopenhauer había preparado el regreso a la naturaleza y escrito, por ejemplo, sobre las manifestaciones volitivas en las plantas [1970: 121]. El naturalismo restablecerá las relaciones rotas entre hombre y naturaleza.

² "Il avait compris qu'il y avait tous les signes d'une rupture et d'un commencement, que l'histoire de la peinture ne serait plus celle d'un imaginaire, mais celle d'une perception (la "personnalité", ou le "tempérament" dans la terminologie zolienne)", Leduc-Adine [1991: 10].

l'oeuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque oeuvre, ou l'oeuvre me laisse froid.(...) Ma définition d'une oeuvre d'art serait, si je la formulais: Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament.³

Zola asienta ya las bases teóricas que regirán su *poética* -enunciada con visos de sistema científico en *Le Roman expérimental* y *Les Romanciers naturalistes* (1880-1881), y no renunciará nunca a ese concepto fundacional de temperamento⁴. En la subordinación a él de lo real radica precisamente la vigencia del arte novelístico de Zola, pero también la de su crítica, y a partir de esa noción puede definirse el tratamiento del paisaje presente en sus novelas. La naturaleza es protagonista indiscutible de dos de ellas: *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) y, en otro sentido, *La Terre* (1887). La primera tiene como personaje principal el *hortus mirabilis* llamado *Paradou*, Edén de pureza vegetal que sorprende a Serge Mouret la primera vez que lo ve:

Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil. Dans cet éclair, le prêtre saisit nettement, au loin, des détails précis: une grande fleur jaune au centre d'une pelouse, une nappe d'eau qui tombait d'une haute pierre, un arbre colossal rempli d'un vol d'oiseaux; le tout noyé, perdu, flambant, au milieu d'un tel gâchis de verdure, d'une débauche telle de végétation, que l'horizon entier n'était plus qu'un épanouissement (68).

La naturaleza se impone como una revelación cuyos elementos animados contribuyen a imprimirle un carácter ("*les pierres elles-mêmes semblent vivre*", 223). El mundo natural se humaniza ("*nature humaine*", 207) y se equipara a un ser femenino (152), incitador (218) y cómplice (202). No es un fondo sobre el cual se dibujan los personajes, sino que se constituye en primer elemento configurador de la trama hasta alcanzar tintes épicos y atemporales: "*une mer de verdure*" (157), "*une certitude de verdure perpétuelle*" (199) donde las flores, los árboles, el agua y el sol componen una atmósfera primigenia y silvestre de paraíso bíblico.⁵

³ Esta idea aparece por vez primera en su artículo "*Proudhon et Courbet*", publicado el 26 de Julio y el 31 de Agosto de 1865 en *Le Salut Public*, Cfr. Leduc-Adine [1991: 44].

⁴ Son múltiples las recurrencias de dicho concepto en su obra crítica -en la acepción de caracteres dramáticos encontramos ejemplos desde el prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin* (1868). Sin embargo, es su aplicación a la personalidad del creador, y no al personaje, la que nos importa aquí. A este respecto, *vid.* *Ecrits...*, pp. 81, 125, 217. En p. 120 señala: "*c'est l'homme que je trouve dans l'oeuvre, c'est l'individualité puissante qui a su créer, à côté du monde de Dieu, un monde personnel que mes yeux ne pourront plus oublier et qui'ils reconnaîtront partout*" y en p. 108: "*l'homme est variable à l'infini; autant d'oeuvres et autant d'esprits différents; si le tempérament n'existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies*". La descripción ha de cumplir un papel estructural, no ornamental y vacuo: "*nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens...* Je définirai donc la description: Un état du milieu qui détermine et complète l'homme" (*Le Roman*: 232).

⁵ Edén en el que, para D. F. Brown [1937: 244], la serpiente del Génesis es la propia naturaleza.

Pero el lector percibe ya desde el principio una serie de indicios inquietantes; las frecuentes prosopopeyas responden a una ruptura en virtud de la cual el paisaje natural se asocia a resortes intelectuales tales como la metáfora, el símbolo o la sinestesia (123, 125, 130, 149, 151, 184, 214), síntomas inequívocos de que está siendo aprehendido a través de una lente especial, un temperamento que focaliza el espacio natural con ayuda de un aparato visual y sensitivo peculiar y ajeno a ella. Ya en 1864, en carta a su amigo Valabrègue, el maestro de Médan escribía

un écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création.⁶

Alusiones a “*les émotions du ciel*” o al cielo como “*une chair vivante*” introducen en el paisaje edénico la eventualidad de los cambios. La naturaleza se torna así inquietante (233) y deviene culpable por su voluptuosidad: “*le jardin avait voulu la faute*” (250) y “*la terre sue l’abomination*” (327). El sol es la negación de Dios en la crisis de Serge (341) y se abalanza sobre la iglesia, baluarte divino. La naturaleza es revolucionaria (346) en el sueño alucinado del abad Mouret, quien finalmente la rechaza en la persona de la joven Albine -muerta “*avec les fleurs*”, subsumida en el paisaje paradisíaco. Como en *La Tribuna*, de Pardo Bazán, la novela se clausura con el nacimiento de un nuevo ser, contrapunto cíclico de la muerte en el que la culpa parece perder su sentido.⁷

El paisaje en *La Terre* (1887)⁸ es antiidílico, doblegado por el esfuerzo obstinado del hombre. En esta novela del campesinado, que se revela incapaz de comprender la belleza de la naturaleza (548), abundan las comparaciones que equiparan la tierra a “*une mer de glace*” (98), a una llanura impávida y fría (“*la plaine immense, la triste Beauce, à l’infini, toute blanche, plate et immobile*” (493), donde el sol es la desolación (“*la clarté chauve du soleil couchant*”, 151). Tampoco falta el oxímoron para la fecundidad de la muerte en la fermentación de los cementerios:

⁶ Dicha carta lleva fecha de 18 de Agosto de 1864 y anticipa la idea de temperamento, concepto que libera la escritura zoliana de la rigidez de algunas de sus fórmulas teóricas (vid. H. Mitterrand [1988]).

⁷ No obedece a otra cosa la escritura repetitiva del naturalismo. “Ce mouvement littéraire suit la même voie que la peinture ou la musique de son temps. Les écrivains naturalistes se préoccupent de formes cycliques (on songe à César Frank et à Wagner), tout comme Monet, ils se plaisent à moduler le même thème, à faire varier indéfiniment un motif”, Cadanès [1993: 106]. Buen ejemplo de ello son los finales de cada uno de los cinco capítulos de *Une page d’amour* (1878), fiel reflejo de las reverberaciones de la luz a diferentes horas del día en los lienzos impresionistas. El ciclo natural vida-muerte subyace en esas variaciones.

⁸ Frente a la naturaleza salvaje del libro anterior, la naturaleza domeñada por el trabajo del hombre. No se dará esta contradicción en las novelas de los Pazos de Pardo Bazán; tanto *Los Pazos de Ulloa* como *La madre Naturaleza* nos ofrecen un paisaje predominantemente virgen y asilvestrado.

la mort allait refaire la vie" (397); "et dans le cimetière ensoleillé, c'était, de cercueil à cercueil, sous la paix des herbes folles, une bataille farouche des vieux morts, sans trêve, la même babille qui, parmi les tombes, heurtait les vivants (505).

Esa ambivalencia zoliana respecto a la naturaleza, que hace irreductibles la vida y la muerte, ha sido analizada en sus contradicciones por el admirado profesor M. J. Hemingway.⁹ Se trata de un paisaje simbólico con connotaciones de océano o mar aparentemente dominado por el hombre, que acaba finalmente englutido por él. Zola inicia su rebelión literaria mediante la ejecución de ese paisaje; para él "*la grande révolution a débuté par le paysage*" puesto que "*le paysage doit être fidèle. C'est un progrès énorme, la première phase de l'évolution vers l'analyse exact des choses et des êtres*" (*Ecrits*, 388). Alcanzado ese grado, parece soslayar en novelas ulteriores el tratamiento del paisaje en favor del estudio de ambientes y psicologías urbanas.

No es el caso de la que fue considerada su máxima defensora en España a raíz de *La cuestión palpitante*,¹⁰ Emilia Pardo Bazán, quien, todavía en 1905, cuando aparece *La Quimera*, seguía esmaltando sus novelas con cuadros paisajísticos que alivian el abigarrado cosmopolitismo de otros tramos de su escritura. La evolución de la autora gallega no impide que el paisaje siga ocupando un lugar importante en su obra, un referente ineludible en su creación desde los años 70. El modo de su imbricación en el cuerpo de la novela, conscientemente percibido, no varía con los años: ni se adelgaza su presencia ni se merma su operatividad discursiva. Es una constante diversamente representada, para J. Oleza "según los estados pasionales de los personajes. Esa es una forma de sentir el paisaje típicamente romántica".¹¹

⁹ "Whereas Zola's ideologues are clearly his mouthpieces, Pardo Bazán's are not", *vid.* M. J. Hemingway [1987: 33].

¹⁰ Allí escribía: "el arte de todas las edades reclama principalmente la personalidad artística, lo que Zola, con frase vaga en demasía, llama el temperamento. Quien careciere de esa quisquosa, no pise los umbrales del templo de la belleza, porque será expulsado", Cfr. Pardo Bazán [1989: 153]. De Daudet dice: "Su personalidad literaria, lo que Zola llama temperamento, interviene después y funde el metal de la realidad en su propia turquesa. ¡Notable engaño el de los que creen que, por ajustarse al método realista, abdica el autor su libre facultad creadora...!" [Ibidem: 234]. R. Altamira recordará la primera frase de la autora y añadirá: "la servil representación no puede existir por lo mismo que nadie puede prescindir y dejarse a la entrada de la vida literaria su especial modo de ser, sus gustos, sus aptitudes, su temperamento, si se quiere, y menos su punto de vista; la personalidad del autor queda siempre" [1886: 550].

¹¹ Como antes Baquero Goyanes, J. Oleza compara el paisaje del díptico de los Pazos y concluye que "es distinto en ambas novelas: el mismo camino es descrito como sombrío y trágico cuando lo recorre el atemorizado Julián (*Los Pazos de Ulloa*) y como apacible, grato y bello cuando lo recorre el esperanzado Gabriel (*La madre Naturaleza*). El paisaje no es objetivo, sino que depende del hombre que lo habita" (76-77).

El paisaje como estado de alma,¹² trasunto del momento anímico por el que atraviesa el personaje focalizador, se aproxima a la representación de la simbiosis de ambos, a la que se llega mediante la difuminación de sus contornos o perfiles respectivos.¹³ Hay en esa fusión hombre-naturaleza un matiz filopanteísta que asocia el mundo orgánico a lo inanimado en el círculo infinito del eterno retorno en el capítulo final de *Los Pazos*, clara reminiscencia del Zola de la *La Fortune des Rougon* (1871).¹⁴ Asistimos a la variación que el tiempo imprime en los temperamentos o “*alma[s] condicionada[s] por las influencias de ese paisaje*”,¹⁵ modelador de las facultades de la raza,¹⁶ y al paisaje focalizado desde la óptica del personaje.

La crítica en torno a Pardo Bazán vio pronto en la autora un profundo sentido del paisaje¹⁷ pero vinculó esa capacidad descriptiva a su talento en la plasmación del color. Como a los impresionistas,¹⁸ a doña Emilia le faltaba –y era algo deliberado en ambos– la precisión clasicista de los contornos en el dibujo del paisaje. No es fortuita su preferencia por captar las horas del alba o del crepúsculo, aquéllas en que la naturaleza se cubre de un velo transparente que suaviza los contrastes y simplifica las líneas. Su percepción se nutre de múltiples y vibrantes masas cromáticas cuyos perfiles llegan a confundirse en la retina, como enérgicos brochazos que, al tiempo, parecen ocultar infinitos detalles.

La descripción paisajística suele asociarse a la ausencia de función narrativa,¹⁹ al efecto didáctico o estético, o incluso simbólico, mucho más que al avance argumental. Leamos el *incipit* de *El Cisne de Vilamorta* (1885), ejemplo de paisaje crepuscular sumergido en una atmósfera cuya impregnación romántica no impide la presencia de comparaciones irónicas que delatan al autor implícito:

¹² A él alude en estos términos en el prólogo a J. Neira.

¹³ Las estampas japonesas, difundidas en París en los años 60, proponen un nuevo sentimiento de la naturaleza perceptible en una dinamización de los perfiles, una continuidad de lo vegetal en lo monumental y humano. Técnicas como el dibujo a base de trazos y puntos, la repetición según los efectos de la luz, la visión fragmentada en grandes planos o la verticalización proceden del estudio de la estampa japonesa (*vid.* Carles y Desgranges, 1990: 79-94 y el retrato de Zola por Manet en el que figuran dos estampas niponas). La técnica de la espátula busca ese efecto.

¹⁴ También allí el cementerio es fuente de vida: “*la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits et il arriva qu'on ne sentit plus, en passant le long de ce cloaque, que les senteurs pénétrantes des giroflées sauvages*” (París: Fasquelle. 1974, 10).

¹⁵ Como dice la autora coruñesa en 1902: 37.

¹⁶ La raza “*es fruto acaso de las influencias de un paisaje fino, sugestivo y lleno de insinuaciones*”, Pardo Bazán [1912: 10]. Latente determinismo, no fatalismo.

¹⁷ *Vid.* A. Vicenti, Alas, Bobadilla. Más recientemente han ensalzado sus paisajes Fernández Asís, Gómez Marín, Clémessy, González López, Ferreiro Alemparte, Azorín y A. de Gabriel.

¹⁸ *Vid.* John Rewald [1994: 95 y *passim*].

¹⁹ Philippe Hamon habla de “*thématique vide*” [1972: 485].

el sol poniente extendía una zona de fuego, sobre la cual se destacaban, semejantes a columnas de bronce, los troncos de los pinos. El sendero era barrancoso, (...) a trechos lo hacían menos practicable piedras sueltas, que parecían muelas fuera de sus alvéolos. La tristeza del crepúsculo comenzaba a velar el paisaje; poco a poco fue apagándose la incandescencia del ocaso, y la luna, blanca y redonda, ascendía por el cielo (...). Se oyó distintamente el melancólico diptongo del sapo, un soplo de aire fresco estremeció las hierbas agostadas y los polvorientos zarzales (...) al borde del camino; los troncos del pinar se ennegrecieron más, (...) a manera de barras de tinta sobre la claridad verdosa del horizonte.²⁰

En esta novela el narrador insiste en caracterizar el paisaje, perteneciente a la comarca enclavada entre las provincias de Orense y Pontevedra,²¹ como romántico. La naturaleza se humaniza en homenaje a sus pobladores, brindándoles “un túnel de verdura, un emparado alto sostenido en postes de piedra” y “toldos vegetales” (94), que recuerdan la bóveda verde del *Paradou*. Es un paisaje que se torna sombrío con la llegada de los “negros cortinajes del invierno”. Aparecen entonces los signos de indicio que, en forma de adjetivos, presagian un trágico final:

La perspectiva era hermosa (...). Hallábase el pinar, al parecer, colgado encima de un abismo; entre los troncos se divisaban las montañas de enfrente, de un azul ceniciento que tiraba a violeta por lo más alto y remoto, mientras a la otra parte del pinar, la que caía sobre el río, el terreno, muy accidentado, formaba un rapidísimo escarpe, una vertiente casi tajada, si no a pico, al menos en declive espantoso; y allá abajo pasaba el Avieiro, no mudo ni sesgo, sino alborotado y espumante, impaciente con la valla que le oponían unos peñascos agudos y negros, empeñados en detenerle y que sólo conseguían hacerle saltar con epiléptico furor, partiéndose en varios irritados raudales, que se enroscaban alrededor de las piedras a modo de coléricas y verdosas serpientes imbricadas en plata. A los mugidos y sollozos del río hacía coro el pinar con su perenne queja, entonada por las copas de los pinos que vibraban, se cimbreaban y gemían, transmitiéndose la onda del viento, beso doloroso que les arrancaba aquel ¡ay! incesante (183).

²⁰ Pardo Bazán [1884: 9]. El magnífico arranque de *La madre Naturaleza* presenta el contraste entre la serenidad canicular y la lluvia momentánea. Vid. otros en pp. 55 y 121.

²¹ En los *Apuntes autobiográficos* recuerda sus excursiones juveniles: “me revelaron el reino de la Naturaleza y me predisposieron a ser la incansable paisajista actual, prendada del gris de las nubes, del olor de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces, de los prados húmedos y de los caminos hondos de mi tierra” [1886: 27]. En *De mi tierra* menudearán los trozos paisajísticos. El prólogo a Neira, compañero de jiras campestres, incide en la emoción que despierta en ella el paisaje orensano. Asimismo, vid. Clémessy: 404 y Varela Jácome [1973: 5]. Las coruñesas Mariñas natales, demasiado próximas y objetivas acaso, aparecerán también ficcionalizadas. El interés por un paisaje menos cercano, recluso en la memoria de su juventud, obliga a la autora a una re-creación mayor. Su paisaje predilecto, el que descubrimos en las novelas de los Pazos, responde a una topografía particular e intransferible, producto de su temperamento artístico.

La novela corta *Bucólica* (1884) se ambienta también en los mismos parajes que, a pesar de los rayos del sol o la alegría del cielo puro, aparecen velados por “una melancolía gris”, y son enfocados por el sensual protagonista:

Es cosa muy linda el prado, sobre todo en este tiempo, cuando su frescura y color alegre contrastan con la desnudez de los árboles y la aridez del terreno labradío. Un prado es la infancia de la vegetación, y sin que uno sea borrico, ni mucho menos, la hierba convida a tenderse, revolcarse y palpar amorosamente su suave tez de felpa (935-936).

Naturaleza, pues, sugestiva y melancólica pero también naturaleza incomprendible, como la ve Julián en el primer capítulo de *Los Pazos de Ulloa* (1886) (151),²² en el que son colindantes un paisaje ameno y el umbrío manchón de un soto (198) bajo una celaje cambiante que anuncia las traiciones de Primitivo: “*El cielo se cubría de nubes cirrosas, presagiando tempestad*” (203). Los elementos del paisaje se orquestan para dilatar la espera del bebé: “*no se oían más ruidos que los del viento de la noche al gemir en los castaños, y el hondo sollozo del agua en la represa del cercano molino*” (277). Frente a ese paisaje, filtrado por el temperamento asustadizo de Julián que tiñe gran parte de la novela, se sitúa en contrapunto el de M. Juncal.²³

Pero los indicios negativos se adensan tras el nacimiento de la niña y acosan al capellán. Un día, “*un remolino de hojas secas le envolvió los pies, una atmósfera fría le sobrecogió, y la gran huronera se le presentó imponente, ceñuda y terrible*” (316). En Nucha y Julián, temperamentos medrosos, se multiplica esta percepción insidiosa del paisaje que se apodera de ellos

por los ojos hasta el alma. Eran las montañas negras, duras, macizas en apariencia bajo la oscurísima techumbre del cielo tormentoso: era el valle alumbrado por las claridades pálidas de un angustiado sol: era el grupo de castaños, inmóvil unas veces, otras violentamente sacudido por la racha del ventarrón furioso y desencañado (319).²⁴

El proceso de aprendizaje por el que paulatinamente atraviesa Julián²⁵ lo conduce más adelante a hacerse aliado del mundo natural, que se impone a su flaqueza humana:

²² Como Mouret, sufre la hostilidad de la naturaleza.

²³ Vid. el revelador análisis de M. J. Hemingway [1989].

²⁴ Imágenes del relámpago y el trueno en los *tétricos Pazos* deudoras tal vez de la novela gótica (Cfr. Colahan-Rodríguez).

²⁵ Para la noción de *Bildungsroman* aplicada a *Los Pazos de Ulloa* Vid. Darío Villanueva [1984: 126].

la placidez de la naturaleza entra en el alma de Julián" con el "ritmo acompasado, narcótico y perenne de la vida agrícola, tan inflexible como la vuelta de las golondrinas en primavera y el girar eterno de nuestro globo, describiendo la misma elipse, al través del espacio (408).²⁶

Sucumbe Julián y el capítulo XXX es la prueba de su aclimatación definitiva, a pesar de su "*repugnancia y supersticioso pavor*", la naturaleza sigue viva sobre las tumbas del cementerio de Ulloa, en la exuberancia vegetal nacida de la germinación de la muerte. La mariposilla blanca que se alza de la tumba de Primitivo para posarse en el mausoleo de Nucha simboliza esa palingenesia.

Vida y muerte ensambladas en medio de la más envolvente vegetación, la que prolifera en *La madre Naturaleza* (1887)²⁷:

la naturaleza se revelaba allí más potente y lasciva que nunca, ostentando sus fuerzas genesíacas con libre impudor. Olores almizclados revelaban la presencia de millares de hormigas; y tras la exuberancia del follaje, se divisaba la misteriosa y amenazadora forma de la araña, y se arrastraba la oruga negra, de peludo lomo. La niña los miraba, estremeciéndose cuando al apartar las hojas descubría algún secreto rito de la vida orgánica, el sacrificio de un moscón preso y agonizante en la red, el juego amoroso de dos insectos colgados de un tallo, la procesión de hormigas que acarreaban un cuerpo muerto (62).

Destaquemos la vista desde las alturas (81), la perspectiva aérea del valle de Ulloa (261), próxima al enfoque perediano,²⁸ las personificaciones (56, 89, 105), los segmentos idealizados de paisaje rústico, deudores de G. Sand y Corot, la focalización del paisaje a través de Perucho (247). Y, sobre todo, el capítulo XXXI, claramente asociado al final de *Los Pazos de Ulloa* (túmulo, raíces de las

²⁶ El autor implícito se revela en el posesivo que precede a la idea del eterno retorno, *circulus* natural conformador de otros concéntricos: el *circulus vital* y el *circulus social*.

²⁷ Presentada en toda su vitalidad y poder de sugestión sensual. N. Clémessy ha notado la diferente tonalidad del paisaje que impregna las páginas del primer cuadro del díptico de los Pazos con respecto al segundo. Obsérvese también la atención a lo diminuto: "*cada hoja de trébol, cada manzanilla, cada cardo, se había adornado el seno con un grueso brillante líquido; y grillos y cigarrones, seguros ya de que cesaba el diluvio, se atrevían a rebullirse en los barbechos, sintiendo con deleite la caricia del sol*" (65).

²⁸ Como recuerda A. Clarke en su estudio sobre el paisajismo perediano [1969: 101], éste fue un rasgo notable en el escritor polanquino percibido ya por sus contemporáneos y que puede obedecer a la accidentada topografía de la Montaña, como en el caso de los parajes predilectos pardobazanianos. Pero doña Emilia no descuida por ello otros aspectos que sí faltan en Pereda: la paleta cromática, la presencia del paisaje no sólo en las páginas iniciales, la captación sensorial múltiple, la bien trabada relación entre paisaje y hombre, el sólido conocimiento botánico, el registro de las metamorfosis del paisaje por los cambios de estación y, sobre todo, la separación de la visión paisajística del autor y la de sus personajes (focalización), que en Pereda no existe e impide la imbricación entre paisaje y unidad novelesca.

vísceras, Castros-cementerio). Naturaleza madrastra ambigua e indiferente, ese final contrasta con el que queda abierto en *Los Pazos de Ulloa*. Es, sin duda, un elemento sobre el que se reflexiona, un resorte de la acción y tiene, por ende, un rendimiento diegético. Como objeto de contemplación es tamizado por el temperamento de los personajes y por el temperamento del artista y sometido a ese doble *écran*. Doña Emilia explica este hecho en carta a M. Polo y Peyrolón:

No quisiera que usase V. la manoseada palabra fotografía a propósito de la escuela naturalista francesa, y sobre todo de Zola, que es de lo menos fotógrafo que conozco. El fotógrafo no interviene más que en la colocación del objeto –si acaso– pero nada puede infundir de su personalidad al cliché; y la de Zola es tan dominadora y absorbente, que en ocasiones llega a sustituirse a la realidad. (...) [es] lo contrario de la fotografía literaria (si tal procedimiento existe, que en rigor lo niego).²⁹

El temperamento, que Zola llamó *écran*, fue un concepto del naturalismo que en España sólo Alas, Altamira y Pardo Bazán llegaron a asimilar. Su aplicación al narrador y a los personajes supone también un modo de percepción del paisaje que puede llegar a coartar la impasibilidad narrativa en tanto individualiza la captación de la naturaleza. En la medida en que el naturalismo atiende a la mutabilidad física y a la variación del temperamento que la percibe, descubre también el mecanismo de causa y efecto de la variación psicológica. Ese principio nace gracias a la pintura y la crítica de arte, atenta desde la escuela de Barbizon al paisaje y desde los impresionistas a su captación personal.

El paisaje se dinamiza³⁰ en función de la mirada del personaje, a su vez influido por lo que ve. El realismo era estático, el romanticismo había puesto en la naturaleza tempestuosa el reflejo de la convulsión revolucionaria interior, el naturalismo traslada esa convulsión a la pantalla que la contempla y la transfiere artísticamente, consciente ya de que la ejecución artística depende del vibrante tamiz que interpone el temperamento del creador.

²⁹ Fechada en 1886, año de publicación de *Los Pazos de Ulloa*. Vid. Lanzuela Corella [1989: 294].

³⁰ Azorín subrayó el característico dinamismo del paisaje pardobazaniano: “Pardo Bazán aporta (...) una mayor modernidad en la pintura del medio, una movilidad y flexibilidad de la técnica de que antes carecía” [1975: 29].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, L. (1887). *"Los Pazos de Ulloa"*. Nueva campaña. Madrid: Librería de Fernando Fe, 215-237.
- ALTAMIRA, R. (1886). "El realismo y la literatura contemporánea". *La Ilustración Ibérica*, IV, núms. 173 a 199.
- BOBADILLA, E. (1890). *"De mi tierra"*. Capirotazos. Madrid: Librería de Fernando Fe, 385-391.
- BROWN, D. F. (1937). "Two Naturalistic Versions of Genesis: Zola and Pardo Bazán". *Modern Language Notes*, LII, 243-248.
- CADANÉS, J.-L. (1993). "Naturalisme et écriture répétitive". *Littératures*, 29, 106.
- CARLES, P. et B. DESGRANGES (1992). "Le japonisme dans les Rougon-Macquart". *L'École des Lettres*, 8, 79-94.
- CLARKE, A. H. (1969). *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Santander: Diputación Provincial de Santander.
- CLÉMESSY, N. (1982, trad. esp. del original fr. [1973]). *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- COLAHAN, C. y A. RODRÍGUEZ (May 1986). "Lo gótico como fórmula creativa de *Los Pazos de Ulloa*". *Modern Philology*, 398-404.
- CHAMPFLEURY, J. [1993]. *Su mirada y la de Baudelaire*. Edición de G. J. Lacambre. Madrid: Visor.
- FERNÁNDEZ ASIS, V. (1965). "El paisaje literario de las Torres de Meirás". *La Estafeta Literaria*, 320-321, 44.
- FERREIRO ALEMPARTE, J. (1971). "Vinculación literaria de los escritores gallegos doña Emilia Pardo Bazán y don Ramón del Valle-Inclán". *Grial*, 34, 410-429.
- GABRIEL, A. de (1-VIII-1971). "Doña Emilia Pardo Bazán, paisajista". *La Voz de Galicia*.
- GILES, M. E. (1962). "Impressionist Techniques in Descriptions by Emilia Pardo Bazán". *Hispanic Review*, XXX, 4, 304-316.

- GÓMEZ MARÍN, J. A. (1975). "Emilia Pardo Bazán: el paisaje como ideología". *Aproximaciones al realismo español*. Madrid: Miguel Castellote Editor.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1965). "El naturalismo: la Pardo Bazán". *Historia de la Literatura Española. La Edad Moderna*. New York: Las Americas Publishing Company, 469-485.
- HAMON, P. (1972). "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique*, 12, 465-485.
- HEMINGWAY, M. J. (1980). "Grace, Nature, Naturalisme and Pardo Bazán". *Forum of Modern Language Studies*, 341-348.
- (1987). "Naturalism and Decadence in Zola's *La Faute de l'abbé Mouret* and Pardo Bazán's *La madre Naturaleza*". *Revue de Littérature Comparée*, 61, 31-46.
- (1989). "Máximo Juncal, representante de la ciencia humana: Vacilaciones de doña Emilia". *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*. M. Mayoral (Ed.). Madrid: Cátedra, 61-72.
- LANZUELA CORELLA, M. L. (Enero-Diciembre 1989). "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Manuel Polo y Peyrolón", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXV, 271-303.
- LEDUC-ADINE, J.-P. (1989). "Zola et les peintres". *L'École des Lettres*, II, 131-140.
- (1991). *Émile Zola. Ecrits sur l'art*. Paris: Gallimard.
- (1992). "La description de tableaux". *L'École des Lettres*, 8, 95-105.
- MITTERAND, H. (1988). "Les trois langages du naturalisme". *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*. Yvan Lissorgues (Ed.). Barcelona: Anthropos, 21-29.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (Azorín). [1941]. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Espasa Calpe. 1975 (8ª ed.).
- MONTES HUIDOBRO, M. (1971). "Emilia Pardo Bazán: niveles técnicos y temáticos de su determinismo". *XIX: Superficie y fondo del estilo*. Madrid: Castalia, 69-81.
- OLEZA, J. (1984). "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales". *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia, 65-89.
- PARDO BAZÁN, E. [1883]. *La cuestión palpitante*. Edición de J. M. González Herrán. Barcelona: Anthropos. 1989.
- [1884]. *Bucólica. Obras Completas*, III. Madrid: Aguilar. 1973. 926-948.

- [1885]. *El Cisne de Vilamorta*. Madrid: Librería de Fernando Fe. S. a.
- (1886). *Apuntes autobiográficos*. Prólogo a *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Cortezo, 5-92.
- [1886]. *Los Pazos de Ulloa*. Edición de M. Mayoral. Madrid: Castalia. 1986.
- [1887]. *La madre Naturaleza*. Edición de Ignacio J. López. Madrid: Taurus. 1992.
- [1888]. *De mi tierra*. Vigo: Eds. Xerais. 1984.
- (1902). "Discurso leído en la sesión inaugural del Centro Gallego de Madrid". Madrid: Idamor Moreno.
- (1905). Prólogo a J. Neira Cancela, *Montaña de Orense*. Madrid: Imprenta de Idamor Moreno.
- (1912). "La Quimera. Conferencia". Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.
- [1934]. *Paisajes de Emilia Pardo Bazán*. Con advertencia de A. Vázquez Cey. Buenos Aires: Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata.
- REWALD, J. [1946]. *Historia del Impresionismo*. Barcelona: Seix Barral. 1994.
- SCHOPENHAUER, A. [1836]. *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Madrid: Alianza Editorial. 1970.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1949). "Emilia Pardo Bazán". *Literatura Española Contemporánea*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- VARELA JACOME, B. (1973). *Estructuras novelísticas de Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: C.S.I.C.
- VICENTI, A. (8-XII-1881). "Un viaje de novios, por Emilia Pardo Bazán". *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 406-407.
- VILLANUEVA, D. (1984). "Los Pazos de Ulloa, el Naturalismo y Henry James". *Hispanic Review*, 52-2, 121-139.
- (1989). "Los Pazos de Ulloa, novela en la encrucijada". *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, 17-36.
- ZOLA, E. [1880]. *Le Roman expérimental*. Paris: Gallimard. 1971.
- [1875]. *La Faute de l'abbé Mouret*. Paris: Pocket. 1993.
- [1887]. *La Terre*. Paris: Pocket. 1994.

ALGUNAS MODULACIONES LÍRICAS DE LA EMOCIÓN ROMÁNTICA ANTE EL PAISAJE: EICHENDORFF, ALORNA Y LÉRMONTOV

Margit Raders
Universidad Complutense

En la época en que vivimos lo artificial se ha vuelto tan cotidiano que lo natural parece haber sido inventado, y, así, es precisamente lo natural lo que lleva el prefijo "i(n)-" o los añadidos "no" o "sin". Toda la naturaleza es en consecuencia el mundo de lo "no-artificial" y el hecho real deviene la "no-ficción". Un tal proceso de extrañamiento del ser humano frente a la naturaleza, también diagnosticado en el arte y evocado por ejemplo por Beckett en los paisajes sin imágenes de sus últimas piezas, ha encontrado ya expresión en la Arcadia, el refugio nostálgico del Renacimiento.

El concepto "paisaje" implica ideas extraordinariamente diversas, y recibe contornos controlables sólo cuando se le confronta con los diferentes conceptos históricos de naturaleza. Paisaje es siempre naturaleza, percibida o imaginada mediante una óptica de ideas, valores y normas cuyo origen debe buscarse en el sujeto histórico. En un sentido más lato es "paisaje" también ficcionalización de la naturaleza, la cual en tanto que objeto estético es experimentada literaria o figurativamente. Naturaleza significa la unidad del todo, mientras el paisaje resulta de la delimitación, el ocuparse con un detalle momentánea o duraderamente. Por ello, la consideración de la naturaleza en tanto que paisaje no consiste en percibirla como suma de objetos naturales aislados, sino más bien en concentrar la atención en un detalle de aquélla, visto como unidad.

Tal ficcionalización de la naturaleza puede a mi juicio probarse con facilidad en el ejemplo del Romanticismo, la época histórico-cultural en torno a fines

del XVIII y comienzos del XIX que, como es bien conocido, toma el relevo de la Ilustración y el Clasicismo y en la que el paisaje se convierte en el medio de conocimiento artístico y de mensaje visionario.

En filosofía y literatura el movimiento romántico comporta una visión del mundo y de la vida para quienes si el ser es un devenir eterno, lo individual expresa lo infinito. La nueva perspectiva –compartida también por el neoplatonismo renacentista– sostiene “la visión del universo como un sistema de correspondencias” que se opone a las pretensiones analíticas y disociadoras del racionalismo. El hombre no es ajeno a ese sistema de correspondencias universales, sino que participa de ellas: entre la subjetividad y la objetividad –el mundo exterior al sujeto– cabe también la mediación metafórica. Pues bien, es justamente ese entendimiento analógico el que el romanticismo propone practicar ante la naturaleza y el paisaje. La mirada y lo mirado se compenetran: la distancia y la diferencia entre sujeto y objeto encuentran el puente mediador de la visión metafórica que los relaciona estrechamente, y la naturaleza y el paisaje pueden así interiorizarse. El paisaje pasa a ser un estado de conciencia: “Qualquier paisaje –lo dejó escrito Amiel en su *Diario*– es un estado del alma, y quien lea en ambos quedará maravillado al encontrar semejanzas en todos los pormenores.”

Según este postulado romántico, comprobable ya en Herder, no es el científico el que mejor reconoce la naturaleza en su valor cualitativo interno, sino el “estético”, que proyecta a lo extrahumano el ser interno del hombre que se postula; luego imbrica ambos de tal forma que el hombre se reconozca a sí mismo en la naturaleza y pueda experimentar lo aparentemente exterior como constitutivamente interno: el objeto como sujeto.

Una estapa previa de esta identificación entre ambos lados de la naturaleza está señalada por la *estética del genio*, que entiende teleológicamente el crear del artista como *analogon* de una pulsión formativa inmanente a la naturaleza en tanto que tal. De acuerdo con Herder “lleva cada cosa la figura de aquello que es; los símbolos naturales son los de más fuerza representadora, los más expresivos, los más pregnantes. “Y para Schelling la naturaleza se convierte en un enigmático jeroglífico, en “un poema que se halla encerrado en una escritura secreta y maravillosa.”

La filosofía de la época fue, así, marcadamente especulativa, a menudo orientada a la llamada “filosofía natural” –Schelling, Schleiermacher– o bien a la creación de símbolos y analogías nuevos para captar los movimientos del Universo, considerados infinitos. Los románticos temían de despoetización –profanación– de la vida, en su perspectiva la pérdida de una cultura de la totalidad:

según esta concepción toda la vida debiera ser “poetizada” a través de la fusión de espíritu y naturaleza, finitud e infinitud. Y objeto del arte debiera ser la vivencia y el estado de ánimo, programa cuya realización exigía que los órganos sensoriales diversos se entremezclaran en sus funciones y que las formas artísticas acabaran confundándose: estamos en la sinestesia, el oír cromático, el ver musical.

Si bien nos encontramos ante un movimiento de amplitud europea, es generalmente admitido que su realización más genuina se encuentra en Alemania, desde donde pueden constatarse correspondencias con e influjos sobre variantes del Romanticismo de otros países, en especial Inglaterra –Wordsworth, Lord Byron, Keats, Shelley, Walter Scott–, Francia –Chateaubriand, V. Hugo, Lamartine, A. de Vigny, A. de Musset, G. Sand–, Italia –Foscolo, Manzoni, Leopardi–, España –Espronceda, Zorilla– y Rusia –Pushkin, Lérmontov.

En lo que sigue trataré de contrastar diversas soluciones líricas que ha encontrado el Romanticismo en su plural percepción del mundo natural circundante que, y puesto que, como se ha dicho, es Alemania por así decir el epicentro de la corriente, singularizo primero en un poeta alemán, Eichendorff, y luego en otros dos líricos provenientes de los dos extremos europeos, la portuguesa Alorna y el ruso Lérmontov¹. Mi aproximación es empírica, en otras palabras, limitada en cada caso al análisis significativo de uno o dos poemas de muestra².

Eichendorff³ es considerado el lírico más importante de la segunda fase romántica alemana, la de la plenitud. Por esa razón parece de especial interés rastrear la forma cómo ha llevado a cabo en su lírica la apropiación concreta del concepto de “paisaje”, capital en la estética romántica. Como “material de prueba” he seleccionado dos de sus poemas más conocidos, aparecidos en vida del autor en distintas antologías –1837, 1843, 1850 y 1855–, si bien los más hermosos de ellos se habían publicado con anterioridad dispersos entre sus narraciones.

¹ Por falta de espacio no puedo incluir aquí mis consideraciones sobre la representación del paisaje en el holandés Feith, el francés Lamartine, el italiano Leopardi y el español Espronceda.

² Las traducciones de alemán, portugués y ruso que ofrezco al lado de los poemas originales las he realizado *ad hoc*, simplemente para facilitar una mejor comprensión de cuanto digo, y no pretenden más.

³ El barón Joseph von Eichendorff nació en 1788 como hijo de un terrateniente y oficial prusiano en la Silesia Superior. Educación aristocrática y católica, estudios de Filosofía y Derecho en Halle y Heidelberg, donde se incorporó al grupo romántico. Amistad con Novalis, Görres y Achim von Arnim. Entre 1813 y 1815 participación en las guerras antinapoleónicas, después funcionario prusiano. Murió en 1857.

Abschied

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald,
Du meiner Lust und Wehen
Andächt'ger Aufenthalt!
Da draußen, stets betrogen,
Saust die geschäft'ge Welt,
Schlag noch einmal die Bogen
Um mich, du grünes Zelt!...

Despedida

¡Oh valles amplios, oh alturas,
oh bosque hermoso y verde,
oh tú, estancia piadosa
con mis gozos y mis dolores!
Fuera, siempre engañado,
pasa ruidoso el agitado mundo,
¡cierra otra vez tus arcos
en torno a mí, oh verde bóveda!...

¿Cuál es el paisaje que se evoca aquí? De los substantivos “valles” (*Täler*), “alturas” (*Höhen*) y sobre todo “bosque” (*Wald*) que apostrofa el yo lírico no puede surgir un paisaje individualizado y concreto: aquí queda indeterminado, del mismo modo que es desconocida la meta del caminante. Tampoco con el empleo de los epítetos más generales, casi vacíos de signficado, si es que no son pleonásticos o hasta meros clichés –“valles amplios” (*weite Täler*), “bosque hermoso y verde” (*schöner, grüner Wald*), “bóveda verde” (*grünes Zelt*)–, surge corporeidad alguna ni los contornos de un paisaje. Es obvio que no estamos ante la descripción de un paisaje individual con marcas características sino ante la evocación de una actitud de ánimo “romántica”. Son, por así decir, conjuros, nombres mágicos –subrayados por la interjección múltiple, que también encontramos en la poesía “Fiesta de mayo” (*Maifest*), de la etapa “Sturm und Drang” del joven Goethe: “Oh tierra, oh sol, oh dicha, oh gozo...” (*O Erd, o Sonne, o Glück, o Lust...*)– que remiten a algo mucho más extenso que los paisajes concretos que se podría componer a voluntad a partir de ellos. Aquí no se apela a la facultad perceptivo-sensorial del lector; más bien se está sugiriendo una imagen multisignificativa evocadora de la patria infantil, el reposo de una vida errante, el recogimiento inocente y el hogar originario del hombre, conceptos éstos en los que cualquiera puede reencontrar la medida de sus deseos. Lo leído es “verdad” y no necesita de reflexión, puesto que se ajusta al subconsciente como una oración infantil. Este catálogo de motivos no es en absoluto la excepción, sino que se repite en otras poesías de Eichendorff: es un canon de palabras-guía, sonidos y rimas que vuelven una y otra vez y que se erige en cada ocasión de nuevo en verdad mítica e indiscutida mediante el recurso de repetir lo siempre igual. Se trata de representar que como tales ya están “llenas” de poesía y por tanto capaces sin más de situar en el estado emocional adecuado a un lector favorablemente dispuesto⁴.

⁴ A mi juicio las distintas posibilidades de recepción de la lírica eichendorffiana que ha investigado Lämmert en su artículo “Eichendorffs Wandel unter den Deutschen: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung” (1967) descansan precisamente en el carácter estereotipado de los motivos naturales y las figuras idiomáticas del poeta, que, en su conmovedora

MARGIT RADERS

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Noche de luna

Era como si el cielo
hubiera besado en silencio a la tierra,
de forma que ésta, en el destello de la floración,
tuviera ya que soñar con aquél.

El aire atravesaba los campos,
las espigas ondeaban despacio,
murmuraban sin hacer ruido los bosques,
tan clara era la noche por las estrellas.

Y mi alma desplegaba
ampliamente sus alas,
y volaba por los campos serenos
como si volara hacia casa.

También en la segunda de las poesías seleccionadas encontramos un paisaje de estado anímico, constituido de nuevo por la combinación de un número limitado de elementos que varían un esquema formal básico, por así decir, actualización de un único paisaje primigenio. Esta vez, sin embargo, domina la representación antropomórfica –se personifican elementos generales del paisaje– con mayor fuerza que en el poema anterior. La personificación del cielo, de la tierra y del aire no hace lo sensual más accesible –una se pregunta cómo es posible que de tal material pueda surgir un paisaje–, pero tampoco crea un paisaje “subjetivo” que refleje los sentimientos del yo lírico o del autor o que quepa interpretar como metáforas o correspondencias con una agitación de espíritu del autor

monotonía, sabe atrápanos con escasas imágenes y acordes. Justo con tales “lugares ubicuos” (*Allorte*) de una naturaleza no falsificada puede indentificarse el llamado pueblo llano, pero no menos puede dar con su “lugar” así el carácter nacional mediante el expediente de elevar a la condición de carácter popular alemán sin más rasgos ideales de una simplicidad natural, no deformada por la educación, incluso de estricta simpleza. Es como si el poeta se ocultase tras las dicotomías elementares –bosque y bóveda celeste–, pero también tras las emociones que así suscita –gusto de caminar errante y nostalgia–, con el efecto de que estas cosas sencillas parecen expresarse clara, simple e inequívocamente, como voces de la naturaleza misma. Sólo así pudieron emitirse en los decenios siguientes juicios de valor general que fundían la voz de la naturaleza o del bosque con la de Eichendorff de manera inmediata, e incluso con la de su patria silesiana o la del alma popular alemana. Las poesías llamadas “naturales” de nuestro autor fueron asimismo adoptadas por la “juventud caminante” (*Wanderjugend*) de fin de siglo, para ser más tarde degradadas a mero instrumento de agitación política por parte de los ideólogos nacional-socialistas (“Bosques hay muchos en el *Reich* alemán, pero sólo hay un bosque alemán, el del barón Joseph von Eichendorff”, Baldur von Schirach). Otras “pragmatizaciones” falsamente entendidas de la lírica de Eichendorff se hallan después de la II Guerra Mundial en las reivindicaciones territoriales de los alemanes procedentes de la antigua Silesia e incluso en la idea de la “patria eterna” que sustentan los representantes de la banal “religiosidad natural”.

romántico. La tal personificación incorpora más bien movimiento espacial al paisaje –“el aire atravesaba los campos” (*die Luft ging durch die Felder*)–, un paisaje que por su condición de libre ha de distinguirse del espacio cerrado y que transmite la emoción de la libertad.

Tampoco aquí se especifica con detalle al paisaje mediante adjetivos o determinantes de otro tipo, sino que son más bien los procesos que opera los que nos la hacen intuir. Puede probarse con abundantes poemas de Eichendorff que la función básica del verbo en las descripciones paisajísticas es la de señalar el movimiento, y frente a él el sustantivo pierde sustancia y hasta resulta intercambiable por cualquier otro. Es raro que se represente un fragmento “estático” de paisaje, que no se halle por tanto dotado de movimiento, y precisamente en este predominio dinámico encuentra su correspondencia aquella tendencia, ya señalada, a la desmaterialización, al abandono de los contornos y de la corporeidad –a la que se podría imputar imprecisión o deficiente poder de evidencia.

El paisaje de Eichendorff es por tanto una forma incorpórea que se resuelve en puro movimiento. Que, sin embargo, propiamente no conoce “dinamismo” en el sentido de movimiento que supera resistencias, y tampoco acusa nada violento o impetuoso: si los movimientos del paisaje interno “sensible” lo son en el espacio, en el plano sintáctico los nombres concretos están casi siempre subordinados, mientras los abstractos dominan la frase. Los adjetivos, además de resultar incoloros, tienen una representación numérica más bien escasa, en tanto que los verbos son portadores del movimiento junto con los adverbios. Las preposiciones –*durch die Felder, durch die Lande*, etc.– ayudan en estos paisajes fragmentarios y más bien pobres en contornos a la constitución de la perspectiva: marginalmente hallamos al yo lírico, que no obstante no considera al paisaje como reflejo de su estado propio, como sería el caso en un paisaje interno subjetivo, porque aquél, que se encuentra ciertamente en comunicación íntima con quien lo contempla, al mismo tiempo y de algún modo está en oposición a él, de tal manera que, frente al espacio geométrico, cabría bien hablar de un “espacio vivido”⁵, en analogía con el “tiempo vivido” de Henri Bergson.

También posee el paisaje su propio centro, la lejanía –identificada aquí con el “hacia casa” (*nach Haus*)–, un lugar genuinamente mágico en el paisaje eichendorffiano. La lejanía como tal por supuesto que no puede alcanzarse, pero no se ubica en lo infinito, cuyos símbolos o correlatos paisajísticos –el espacio ilimitado o vacío de la llanura o del mar– prácticamente no se mencionan en la lírica de

⁵ El concepto ha sido acuñado por Franz Faßbinder y recuperado por Richard Alewyn como definición del paisaje en una narración de Eichendorff, véase Alewyn (1980: 97).

nuestro poeta. Por el contrario, su paisaje es finito y articulado y deja espacio a la lejanía, pero en él no está vacío el ámbito que separa el aquí de allá. Eichendorff parece sentir la necesidad de añadir terceros lugares entre los dos polos del movimiento por los que éste pueda discurrir; para ello se sirve de las preposiciones *über* (sobre), *zwischen* (entre) o, como en nuestro caso, *durch* (por, a través), y así el movimiento mismo se desliza por el paisaje, si es que no lo realiza (es también el procedimiento para provocar la profundidad espacial). Por su parte, el plural frecuente —“campos” (*Felder*), “espigas” (*Ähren*), “alas” (*Flügel*), etc.— confiere al paisaje la segunda dimensión, la de la anchura: el alma “despliega ampliamente sus alas”. La tercera dimensión —la altura— tiene el desarrollo más débil, dado que el alma ciertamente vuela, pero no “sobre” (*über*), sino “por”, “a través” (*durch*) de los campos serenos.

Por todo lo cual establecemos que los paisajes eichendorffianos son pobres en contenido objetual y en contornos corpóreos, pero abundantemente dotados de relaciones espaciales. No son espacio puro, sino más bien —frente al espacio geométrico— “vivido, experimentado”; son incorpóreos, pero no vacíos ni privados de vida, amplios, pero no infinitos. La amplitud, el espacio, es para Eichendorff y junto al tiempo sin duda alguna una vivencia primigenia. La *Noche de luna* es desde luego un ejemplo típico de *unio mystica* romántica en que el tiempo deviene espacio en lo astral, lo cósmico y lo elemental, todo lo cual incorpora al sujeto lírico. Pero también muestra precisamente la tercera estrofa en su uso gramatical metafórico la forma como el pretérito (*Präteritum*) y el llamado “conjuntivo” alemán (*Konjunktiv*) determinan la relación del sujeto con el acto poético reflexivo que, por su parte, se consume con las metáforas del poema: el yo al mismo tiempo participa y está separado, puesto que sentimos la distancia entre el autor y el yo lírico. Dicho de otra forma, el autor Eichendorff se sitúa manifiestamente en un marco de referencia más amplio que su sujeto y puede mirar más allá del mundo que ha creado.

Claro está que también otros románticos han creado metáforas del paisaje⁶ transformando los “requisitos”, las “piezas de la decoración” (*Versatzstücke*) de la naturaleza en torno, pero ninguno de ellos las utiliza en sus tensiones y

⁶ Véase Gerhard Schulz: “Die metaphorische Darstellung des Gegensatzes Einsamkeit – Öffentlichkeit in der deutschen Romantik” (1978), en *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, 611-624, R. Brinkmann (ed.), que en parte estudia los llamados “elementos decorativos” referidos al paisaje en varios románticos alemanes en su doble referencia al sentido literal real —“noche” como el tiempo entre el ocaso y el orto— y a un sistema específico que el poeta adopta de fuera o desarrolla desde dentro —“noche santa/sagrada”—, véase p. 612. Entre otras cosas investiga metáforas ambivalentes como bosque, monte, río, mar, etc., que según qué poeta pueden ser vividas como positivas o amenazadoras.

dualidades con la eficacia de Eichendorff, lo que le acredita como maestro de la metáfora del paisaje.

La obra lírica de este poeta merece asimismo un lugar de privilegio dentro del movimiento romántico porque sus poemas –lo que no siempre es el caso en las creaciones de Tieck, Brentano, Arnim y F. Schlegel, voluntaristamente artísticas–, dotados de un exiguo inventario de motivos naturales y de una inigualable ligereza en la expresión sugestiva, transmiten esa emoción hechizadora de que ya se ha hablado, y con ella una insuperable sencillez popular y un innegable encanto y atractivo musical. Así las cosas, no es de extrañar que esta lírica haya sido repetidamente objeto de elaboración musical por compositores como Carl Maria von Weber⁷, Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy y generaciones posteriores. En particular, la puesta en música por Mendelssohn-Bartholdy de la *Despedida* o el trabajo de Schumann con la *Noche de luna* son para nosotros ya una unidad inseparable de verso y música que consuma el entreveramiento “sinestésico” de los órganos sensoriales y de las diversas artes que habían postulado los románticos para la canción (*Lied*).

La Marquesa de Alorna⁸, título que heredó al morir su hermano primogénito, en las historias de literatura aparece como una escritora en la que confluyen las más diversas tendencias, desde la neoclásica (escribió bajo la influencia del Padre Francisco Manuel do Nascimento –Filinto Elísio– y con el nombre arcádico de Alcipe) al prerromanticismo, y consiguió despertar el gusto por el romanticismo alemán en poetas portugueses tales como Bocage o Herculano. A veces es considerada la “Mme. de Staël portuguesa”, sobre todo por esa labor de mediadora cultural, de iniciadora del romanticismo literario en Portugal, perfectamente comparable a la de la auténtica Mme. de Staël, a la que, por cierto, conoció personalmente.

⁷ Las emociones relativas al bosque del *Cazador furtivo* (*Freischütz*) de Weber corresponden temáticamente a los motivos eichendorffianos sobre el bosque, si bien con una diferencia evidente: en las escenas de Weber predomina una cierta acentuación de lo nacional.

⁸ Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencastre (1750-1839), nieta de la Condesa de Távora, en relación con un atentado al rey, fue recluida y educada en el Convento de Chelas, casi en régimen de clausura, de 1758 a 1777, fecha de la muerte de D. José. En 1779, se casó con el Conde de Oeynhausen, un oficial alemán, naturalizado portugués, hombre culto, a quien siguió a Viena cuando se le nombró embajador portugués. Víctima de intrigas, el conde cayó en desgracia y se vió forzado de regresar a Portugal. Leonor de Almeida enviudó con cinco hijos en 1793. Fundó una sociedad política, dirigida contra Napoleón, la “Sociedade da Rosa”. Fue exiliada a Londres, por orden de Pina Manrique, entre 1804 y 1814, viviendo, a partir de esta última fecha, en Lisboa. Su famoso salón lo frecuentaban literatos de distintas generaciones, desde los últimos árcades hasta los primeros románticos.

En cuanto a su propia obra, sin embargo, se le incluye en el “Siglo de las Luces”⁹ y se le suele tildar de “precursora del romanticismo portugués” o, como mucho, de “prerromántica”. Es verdad que experimentó el influjo de Locke, Voltaire y los Enciclopedistas y que cultivaba formas literarias “clásicas” tales como el soneto, la oda, la égloga, la elegía, la epístola y el epigrama, pero también la canción, aquella forma literaria que encontró su máxima expresión romántica en el *Lied* alemán. Y entre los autores que tradujo o parafraseó y que, en cierto modo, también indican sus preferencias literarias, encontramos, por un lado, nombres clásicos como Homero, Horacio o Claudino, y neoclásicos como Pope o el más tardío Gray, y autores del rococó (Wieland), del *Sturm und Drang* (Bürger), y otros que abarcan varias épocas literarias como Goëthe (*sic*)¹⁰, pero también poetas prerrománticos como Young y hasta románticos como Lamartine.

Hemos seleccionado de su obra principal, las *Obras poéticas*, publicadas póstumamente, en 1844, un pequeño y sencillo poema que quizá podría contribuir a revisar la valoración que esta poetisa recibe por parte de los cánones literarios establecidos.

Cantiga

Sozinha no bosque
Com meus pensamentos,
Calei as saudades,
Fiz trégua a tormentos.

Olhei para a Lua,
Que as sombras rasgava,
Nas trémulas águas
Seus raios soltava.

Naquela torrente
Que vai despedida
Encontro assustada
A imagem da vida.

Do peito em que as dores
Já iam cessar,
Revoa a tristeza,
E torno a penar.

Cantiga

Tan sola en el bosque
con mis pensamientos
acallé la nostalgia,
di tregua al tormento.

Miré a la Luna
que abría las sombras,
a las aguas trémulas
sus rayos lanzaba.

En aquel torrente
que sale despedido
encuentro asustada
la imagen de la vida.

Del pecho en que el dolor
iba ya a cesar
emprende otra vez el vuelo la tristeza
y vuelvo a penar.

⁹ Así, p. ej., en Saraiva/Lopes (1976: 713).

¹⁰ *Ibid.*

Ya desde el sistema métrico y el versal se ve que la autora ha abandonado totalmente los cánones (neo)clásicos (el decasílabo, versos de 10 sílabas agrupados en un soneto). En cambio, encontramos 4 cuartetos con versos de 5 sílabas, en “redondilla menor”¹¹, con el sabor de la poesía popular portuguesa. Es muy significativo, ya desde el punto de vista del ropaje, que la poetisa recupere esa tradición popular, y se puede interpretar como primer indicio formal de una actitud romántica en esta poesía.

Y entrando en el contenido, que es lo que aquí nos interesa sobre todo, nos topamos con un paisaje profundamente romántico: un bosque nocturno y sombrío, la luz de la luna que va abriendo las sombras –el típico claroscuro romántico–, aguas de un río en principio tranquilas, pero que de pronto empiezan a temblar bajo los efectos de los rayos de la luna y se transforman en un torrente. Nos encontramos, pues, con todos los ingredientes del paisaje romántico, ya en absoluto tranquilo o en calma como uno clásico que podría servir, p. ej., de fondo al individuo solitario en la ausencia del amado: es éste ya un paisaje –una naturaleza enfurecida (aquel “torrente”)– que hace de escenario a un yo atormentado, y en el que se desarrolla una “acción anímica”. Es más, la autora convierte la naturaleza en *espejo* del estado anímico del yo lírico: “En aquel torrente... encuentro asustada la imagen de la vida.” Esta compenetración, incluso identificación de la naturaleza con el ser humano, donde ya no se distingue si el torrente es físico o anímico (en tanto que símbolo del estado del yo atormentado), constituye precisamente una realización poética de aquel postulado romántico de la correspondencia entre el hombre y la naturaleza, entre lo particular y lo general.

En cuanto a la función del paisaje, se percibe una diferencia fundamental respecto a Eichendorff: Mientras el yo lírico de aquél, aunque también solo en y con la naturaleza, estaba integrado en un paisaje que era un espacio y un sujeto autónomo fuera del personaje, aquí el yo –también desde el punto de vista gramatical– es claramente sujeto de la acción, y todo se ve desde su perspectiva, ya que abre y cierra la poesía: “Tan sola... acallé... y vuelvo a penar”. El paisaje es, pues, proyección del yo, y no una entidad autónoma como en Eichendorff.

Otra diferencia fundamental hay que destacar en el estado anímico del yo lírico: mientras que en Eichendorff el yo, aunque solo, no tenía la postura de solitario aislado –estaba cobijado, por así decirlo, en y por la naturaleza– aquí la

¹¹ Mientras que en la poesía en lengua castellana la “redondilla” son grupos de octasílabos, en la métrica portuguesa se consideran “redondillas” los versos de 5 o 7 sílabas: si son de 7 sílabas, se trata de una “redondilla mayor”, y si son 5, de una “redondilla menor”. Normalmente se van desarrollando en cuartetos como en el caso que nos ocupa.

soledad –con un cierto intermezzo de relativa calma– adquiere todos los rasgos estilizados de nostalgia, tristeza, pena, dolor, tormento y angustia, tan frecuentes en el héroe romántico, del que el personaje lírico eichendorffiano era un representante atípico.

Pienso que Leonor de Almeida crea aquí una síntesis entre elementos importados y tradición autóctona: Por un lado, se inspira en el prototipo del héroe romántico solitario en la naturaleza, en la soledad del bosque –así, el paralelismo semántico-sintáctico del verso inicial “Tan sola en el bosque con mis pensamientos...” con aquel otro verso de Goethe “Ich ging im Walde so für mich hin...” es asombroso–; pero, al mismo tiempo, retoma la tradición lírica popular autóctona del sufrimiento, de la tristeza y la nostalgia idealizada, precisamente la “saudades” que aparece ya en la literatura portuguesa medieval, como p.ej. en la novela *Menina e Moça ou Livro das Saudades* de Bernardim Ribeiro, en el paso del siglo XV al XVI.

Resumiendo: creo que el tono de este texto lírico, y especialmente el tratamiento del paisaje, demuestra que la Marquesa de Alorna es una auténtica poetisa romántica –mucho antes que Almeida Garrett (1799-1854), cuyo poema *Camões* (1825) está considerado por los historiadores de la literatura como la primera obra verdaderamente romántica en Portugal–, y no sólo una transmisora de pensamientos románticos a través de sus traducciones de autores extranjeros contemporáneos. Después de leer esta *Cantiga* habría que revisar los criterios de definición de las distintas fases del romanticismo portugués: por mucho que escriba en la época así llamada “neoclásica” o “preromántica”, esta mujer ha plasmado en su poema los rasgos esenciales del romanticismo europeo; además, no cabe duda de que por sus estancias en el extranjero, su matrimonio y sus contactos personales y literarios tenía una noción muy clara de lo que eran los movimientos románticos alemán, inglés y francés, a cuyos moldes se acerca mucho más que los autores del llamado “Romanticismo portugués”: aquella época entre 1825 y 1865, caracterizada, sobre todo en su segunda fase, de “ultrarromanticismo”, por la exageración, el barroquismo, lo postizo y la pura caricatura de lo romántico. No en último lugar, aparte de su tratamiento de motivos y temas literarios comunes a todas las corrientes europeas contemporáneas, también la actitud política y social de la Marquesa de Alorna, su lucha antinapoleónica y contra el despotismo y el fanatismo, es profundamente romántica, dado que, como es sabido, en una época de suma tensión política, los románticos no sólo mostraban una relación contemplativa y distante frente al pueblo y el Estado, sino que también se caracterizaban por una actitud comprometida con su mundo circundante.

Lérmontov¹², aristócrata como Eichendorff y la Marquesa de Alorna, procedía probablemente de un Lerma emigrado a Escocia en la Edad Media, lo cual explicaría en parte su especial atracción por España (véase su drama *Los españoles*, 1830), típica también en otros poetas románticos, como Pushkin. Y al igual que Leonor de Almeida domina varios idiomas extranjeros –el alemán, el francés y el inglés– y siente un gran interés por las literaturas extranjeras, especialmente las románticas, prueba de lo cual son sus relaciones con autores como Th. Moore, Walter Scott, Victor Hugo, Lamartine, A. de Vigny, Musset, Mickiewicz, Heine, Schiller y Goethe. Algunos de ellos los traduce al ruso, entre otras, obras de Heine y Goethe, de cuyo *Wanderers Nachtlied* creó una celebrada versión rusa. Se siente especialmente atraído por Byron, quien se convierte en su ideal de “gran hombre”, tanto en la vida como en la poesía, y a quien imita; ansía un destino análogo al suyo, para reconocer después su propia identidad: “Soy un proscrito como él, pero con alma rusa”.

Veamos, pues, cómo se reflejan todas estas afinidades con e influencias de los románticos occidentales en el tratamiento del paisaje en una de sus más logradas y maduras composiciones líricas de su primera época, *Velero*, del año 1832, cuando el poeta tenía tan sólo 18 años.

Парус

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом.
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит;
Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой:
А он, мятежный, просит бури,
как будто в бурях есть покой!

Velero (Vela)

Destellos blanquecinos de un velero solitario
en la neblina del mar azul.
¿Qué está buscando en el país lejano?
¿Qué ha abandonado en su tierra natal?

Espumean las olas, el viento silba,
y el mástil se arquea y rechina;
¡ay, (¡Pero no!) – no busca él la felicidad,
ni de la felicidad huye!

Por debajo de él un chorro que discurre más
claro que el azul,
por encima un rayo de sol dorado:
pero él, rebelde, reclama tormenta
como si con las tormentas viniera la paz.

¹² Mijaíl Yúrievich Lérmontov nació en 1814 en Moscú, y después de la muerte de su madre (1817) se crió en las posesiones de su aristocrática abuela, lejos de su padre, oficial retirado de ascendencia escocesa. Después estudió en la Pensión de Nobles de Moscú y en la Universidad (1830-32), sin presentarse a examen. En 1832 ingresó en la Escuela de cadetes de la Guardia en San

El paisaje representado aquí nos recuerda, en primer lugar, un espacio natural tratado con frecuencia en la pintura romántica, arte hermano de la literatura, y especialmente en los cuadros de Caspar David Friedrich, y en seguida se percibe la sensibilidad evocativa de Lérmontov, que, por cierto, también dibujaba.

No se trata aquí de un paisaje nocturno de bosque, donde domina el verde oscuro, como en los poemas analizados anteriormente, sino de un paisaje marítimo, de día, a pleno sol ("rayos de sol dorado"). Si el agua en Eichendorff no estaba presente como elemento paisajístico y en la Marquesa de Alorna sólo se entreveía en las aguas de un río, donde se reflejaban los rayos de la luna, aquí es el elemento principal, por no decir el único. Si aquéllos eran paisajes limitados, aquí tenemos el caso contrario: vemos el inmenso océano, símbolo de la libertad, a saber, uno de los más altos valores, junto con el de la personalidad, que fundamentan la poesía de Lérmontov, opuesta a todo estancamiento, confinamiento espiritual u opresión humana. Lo curioso es que también Eichendorff busca esa libertad, aunque situándola en un lugar natural totalmente diferente, esto es, el bosque y la naturaleza nocturna, lo que prueba que la simbología paisajística romántica posee todo un abanico de requisitos para expresar una misma idea.

Este poema constituye también una realización brillante de otros postulados estéticos del Romanticismo: Los poetas de este movimiento pretendían potenciar la ilusión del paisaje no solo mediante ciertos términos "mágicos" y su repetido aprovechamiento como vimos en Eichendorff, sino también mediante la sintaxis, el ritmo y la onomatopeya, procedimientos que se pueden detectar a lo largo de todo el poema *Velero*, compuesto según un claro plano estructural y todavía no escrito en verso libre como composiciones posteriores del mismo Lérmontov. También es palpable aquí el elemento musical, tan característico de la lírica lermontoviana, por lo que los formalistas rusos le contaron entre el grupo de los poetas "cantables"¹³.

Petersburgo. Fue detenido en 1837 a la muerte de Pushkin, cuya muerte cantó en un poema (*Smert' poeta*) contra las camarillas cortesanas, que circuló en millares de copias manuscritas; expulsado de la Guardia, fue enviado al ejército del Cáucaso. A su vuelta a la capital se vió complicado en un duelo y volvió a ser desterrado al Cáucaso (abril de 1840), al tiempo que aparecía su novela *Gueroi nášego vrémeni*, *Un héroe de nuestro tiempo* y un libro de poemas, *Octubre*. Murió en 1841 en el Cáucaso, desafiado en duelo por un oficial.

¹³ Uno de los poemas lermontovianos más "cantables" y de hecho "cantados" –ya que desde hace tiempo forma parte del cancionero popular ruso– es "Выхожу один я на дорогу." ("Héme aquí saliendo solo al camino..."), escrito nueve años más tarde que *Парус*, en 1841, y en el que, por cierto, encontramos un paisaje nocturno y una atmósfera llena de paz y serenidad que parecen inundar al yo lírico solitario, ya carente de la rebeldía del héroe de *Velero*. Las consonancias son, por tanto, muy próximas al mundo de Eichendorff y de la Marquesa de Alorna.

En este poema se realiza un interesante cambio frente a los ejemplos anteriormente analizados: mientras que en Eichendorff el yo aparecía en el paisaje, pero no era más protagonista que éste y mientras que en la Marquesa de Alorna el sujeto de la acción era el yo lírico en concordancia con el paisaje, aquí ni siquiera aparece un yo en primera persona. El poeta se refiere a un “él”, en tercera persona, para designar el elemento principal dentro del marco paisajístico del mar, es decir, el velero. A pesar de este aparente distanciamiento formal, el velero no es otra cosa que metáfora, símbolo del yo autorial: es su alma solitaria, melancólica y atormentada en medio de una naturaleza ilimitada (“en la neblina del mar azul”), añorando la lejanía, donde domina el azul, color simbólico de la *Sehnsucht* y la fantasía románticas y donde el autor se objetiva a sí mismo en la imagen de la vela blanquecina, contrapunto cromático del azul, por así decirlo.

Y precisamente este yo no está en consonancia con el paisaje circundante como en Eichendorff o incluso en Alorna, sino que se rebela contra él, o, mejor dicho, contra el Cielo. Igual que en otras obras suyas, palpamos aquí que Lérmontov posee una intuición del “otro mundo”, pero su actitud es la de un rebelde orgulloso y desafiante. Se trata de una confesión patética según el modelo de su admirado Byron, con su dolor estilizado, y el hecho de que es un poema sumamente subjetivo, incluso egocéntrico, se refleja una vez más en una indicación local, paisajística: el alma atormentada se encuentra, sola, en medio del mar, o sea, en el centro del interés, mientras que los demás elementos del escenario natural se ordenan en torno a él: por debajo el mar, por encima el sol.

Lejos de grabar impresiones más o menos coherentes de un paisaje concreto o de dibujar un cuadro del mundo inmediato, las imágenes de Lérmontov aparecen como arrebatadas de la realidad, eligiendo las más adecuadas para expresar su propósito personal y estético y plasmar poéticamente su filosofía existencial.

Termino recordando unas palabras de Caspar David Friedrich: “A cada cual se le manifiesta de forma distinta el espíritu de la naturaleza.” En ellas se alude al carácter interpretativo abierto del simbolismo natural, que permite multitud de propuestas hermenéuticas en tanto que aproximaciones en cada caso al sentido oculto. El presente trabajo lo ha intentado en una triple dirección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras

- ALMEIDA, Leonor de, MARQUESA DE ALORNA (1844). *Obras poéticas*, 6 vols. (recogidos en Clássicos Sá da Costa).
- *Poesia e Inéditos, Cartas e outros escritos*. (Selección, prefacio y notas de Hernâni Cidade en Clássicos Sá da Costa).
- EICHENDORFF, Joseph von (1908 y ss.). *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. W. Kosch/A. Sauer/H. Kunisch (eds.).
- (1957 y ss.). *Werke und Schriften*. G. Baumann (ed). Stuttgart.
- (1988, 4º ed.). *Werke in einem Band*. Múnich/Viena: Hanser.
- LÉRMONTOV, Mijaíl Yúrievich (1953). *Ízbrannyye proizvedeniia*. Moscú/Leningrado.
- (1968). *Stijotvoréniia. Gueroi náshego vrémeni*. Moscú: Détskaia literatura.
- (1986). *Poemy*. Moscú: Sovétskaia Rossia.
- (1989). *Pólnoie sobrániie stijotvorénii v dvuj tomaj* (Poesías completas, 2 vols.) (Edición y comentarios: Náidich, E.; introducción "Poéziia Lérmontova": Máximov, D.). San Petersburgo (Leningrado): Sovétskii pisátel.

Estudios

- ADORNO, Theodor W. (1980). "Zum Gedächtnis Eichendorffs". En *Romantikforschung seit 1945*, 103-115. Klaus Peter (ed.). Königstein/Ts.
- ALEWYN, Richard (1980). "Eine Landschaft Eichendorffs". En *Romantikforschung seit 1945*, 85-102. Klaus Peter (ed.). Königstein/Ts.
- BIESE, Alfred (1888). *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*. Leipzig: Von Veit & Comp.
- BRINKMANN, Richard (ed.) (1978). *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion*. Stuttgart: Metzler.
- BROWN, William (1986). *A History of Russian Literature of the Romantic Period*.

- Dicionário de Literatura* (1973, 3ª ed.) (dirigido por J. Prado Coelho). Oporto.
- DUQUE, Aquilino (1990). "Introducción a *Un héroe de nuestro tiempo*", IX-XXIII. Barcelona: Planeta.
- GÓMEZ MENDOZA, Josefina/ORTEGA CANTERO, Nicolás, *et al.* (1988). *Viajeros y viajes*. Madrid: Alianza Editorial.
- GROSSKLAUS, Götz (1993). *Natur – Raum. Von der Utopie zur Simulation*. München: Iudicium.
- KOLLEKTIV FÜR LITERATURGESCHICHTE (1967). *Romantik*. Berlín: Volk und Wissen/Volkseigener Verlag.
- LÄMMERT, Eberhard (1980). "Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland". En *Romantikforschung seit 1945*, 203-228. Klaus Peter (ed.). Königstein/Ts.
- (1989, 4ª ed.). "Eichendorffs Wandel unter den Deutschen". En *Die deutsche Romantik. Poetik Formen und Motive*, 219-252, Hans Steffen (ed.). Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LOTMANN, Iu. (1988). *V shkole poetičeskogo slova. Pushkin, Lérmontov, Gógol*, 206-234. Moscú: Ed. Prosveschénie.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1979). *As origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa: ICALP.
- MINISTÉRIO DA CULTURA E COORDENAÇÃO CIENTÍFICA (1984). *Pequena guia de la historia de la literatura portuguesa*, Lisboa: Instituto Português do Livro.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (1987). *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- REVIKIN, A. I. (1981). *Istória rússkoy literatury XIX v. (pérvaia polovina XIX v.)*. Moscú.
- RIPELLINO, Angelo Maria (1970). *Sobre literatura rusa*, 81-102. Barcelona: Barral Editores.
- SARAIVA, Antonio José/LOPES, Óscar (1976, 9ª ed.). *História da Literatura Portuguesa*, 713-714, 725-748. Oporto.
- SCHWARZ, Egon (1979). "Der Erzähler Eichendorff". En *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, 163-183. Ernst Ribbat (ed.). Königstein/Ts.

- SLONIM, Marc (1974). *La literatura rusa*, 44-53, México: FCE.
- SMUDA, Manfred (ed.) (1986). *Landschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- SPITZER, Leo (1975). "Zu einer Landschaft Eichendorffs". En *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, 232-247. Alexander Ritter (ed.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- TSCHIŽEWSKIJ, Dmitrij (1964). *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. I: *Die Romantik*, Múnich: Eidos.
- VALVERDE, José María (1985). *Historia de la literatura universal*, vol. VII: *Romanticismo y realismo*, Barcelona: Planeta.
- VATSURO, V. E. et al. (1989). *M. Y. Lérmontov v vospominániiaj sovreménnikov*.
- UJÁNOVA, Natalia / BRAVO, José María (eds.) (1983). *Las mejores novelas de la literatura universal*, vol. XVI: *Novela rusa* (Introducción: Natalia Ujánova), XXXIX-XLVI. Cupsa.
- WALLTHOR, Alfred Hartlieb von/QUIRIN, Heinz (1977). "*Landschaft*" als interdisziplinäres Forschungsproblem. *Vorträge und Diskussionen des Kolloquiums am 7./8. November 1975 in Münster*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- ZIMMERMANN, Jörg (1982). "Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs". En *Das Naturbild des Menschen*, 134-154. J. Zimmermann (ed). Múnich: Fink.



EL PAISAJE DE GRANADA REFLEJADO POR CHATEAUBRIAND

María Dolores Rajoy Feijoo

Universidad de Oviedo

*Las aventuras del último Abencerraje*¹ permiten al autor y a sus lectores franceses desplazarse a un paisaje y a una época diferentes. Sin embargo, queremos mostrar cómo Chateaubriand, al pintar el paisaje, lo hace siguiendo pautas que aparecen en el resto de su obra. Al reflejar el paisaje de Granada, aunque se apoye en obras anteriores, también se refleja a sí mismo, sus inquietudes y sus obsesiones.

El colorido arábigo-andaluz que Chateaubriand imprime a esta novela es una muestra de su interés por otras culturas y por otros paisajes. Los temas "mauresques" interesaron a los franceses desde muy antiguo y, al menos desde el s. XVII, se produjo en Francia una rica literatura de inspiración hispano-árabe. Concretamente *Las Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, que inspirará a nuestro autor, publicada en España en dos partes en 1597 y 1604, fue publicada en París en 1606 y traducida dos años después. En la misma época llega la *Diana* de Montemayor (Valladolid, 1561), que contiene intercalada "La historia de Abindarraez"². Enseguida aparecen las primeras novelas francesas del género,

¹ Chateaubriand, François-René de (1982), *Atala, René, Les aventures du dernier Abencerrage*, ed. présente, établie, annotée par Pierre Moreau, Paris, Gallimard (Folio). Las notas entre paréntesis se referirán a esta edición. También consultamos otras eds. como: Chateaubriand (1962), *Atala, René, Le dernier Abencérage*, ed. de F. Letessier, Garnier.

² Pérez de Hita, Ginés, *Historia de los vandos de los zegríes y abencerrages cavalleros moros de Granada, de las Civiles guerras que vuo en ella y batallas particulares que vuo en la Vega entre Moros y Chriftianos, hafta que el Rey Don Fernando Quinto la gano*. Madrid, Eds. El Museo Universal, 1984.

como *L'Alamahide* o *La reine esclave* de Mlle. de Scudéry o *Zaïde* de Mme. de La Fayette, comenzando una larga serie que culminará con *Les aventures du dernier Abencerrage* de Chateaubriand, que es la obra que nos ocupa.

La tradición del exotismo hispanoárabe es larga, pero a Chateaubriand le cabe la gloria de ser uno de los creadores del exotismo moderno³.

Existen en esta obra claros elementos de exotismo, teniendo en cuenta que incluso los personajes se dividen en grupos que resultan exóticos los unos a los otros. Para el árabe Abenhamed, procedente de Marruecos, la España cristiana es exótica, y exóticos son los restos de su pasado árabe, mientras que para los españoles el exótico es el Abencerraje (que emplea a veces, un lenguaje que parece sacado de *Las mil y una noches*). Aún hay un tercer personaje, el francés Lautrec, frente a cuya medida el orgullo español de la protagonista y de su hermano también aparece como exótico. Y, por último, el narrador hace frecuentes incursiones en su obra para recordarnos su curiosidad por esta tierra extranjera.

La temática arábigo-andaluza, no olvidada nunca en Francia, vuelve a estar de moda en Francia a finales del s. XVIII con la traducción por el conde de Laborde, en 1787, del *Viaje a España* del inglés J. Swinburne⁴.

Con todo, el carácter más relevante de esta obra no es, a mi parecer, el exotismo. El fenómeno más digno de atención es el de cómo la materia,

También hay ed. de Austral titulada: *Guerras civiles de Granada*.

Montemayor, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa Calpe, 1946.

Otras obras españolas en que aparece este tema son los romances, *la H. del Abencerraje y la hermosa Jarifa* de Antonio de Villegas, la H. de los 2 enamorados Ozmín y Daraja del Guzmán de Alfarache, y la H. del Cautivo del Quijote. Estas obras están recogidas en el volumen:

Narraciones Moriscas, prol. J. M. Delgado, dir. A. Zoido, Sevilla, Eds. Andaluzas Unidas, 1986

Letessier, F., en Chateaubriand (1962), op. cit., cita como fuente la traducción francesa de Sane (1809) de las *Guerras civiles de Granada: Histoire chevaleresque des maures de Grenade*.

³ Como dice Chinard, Gilbert, en: *L'exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, 1918, Slaktine Reprints, Genève, 1970:

"Si par exotisme on désigne l'ensemble des sentiments et des émotions que nous ressentons au contact des pays étrangers et des âmes étrangères, et non point seulement une curiosité amusée ou admirative pour des spectacles nouveaux, une végétation inconnue et des mœurs différentes des nôtres, nous devons reconnaître que, sous cette forme moderne l'exotisme n'apparaît pas dans la littérature française avant Bernardin de Saint Pierre et Chateaubriand".

⁴ Letessier, F. (1962), en la "Introduction" de Chateaubriand (1962), Op. cit., p. LXVIII- LXIX, cita las siguientes obras francesas, de los ss. XVII y XVIII: *Almahide* (1660-1663) de Mlle. de Scudery, Mme. de La Fayette (1670-1), *Zaïde*, Mme de Villedieu (1673), *Galanteries grenadines*, Baudot de Juilly (1699), *Relation historique et galante de l'invasion d'Espagne par les Maures*, Mme. de Gómez (1723), *La Bibliothèque Universelle des Romans* (1775) que publicó el resumen de numerosas novelas granadinas, *Histoire secrète de la conquête de Grenade*, Florian (1755), *Précis historique sur les Maures d'Espagne*, Gonzalve de Cordue, Mme. Cottin (1805), Mathilde, Swinburne, H., *Travels through Spain in 1775-1776*, y, finalmente, Laborde, J. B., (1787), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*.

extranjera y tomada de diversas fuentes, se adapta perfectamente a los gustos del autor, de manera que parece que el tema está ya preparado para que él lo redacte de acuerdo con su propio paisaje interior.

Vamos a centrarnos en el tratamiento del paisaje, entendiendo paisaje, a la manera de J. P. Richard como “el conjunto de los elementos sensibles que forman la materia y la base de la experiencia creadora”⁵. Vamos a ver también cómo elementos que aparecen de manera reiterada en la obra o en la vida de Chateaubriand están presentes en esta novela.

El viaje fue una de las grandes aficiones de este autor en su vida real, como es sabido, y en sus obras literarias aparecen relatos de viajes. La novela que nos ocupa comienza precisamente describiendo el itinerario del protagonista: embarca en Túnez y llega a Cartagena desde donde se dirige a Granada, a través de Murcia y Sierra Nevada, montado en una mula (189). Se trata del viaje del último abencerraje a la tierra de sus antepasados (que no aparece en las fuentes españolas donde el moro ya está en la península). Su propósito resulta enigmático pues el proyecto que oculta a su madre también permanece oculto al lector hasta el final:

Il n'avait que vingt-deux ans lorsqu'il perdit son père; il résolut alors de faire un pèlerinage au pays de ses aïeux, afin de satisfaire au besoin de son cœur, et d'accomplir un dessein qu'il cacha soigneusement à sa mère (189).

Las impresiones ante una tierra extranjera son presentadas a través del protagonista. La visión del paisaje es cambiante y sigue las etapas propias del viaje. El viaje es el sistema más adecuado para descubrir o redescubrir nuevas tierras; en este caso los lugares que sólo 24 años antes (188) eran árabes, y ahora son cristianos. El libro comienza con una alusión a la pérdida de Granada y con una vista panorámica:

Lorsque Boabdil, dernier roi de Grenade, fut obligé d'abandonner le royaume de ses pères, il s'arrêta au sommet du mont Padul. De ce lieu élevé on découvrait la mer(...); on apercevait aussi Grenade, la Véga et le Xenil, au bord duquel s'élevaient les tentes de Ferdinand et d'Isabelle (187).

En su viaje a Granada, el abencerraje se encuentra con su historia. Por el camino cree reconocer huellas del pasado de su familia y se entristece:

à la vieillesse de ces palmiers, il jugea qu'ils devaient avoir été plantés par ses pères, et son cœur fut pénétré de regrets (189).

⁵ Richard, Jean-Pierre (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Paris, ed. du Seuil, contraportada.

La expresión de las emociones está ligada a la contemplación del paisaje y al reconocimiento del pasado. Esta tónica la marca ya la reacción del rey Boabdil, al comienzo de la narración, cuando llora (185) a la vista de los territorios perdidos. Este hecho, que ha entrado en la leyenda, es narrado por los romances. Pero la unión de la emoción con la contemplación enlaza con el gusto prerromántico de Chateaubriand: a lo largo de la obra, la contemplación de la naturaleza tiene como correlato una fuerte reacción interior. Así, al término del viaje lo esperan “des émotions encore plus vives” (190). Su corazón se desata ante la vista de Granada:

Lorsque Aben-Hamet découvrit le faite des premiers édifices de Grenade, le coeur lui battit avec tant de violence qu’il fut obligé d’attacher sa mule. Il croisa les bras sur sa poitrine et, les yeux attachés sur la ville sacrée, il resta muet et immobile. Le guide s’arrêta a son tour, et comme tous les sentiments élevés sont aisément compris d’un Espagnol, il parut touché et devina que le Maure revoyait son ancienne patrie (191).

De esta manera la pintura del paisaje va acompañada de la expresión de las emociones humanas que provoca o refleja.

La humanización del paisaje se logra al describir la interacción del paisaje con el hombre. Esta se manifiesta de tres maneras :

En primer lugar, el viaje supone una marcha a través del paisaje. Es una manera dinámica de integrarse en el paisaje, de entrar en el cuadro:

Des troupeaux de moutons qu’un berger conduisait comme une armée dans des plaines jaunes et incultes, quelques voyageurs solitaires, loin de répandre la vie sur le chemin, ne servaient qu’à le faire plus triste et plus désert (190).

Como vemos aquí, los viajeros entran a formar parte del paisaje. Los sentimientos (de tristeza) acompañan a la descripción de la naturaleza.

En segundo lugar, la afición de Abenhamed a herborizar (su interés por la botánica es compartido por Chateaubriand) le permite dar paseos por los bosques, prestando especial atención a las plantas. Esta ocupación no parece apropiada para la descarga emocional, pero sirve como pretexto:

Il descendait de sa mule, et sous prétexte de chercher des plantes, il se cachait un moment dans ces débris pour donner libre cours à ces larmes (189). C’est en vain qu’il parcourt les coteaux du Douro et du Xénil, pour y cueillir des plantes au lever de l’aurore: la fleur qu’il cherche maintenant c’est la belle chrétienne. (196).

En un momento parece haber hallado la ataraxia:

Aben-Hamet n'était plus ni assez infortuné ni assez heureux pour bien goûter le charme de la solitude: il parcourait avec distraction (...) ces bords enchantés (197).

Y es precisamente durante ese paseo, emprendido para herborizar, cuando encuentra a la mujer de sus sueños entre naranjos y mirtos (y también entre alusiones a Homero o a Virgilio⁶:

Une maison de campagne, environnée d'un bocage d'orangers, s'offrit bientôt à ses yeux: en approchant du bocage, il entendit les sons d'une voix et d'une guitare. (...) "C'est ma houri!" dit Aben-Hamet(...) il s'élance à travers une haie de myrtes et tombe au milieu d'une troupe de jeunes femmes effrayées qui fuient en poussant des cris (198).

El interés que Chateaubriand deja traslucir por el mundo vegetal en esta obra, que corresponde a una afición más general⁷, merecería un estudio más amplio. Apuntamos someramente como dato la abundancia de árboles a los que se hace referencia: cipreses (185, 197), robles (197), palmeras (189, 227), moreras e higueras (190), un fresno histórico (192), una avenida de árboles, un bosquecillo de naranjos (197), pinos (223), incluso el ébano de las castañuelas (203).

En tercer lugar, la contemplación es la manera más estática de permanecer ante un paisaje, de fundirse con él. Como cuando, a su entrada en Granada, Abenhamed hace un vacío en su interior:

Il croisa les bras sur sa poitrine, et, les yeux attachés sur la ville sacrée, il resta muet et immobile (191).

Para interpretar los signos es necesaria la presencia de un guía:

Guide, s'écria-t-il, sois heureux! ne me cache point la vérité, car le calme regnait dans les flots le jour de ta naissance et la lune entrainait dans son croissant. Quelles sont ces tours qui brillent comme des étoiles au-dessus d'une verte forêt?

⁶ Los mirtos están consagrados a Venus, según Virgilio (En. VI, 443). Dante, en *La Divina Comedia*, coloca un bosque de mirtos en el infierno de los enamorados. También Ronsard relaciona los mirtos con el amor (Maury, P. (éd.) *Poésies choisies* (1933), Larousse, 53, 61). Este episodio, de rica intertextualidad, contiene a mi modo de ver una alusión al episodio de Nausikaa de la *Odisea*, por la imperturbabilidad de Doña Blanca, mientras sus doncellas huyen: "L'Espagnole qui venait de chanter et qui tenait encore la guitare s'écrie: "C'est le seigneur Maure!" Et elle rappelle ses compagnes".

⁷ Vid. Gonzalo Santos, T. (1984), *Pájaros y plantas en Chateaubriand*, Univ. de Salamanca. También insiste en la importancia de los árboles J. P. Richard, op. cit., 52-55 y 100.

C'est l'Alhambra, répondit le guide.
Et cet autre château, sur cette autre colline? dit Aben-Hamet.
C'est le Generalife, répliqua l'Espagnol. (191).

Este fragmento está calcado del romance de Abenámbar⁸.

También en esta ocasión, de la contemplación se pasa a la emoción:

Chaque mot du guide perçait le coeur d'Aben-Hamet (192).

El reflejo de los sentimientos de los personajes aparece en cualquiera de estos modos descriptivos que acabamos de ver.

El elemento más característico del paisaje en esta obra es su interacción con el hombre, su humanización. La humanización del paisaje va acompañada paradójicamente de una "divinización". Granada es el Edén, *el Paraíso Perdido* :

Le Paradis de Grenade vivait toujours dans leur mémoire, les mères en redisaient le nom aux enfants (...). Tous les cinq jours on priait dans la mosquée, en se tournant vers Grenade. On invoquait Allah, afin qu'il rendit à ses élus cette terre de délices. (186).

Esta tierra de delicias se contrapone al país del exilio (Marruecos):

En vain le pays des Lotophagues offrait aux exilés ses fruits, ses eaux, sa verdure, son brillant soleil; loin des Tours Vermeilles, il n'y avait ni fruits agréables, ni fontaines limpides, ni fraîche verdure, ni soleil digne d'être regardé. (186).

El paisaje de la vega de Granada es descrito a partir de los elementos: montañas y vegetación (tierra), agua, sol, aire (191), y corresponde con el tópico del *locus amoenus* ("ciel enchanté, air pur et délicieux", etc.).

Con estos elementos, la naturaleza se convierte fácilmente en jardín, naturaleza cultivada, sometida al hombre. Granada está llena de jardines como los de la Alhambra o el de una mezquita (convertida en iglesia):

Le cimetière qu'environnait cette ancienne mosquée, était une espèce de jardin planté d'orangers, de cyprès, de palmiers, et arrosé par deux fontaines (227)

⁸ Vid. *Flor nueva de Romances viejos (recopilación y estudio de R. Menéndez Pidal)*, (1965), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, col. Austral n° 100. Más romances de Abenámbar hay en *Romancero general (o colección de romances castellanos)*, recogidos, clasificados y anotados por Agustín Durán (1945), Madrid, Biblioteca de autores españoles, t. I, 5-9, donde también se recogen romances sobre Abindarráez, 36-65 y "Romances Moriscos" p. 1-148.

Cada uno de estos jardines presenta una exacta correspondencia con los sentimientos de los personajes. Así, los de la Alhambra, testigos de los amores de los protagonistas, exhuberantes de flores primaverales.

Mientras que, para poner un marco a la despedida de los amantes, nada mejor que el jardín del cementerio a que hemos aludido, un encantado "asilo de la muerte" (228), que prefigura el final de la obra (la tumba del último abencerraje). El paisaje así descrito no es un simple decorado, es algo vivo, que interpela al hombre, que hace sentir su presencia.

Hasta este momento hemos visto cómo combina Chateaubriand los elementos de la naturaleza para elaborar un paisaje clásico (*locus amoenus*) que es revitalizado con un toque prerromántico, al reflejar los sentimientos de los personajes. Pero al principio y al final de la obra, aparece otro paisaje, más variable e inquietante, más acorde con los tópicos románticos; es el paisaje marino. La importancia del mar para el autor ha sido destacada por los críticos: "C'est que Chateaubriand est un fils de la mer; elle est vraiment une personne avec laquelle il lutte ou il joue. Elle est le chemin des explorations, des évasions, des exils"⁹.

Si el núcleo central de la historia del Abencerraje se desarrolla en el paraíso terrenal de Granada para centrarse especialmente la Alhambra, los márgenes de esta ficción se desarrollan en el mar, que todo lo envuelve. En la cuarta línea, hablando de Boabdil, ya aparece el mar:

où l'infortuné monarque allait s'embarquer pour l'Afrique (185).

El mar es como el lugar de intercambio entre España (Europa) y África. Así, Boabdil marcha a África por mar y el abencerraje se desplaza, de Marruecos a España, por un mar que está acostumbrado a amar pues su cabaña natal estaba construida "au bord de la mer"(187).

Pero el mar no cobra toda su importancia hasta el final de la novela. Cuando el árabe y la cristiana se despiden sin haber abjurado ninguno de su fe, el abencerraje le promete volver cada año a Granada para ver si Blanca se decide a hacerse musulmana y posibilitar así su matrimonio. . A partir de aquí el paisaje se hace marítimo. Abenhamed parte: "les vents l'emportent aux bords africains", luego vuelve:

Aben-Hamet monte sur un vaisseau et fait tourner la proue vers Malaga. Avec quel transport (...) il aperçut les premiers promontoires de l'Espagne (214).

⁹ Vid. Moreau (1982, op. cit.), préface, 29.

Si el Moro atraviesa el mar, la cristiana lo espera al borde del mar:

Du haut des montagnes qui bordaient la cote inhabitée, elle suivait des yeux les vaisseaux lointains et les voiles fugitives. Pendant la tempête, elle contemplait avec effroi la mer soulevée par les vents: elle aimait à se perdre dans les nuages, à s'exposer dans les passages dangereux, à se sentir baignée par les mêmes vagues, enlevée par le même tourbillon qui menaçaient les jours d'Aben-Hamed. Quand elle voyait la mouette plaintive raser les flots avec ses grandes ailes recourbées et voler vers les rivages d'Afrique, elle la chargeait de toutes ces paroles d'amour, de tous ces vœux insensés qui sortent d'un cœur que la passion dévore (215).

Ni que decir tiene que los sentimientos de los personajes se reflejan en el mar. Frente al cielo tranquilo de Granada, ahora el mar malagueño está expuesto a los vientos y a la tempestad, que corresponden con las pasiones de los personajes. Y también se da la corriente inversa: el personaje se funde con el paisaje y pasa a formar parte del paisaje.

El encuentro entre los amantes se realiza al borde del mar:

Un jour qu'elle errait sur les grèves, elle aperçut une longue barque dont la proue élevée le mât penché et la voile latine annonçaient l'élégant génie des Maures. Blanca court au port et voit bientôt entrer le vaisseau barbaresque qui faisait écumer l'onde sous la rapidité de sa course, (...). La barque arrive, abaisse ses voiles (...) présente le flanc: le Maure s'élance sur la rive qui retentit du son de ses armes. (...). (216).

Estos viajes se repiten por tres veces hasta que llega el descubrimiento fatal de los orígenes familiares de doña Blanca. El mar, que antes los ha unido, los va a separar definitivamente:

Dès la nuit même il partit pour Malaga, et s'embarqua sur un vaisseau qui devait toucher à Oran (240).

Pero es sobre todo la tierra la que los separa ya que, una vez llegado:

Il trouva campée près de cette ville la caravane qui tous les trois ans sort du Maroc, traverse l'Afrique, se rend en Egypte, et rejoint dans l'Yémen la caravane de la Mecque. Aben-Hamet se mit au nombre des pèlerins (240).

Es decir, que perdida la esperanza de retornar al Edén de Granada, el Musulmán se adentra en el desierto africano, volviendo fielmente a sus orígenes. El pasado de los personajes los separará al final.

Volvamos a ver cómo se desarrolla la interacción del paisaje con el hombre. Hemos insistido antes en la reacción emocional ante el paisaje.

Las emociones que inspira el paisaje se producen a menudo por el recuerdo del pasado (189, 191, etc.). Este sentimiento nostálgico no aparece en las fuentes españolas, pero es muy característico del autor francés, y en otras obras explica esa afición: "Personne ne se crée comme moi une société réelle en évoquant les ombres; c'est au point que la vie de mes souvenirs absorbe le sentiment de ma vie réelle"¹⁰.

Otros personajes expresan también la nostalgia por el paisaje del pasado, especialmente el francés Lautrec, en una lírica composición¹¹:

Combien j'ai douce souvenance / Du joli lieu de ma naissance!
(...) Ma soeur, te souvient-il encore / Du château que baignait la Dore,
Et de cette tant vieille tour / Du Maure,
Où l'airain sonnait le retour / Du jour? (etc., 231-232)

Interés por los sentimientos humanos e interés por el pasado, se funden en un gusto por la historia. Al describir un paisaje Chateaubriand lo enriquece a menudo con referencias a las sucesivas transformaciones que trae consigo el paso del tiempo, como la morada de los Abencerrajes:

La cabane de cette famille (...) était bâtie parmi les débris même de Carathague, au bord de la mer, dans l'endroit où saint Louis mourut sur la cendre, et où l'on voit aujourd'hui un hermitage mahométan (187).

Los sentimientos del personaje y la historia del lugar se entremezclan:

Ils dorment donc, ces fiers Espagnols, s'écriait le jeune Maure indigné, sous ces toits dont ils ont exilé mes aïeux. Et moi, Abencerage, je veille inconnu, solitaire, délaissé, à la porte du palais de mes pères (193).

Lo mismo sucede cuando Abenhamed penetra en la Alhambra, "les regrets de la patrie" (206), o en la mezquita convertida en iglesia (226).

De la misma manera que Abenhamed se reencuentra con la historia de su familia, Chateaubriand se reencuentra con la tradición árabe a la que alude en

¹⁰ Chateaubriand (1976). *Mémoires d'Outre-Tombe*, I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 938.

¹¹ Vid. Chateaubriand (1982), 231-232. En este caso queda claro que los sentimientos son comunes al autor y al personaje, ya que este poema había sido compuesto antes por Ch., como él mismo señala en nota (231). Pierre Moreau, en nota de editor, se inclina a pensar que: "cette romance juxtapose des souvenirs de Bretagne et d'Auvergne" y que la Dore puede ser un pequeño río que pasa cerca del estanque de Combouge (la patria chica del autor).

numerosos pasajes. No sólo le interesa el pasado individual sino también el histórico, como se desprende de estas (y otras) reflexiones.

Existe un arte que permite conservar en el espacio la huella del pasado humano: la arquitectura. El interés de Chateaubriand por la arquitectura es bien conocido¹². La arquitectura no está reñida con el paisaje natural:

Le Douro roulait au milieu du vallon et présentait le long de son cours de frais moulins, de bruyantes cascades, les arches brisés d'un aqueduc romain, et les restes d'un pont du temps des Maures (197).

La arquitectura es la huella que el hombre deja en la naturaleza. No es de extrañar que se sintiera interesado por una ciudad donde la arquitectura se funde con el paisaje, como aparece las obras que le precedieron.

Así describe Granada Ginés Pérez de Hita (op. cit. nota 2):

por ciertas causas fundaron la ciudad en la parte donde agora está, junto a la Sierra nevada, en medio de dos hermosos ríos, llamados el uno Genil y el otro Darro, los quales no nacen de fuentes, sino de las derretidas y deshechas nieves (...). Del río Darro se coge oro muy fino y del río Genil plata muy fina (op. cit., p. 17)

A esta fundación no llamaron los moradores della Ilibiria como a la otra, sino Garnata (...). Otros dicen que por la muchedumbre de las casas y la espessura que avía en ellas, que estaban pegadas unas con otras a modo de los granos de la Granada, la nombraron así. (p. 18).

La descripción de Chateaubriand coincide con la de su antecesor:

Grenade est bâtie au pied de la Sierra Nevada, sur deux hautes collines que sépare une profonde vallée. Les maisons, placées sur la pente des coteaux, dans l'enfoncement de la vallée, donnent à la ville l'air et la forme d'une grenade entr'ouverte, d'où lui est venu son nom. Deux rivières, le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent, lavent le pied des collines, se réunissent et serpentent et serpentent ensuite au milieu d'une plaine charmante... (190)

Esta descripción panorámica de Granada es la única que muestra puntos de coincidencia entre las fuentes españolas y la obra francesa, aunque lo que en

¹² Riffaterre, Michel (1970), "Chateaubriand et le monument imaginaire", *Chateaubriand, Actes du Congrès de Wisconsin, 1968*, ed. R. Switzer, Genève, Droz, habla a propósito de otras obras suyas de una "rêverie architecturale" (64) Y señala: "Les descriptions architecturales abondent dans ses livres. Sans doute on retrouve cette préoccupation dans sa vie. Mais ce qui est pertinent à la littérature, c'est qu'il ait transposé cette obsession dans l'architecture" (63) También Richard (1967, op. cit.) habla de sus "Architectures", p. 97-99.

Pérez de Hita es puramente descriptivo (y se presenta en el primer capítulo, para situar todos los hechos que se van a relatar), en la obra de Chateaubriand se carga de valores emotivos. Las similitudes son, sin embargo, innegables. En las dos panorámicas se hacen descripciones de los ríos que dan carácter a Granada. En las dos se encuentra la misma explicación del nombre de la ciudad, con referencia al fruto del granado. En las dos se habla de las casas que se extienden en la ladera de las colinas: la arquitectura humana formando un todo con la naturaleza.

En Granada el monumento arquitectónico está íntimamente ligado con el paisaje, especialmente la Alhambra, y no puede faltar su descripción. Si para describir Granada Chateaubriand se basa en los relatos antiguos, la descripción de la Alhambra asegura hacerla del natural:

Cette inscription existe avec quelques autres. Il est inutile de répéter que j'ai fait cette description de l'Alhambra sur les lieux mêmes (nota, p. 209).

Las construcciones humanas integran perfectamente los elementos naturales, la vegetación y el agua en las construcciones de piedra:

De légères galeries, des canaux de marbre blanc bordés de citronniers et d'orangers en fleurs, des fontaines, des cours solitaires, s'offraient de toutes parts aux yeux d'Aben-Hamet (206).

Más adelante, habla "du parfum des fleurs et de la fraîcheur des eaux" (207), del sol que pasa a través de la bóveda de arabescos, pintada de los colores del cielo, o del agua que brota en el medio del edificio (208), y son incontables las referencias a las flores o a las fuentes, a los árboles, a los jardines, los pájaros que cantan, al sol que se pone, a la luna que sale o al aire perfumado (209,210, 211, 212).

A veces la arquitectura es utilizada para la expresión metafórica de un espectáculo natural. Por ejemplo, el claro de luna en la Alhambra:

Ses blancs rayons dessinaient sur le gazon des parterres, sur les murs des salles, la dentelle d'une architecture aérienne (212).

A la inversa, también los elementos naturales pueden servir de punto de comparación con los de la arquitectura, especialmente los árboles:

Une sainte obscurité régnait à travers une multitude de colonnes qui ressemblaient aux troncs des arbres d'une forêt régulièrement plantée (225-226).

El autor hace coincidir la visita del Abencerraje con la revelación de su amor a Blanca (209-212). El marco no puede ser más adecuado:

(...) Explique-moi l'inscription arabe gravée sur le marbre de cette fontaine. Aben-Hamet lut ces mots: La belle princesse qui se promène couverte de perles dans son jardin, en augmente si prodigieusement la beauté... le reste de l'inscription était effacé. C'est pour toi qu'elle a été faite, cette inscription, dit Aben-Hamet. (210)

La arquitectura permite establecer una relación especular con los personajes que en el pasado estuvieron ligados a ese edificio. Así se introduce el pasado en el espacio presente. Por ejemplo:

Aben-Hamet n'écoutait plus Blanca; il s'était prosterné et baisait avec respect la trace du sang de ses ancêtres. (208).

Como dice Riffaterre: "L'architecture n'a de beauté que dans *ses rapports avec les institutions et les habitudes des peuples*"¹³. De ahí que la representación del mundo adquiera para Ch. la forma de *monumento*.

Visitar un monumento trae consigo la reviviscencia del pasado, un pasado que forma parte del mundo imaginario del personaje, en el que interviene la historia, pero también otros elementos como los literarios:

Immobile et muet, il plongeait des regards étonnés dans cette habitation des Génies; il croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes. (206).

El recuerdo del pasado no aparece de improviso con la visita a la Alhambra. El viaje a Granada es un viaje al pasado, un viaje interior propiciado por los vestigios históricos que encuentra en el exterior:

Là s'élevait une tour où veillait la sentinelle au temps de la guerre des Maures et des chrétiens; ici se montrait une ruine dont l'architecture annonçait une origine moresque; autre sujet de douleur pour l'Abencerrage (189).

El gusto por el pasado tiene la consecuencia de que el monumento se presente, en muchos casos, como ruinas¹⁴:

¹³ Volviendo a Riffaterre (1970, op. cit.): "Structure superposant en un même point deux temps différents, le monument est le véhicule idéal de ces rapprochements historiques (...). Or l'outil de la vraisemblance en pareil cas, c'est le monument: il est, dans l'imaginaire, le lieu de rencontre de personnages et d'époques que la réalité sépare" (66).

¹⁴ Acerca del interés de Ch. por la ruinas, vid. Richard, J.-P. (1967, op. cit.), 67-72.

Ils franchirent cette première porte , et s'avancèrent par un chemin étroit qui serpentait entre de hauts murs , et des masures à demi ruinés (206).

El carácter ruinoso de los elementos del pasado recuerda al musulmán que los momentos de poder y gloria de su familia ya quedan lejos. En un momento, ya en Granada, reflexiona sobre la "chute des empires"(193-194). Esta reflexión acompañará toda su andadura por Granada. Pero las ruinas son revitalizadas por los acontecimientos que en ellas se desarrollan, en el presente de los personajes:

Sultane aimée, ces palais n'ont jamais été aussi beaux dans leur jeunesse, qu'ils le sont aujourd'hui dans leurs ruines. Ecoute le bruit des fontaines dont la mousse a détourné les eaux; regarde les jardins qui se montrent à travers ces arcades à demi tombées; contemple l'astre du jour qui se couche par-delà tous ces portiques: qu'il est doux d'errer avec toi dans ces lieux! Tes paroles embaument ces retraites comme les roses de l'hymen. (...) Tu es belle comme le Génie de ma patrie au milieu de ces débris (210).

Al momento temporal del esplendor pasado de Granada durante la dominación árabe, se superpone otro momento de esplendor, el de los amores del abencerraje y la hermosa Blanca (A su vez, este momento es también pasado desde el punto de vista del narrador que se manifiesta en las notas). En efecto, el joven quiere dejar huella de su paso:

Aben-Hamet écrivit, au clair de la lune, le nom de Blanca sur le marbre de la salle des Deux-Soeurs: il traça ce nom en caractères arabes, afin que le voyageur eût un mystère de plus à deviner dans ce palais des mystères (212).

El pasado no está muerto, enlaza con el presente por medio de lo que perdura, el monumento. Y la Alhambra, la estancia de las "felicidades pasadas"(207) de los reyes moros, es el lugar ideal para albergar la felicidad presente. Existe una ligazón entre el relato actual y el pasado, entre los hechos y el lugar: los amores de los jóvenes suceden en un "claustro del amor" construido para los placeres de los antiguos. Sus mágicos jardines son un espejo simbólico de los amores del moro y la cristiana:

Blanca écoutait avec ravissement ce langage nouveau pour elle et dont le tour oriental semblait si bien convenir à la demeure des Fées qu'elle parcourait avec son amant (211).

Aún queda otra cuestión. Resulta muy posible que a Chateaubriand le emocionen los amores del Musulmán y la Cristiana de una manera especial, porque reflejan otros amores que él mismo pudo haber vivido en el marco de

Granada con Natalie de Noailles¹⁵. Así los amores del pasado se remitirían a la actualidad del escritor, ampliándose el espacio especular.

El monumento también sirve de preparación para el futuro. Aquí mismo fijan su destino sus personajes:

Maure, ces jeux sont cruels, dit Blanca, quittons ces lieux. Le destin de ma vie est fixé pour jamais. Retiens bien ces mots: "Musulman, je suis ton amant sans espoir; chrétien, je suis ton épouse fortunée". "Aben-Hamet répondit: "Chrétienne, je suis ton esclave désolé; musulmane, je suis ton époux glorieux (212).

En el monumento están impresas, además, crípticas advertencias:

Quelque chose de voluptueux, de religieux et de guerrier semblait respirer dans ce magique édifice; espèce de cloître de l'amour, retraite mystérieuse où les rois maures goutaient tous les plaisirs et oubliaient tous les devoirs de la vie (207)

Pero las premoniciones ya aparecían al comienzo de la historia:

C'est le Généralife (...). Il y a dans ce chateau un jardin planté de myrtes ou l'on prétend qu'Abencerage fut surpris avec la sultane Alfaima (192).

Aquí se hace referencia a una historia antigua (tal vez un romance morisco) que pone "en abismo" los amores posteriores del abencerraje. El monumento de Chateaubriand trasciende la simple descripción arquitectónica para convertirse en un espejo del pasado y de las lecciones que de él se derivan y, con ello, preparación para el porvenir. En él se condensa el tiempo¹⁶.

En este sentido, de elemento que concentra el tiempo, se puede decir que la propia construcción de la novela es una construcción monumental.

Así como la arquitectura de la Alhambra y otros monumentos (la antigua mezquita) condensa el pasado árabe y el presente cristiano, también esta novela condensa obras muy diversas de la tradición literaria.

¹⁵ Existe un episodio oscuro en la relación de Mme. de Noailles con Chateaubriand. Letessier (1962, op. cit. introducción, p. LI-LVI y apéndice p.389-398) resume la "querelle de l'Alhambra": Durante mucho tiempo se pensó que se habían encontrado en la Alhambra. Luego se demostró que Ch. no estuvo más de 36 horas en Granada, mientras Natalie estaba en Madrid; pero considera probado que Ch. compuso esta obra "*pour honorer Mme. de Noailles*". P. Moreau (1982, op. cit., 22-25) conjetura que si bien ella escribió una carta el 18 -IV-1807 fechada en Aranjuez, en el momento en que Chateaubriand visita Granada, esta fecha puede muy bien ser una estratagema para encubrir ante sus amistades un encuentro amoroso con el escritor, y aporta algunos documentos que lo pueden corroborar. En todo caso, parece que la anécdota amorosa de la obra refleja algunas vivencias personales del autor.

¹⁶ Los "volúmenes del tiempo" de Ch. son estudiados por Richard (1967, op. cit.), 103-111.

Hemos hecho ya mención de sus fuentes más conocidas. Pero tenemos que insistir en la importancia de los romances a lo largo de la obra. Hay alusiones al romance de Abenámara, ya citadas. En él se inspira también el que canta Abenhamed sobre el diálogo entre Granada y el "Grand roi de Léon" (232-4). Lautrec interpreta una balada, ya citada y, por último, el hermano de Blanca, D. Carlos, canta las hazañas del Cid con una obra moderna, pero cuyo contenido se inspira en los romances (235).

Esta práctica no tiene nada de extraño, si tenemos en cuenta que ya se introducían romances en la *Diana* (op. cit., 205 y 211) o en las *Guerras civiles de Granada*, y que hay muchos romances de temas moriscos (vid. nota 8). Sin embargo, creemos que el palimpsesto que teje Chateaubriand no es una imitación mecánica, sino que responde a un propósito, y que este es monumental: construir un monumento con materiales textuales. Nos confirma en esta idea el hecho de que modifica la historia base precisamente para acercarla a la literatura francesa¹⁷ y especialmente a un monumento literario de inspiración hispánica: *Le Cid*.

El amor del Abencerraje ya no es Jarifa, sino Doña Blanca, descendiente directa de Ruy Díaz de Bivar. En el romance cantado por Don Carlos se hace referencia a temas que todo lector de Corneille reconoce inmediatamente: la lucha del amor con el honor ("S'il fait ceder son amour à l'honneur", "car il peindra l'amour avec l'honneur", v. 8, 16), el leit-motif del "honneur", que aparece puesto de relieve en la rima final de cada cuarteto, y la transparente alusión al célebre: "Rodrigue, as-tu du coeur?" al decir: "Je veux montrer que Rodrigue a du coeur" (235).

Con esta variación se introduce un elemento de tragedia: el abencerraje no podrá casarse con la descendiente del asesino de su abuelo (otro eco del *Cid*). O permite construir el relato como un enigma pues el misterioso designio que impulsó al moro a ir a Granada no era otro que el de:

chercher quelque fils des Bivars, qui put me rendre compte du sang que ses pères
avaient versé (238).

Y, sobre todo, esta reelaboración libresca le permite dar un espesor monumental a su historia, que se convierte en un homenaje a toda una tradición literaria, en un "monumento" literario en el que se acumulan referencias a los

¹⁷ Corneille, P., *Le Cid*, (1959 (1637)), Paris, Larousse. También se han visto referencias a los trovadores, y al "genero trovador", Duchemin, Marcel (1938), *Chateaubriand*, Paris, Vrin, 217, dice que es "le seul poème représentatif du genre troubadour dû à un écrivain de génie". Lo que es evidente es que la historia recoge el ideal caballeresco medieval y renacentista, basado en el honor.

cuentos árabes, *Las Mil y una noches*, los ideales medievales, las obras de Homero, de Virgilio, de Corneille, los temas de la caída de los Imperios, del Paraíso Perdido... aparte de los imprescindibles préstamos de las fuentes españolas o francesas sobre temas moriscos.

Al final de la obra los personajes se transforman también en una especie de construcción monumental, aliada con el paisaje.

A lo largo de toda la obra hemos visto cómo doña Blanca se refleja en el paisaje: Sultana de las flores(195), ella misma es considerada una rosa (194), una flor que se presenta en su medio natural, entre naranjos, o en los jardines de la Alhambra. Luego, cuando espera el regreso seguro de su amado, sus pasiones se confunden con la tempestad, sus ensueños con las nubes, y sus palabras de amor con las de los pájaros (vid. p. 215, cit. ant.). También el agua del mar sirve de punto de partida para una alegoría sobre el abencerraje:

L'eau de la mer qui dort à l'abri dans le creux du rocher est tranquille et muette, tandis que tout auprès la grande mer est agitée et bruyante. Aben-Hamet! ainsi sera ta vie, silencieuse, paisible, ignorée dans un coin (...).

Una vez que los amantes se han separado para siempre, Blanca continúa esperando contra toda esperanza en el poder de unión del mar:

Chaque année Blanca allait errer sur les montagnes de Malaga, à l'époque où son amant avait coutume de revenir d'Afrique; elle s'asseyait sur les rochers, regardait la mer, les vaisseaux lointains, et retournait ensuite à Grenade: elle passait le reste de ses jours parmi les ruines de l'Alhambra (241).

Su relación con el paisaje, que antes era cambiante, ahora se fija para siempre. Ella se incorpora como un elemento más de la costa malagueña o de la Alhambra. A la vez, con su silencio, parece renunciar a todos los elementos de la vida emocional que no tengan que ver con el paisaje:

Elle ne se plaignait point; elle ne parlait jamais d'Aben-Hamet: un étranger l'aurait crue heureuse (241).

¿No contendrá este desenlace un eco, una velada alusión al triste destino de Mme. de Noailles quien, tras el posible encuentro en la Alhambra en 1817, comenzó a hundirse en la locura?

Cabe la posibilidad de que Chateaubriand, que tan bien refleja esta historia de origen árabe-andaluz, utilice este relato para reflejar una parte de su propia peripécia vital.

Si Blanca queda inscrita en el paisaje y parece una muerta en vida, por el contrario el Abencerraje, cuyo destino final permanece enigmático, sigue ligado a la vida, después de la muerte, en su propio monumento funerario, a través de otro de los elementos de la naturaleza, el agua:

Lorsqu'on sort de Tunis, par la porte qui conduit aux ruines de Carthage, on trouve un cimetière: sous un palmier, dans un coin de ce cimetière, on m'a montré un tombeau qu'on appelle le tombeau du dernier Abencerrage. Il n'a rien de remarquable; la pierre sépulcrale en est tout unie: seulement, d'après une coutume des Maures, on a creusé au milieu de cette pierre un léger enfoncement avec le ciseau. L'eau de la pluie se rassemble au fond de cette coupe funèbre et sert, dans un climat brûlant, à désaltérer l'oiseau du ciel (241).

El final triste de esta novela diverge del final feliz de las versiones españolas de la leyenda. Más aún llama la atención la disparidad de los destinos de los amantes, la mujer que se rodea del mar y de las ruinas como de una tumba, y la tumba que, mediante el elemento vivificador del agua puede dar de beber a los pájaros sedientos, para prolongar la vida. El punto en común es que quedan ambos fijos para siempre en el paisaje. De esta manera se cierra la relación con el exterior: los personajes, cuyos sentimientos eran reflejados antes por el paisaje, pasan ahora a formar parte de él. El autor se incluye en el retrato pues, en un viaje posterior, él descubre en Marruecos la tumba del último Abencerraje.

Con estos breves apuntes he querido estudiar la relación entre los personajes y el paisaje en *Le dernier Abencerrage*, y también poner de manifiesto que esta novela corta no es un simple plagio y que contiene muchos de los temas mayores de la obra de su autor. Al reflejar el paisaje de Al-Andalus, Chateaubriand se refleja a sí mismo y a su paisaje interior. La materia novelesca que le llega de España se adapta perfectamente a su espíritu y le permite realizar un relato espectacular en que se reflejan incluso sus vivencias personales. Y, centrándonos en el paisaje, el autor lo reelabora insistiendo en los elementos reiterados en sus obras y en su vida: el viaje, los sentimientos y emociones, el pasado, la historia, la arquitectura, el monumento, el monumento literario y el paraíso perdido hecho de verdor, de cielo, de agua de las fuentes, y de mar.



EL PAISAJE EN NAZARÍN DE PÉREZ GALDÓS

Claire-Nicolle Robin

Universidad del Franco Condado

Desde el punto de vista literario, el año de 1895 es el año de encrucijada y de la transición del siglo XIX al XX mucho más que el de 1898, el cual recoge, en parte, lo que los años anteriores habían venido sembrando. Año cruce porque fenecen dos políticos que habían marcado el último tercio del XIX, el marqués de Novaliches y su impertérrito enemigo Ruiz Zorrilla. Año cruce porque se publican aquel año cuatro obras que cierran un ciclo –el de la novela de la Restauración¹– con *Peñas arriba* de José María de Pereda y abren otras vías y temas a la literatura, que son *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno, *Nazarín* de Benito Pérez Galdós y *Juan José* de Joaquín Dicenta. Si se pueden establecer relaciones de novedad en cuanto a la temática entre *Nazarín* y *Juan José*, también existen entre la obra de Pereda y Unamuno, ya que el paisaje parece fundamentar la creación novelística y la reflexión “histórica”, con un sustrato filosófico “idealista” en ambas. Inútil recordar el vuelco que da la pintura por aquellos años en que Aureliano de Beruete pinta los lavaderos del Manzanares y Carlos Haes lleva a sus estudiantes a la Sierra para que pinten del natural el paisaje. El paisaje, si bien ha conquistado sus fueros literarios desde el romanticismo, acrecentados con los aportes del Realismo y del Naturalismo, cobra una nueva función con la obra de Unamuno, que remata, en sentido idealista, las conquistas de la escuela anterior.

¹ Valga la palabra por lo vaga y general, para no entrar en discusiones de escuelas y, eso es lo más importante, para no hablar de las distintas “generaciones” de novelistas que se suceden y coexisten durante el período.

Pilar Palomo decía, cuando el Coloquio en Madrid para el Centenario de *Fortunata y Jacinta* : a Madrid la hizo Galdós. Efectivamente, se le conoce esencialmente como el primer novelista que crea la Ciudad, la Urbe, sin que Madrid, a pesar de todo, llegue a tanto por aquellas fechas. Casi todas sus novelas están ubicadas en Madrid, salvo dos, *Gloria* y *Marianela*, novelas llamadas de la primera época. Entre las llamadas *Novelas Contemporáneas*, todas transcurren en el mismísimo Madrid, o en Toledo, como *Angel Guerra*. *Nazarín*, a diferencia de las demás novelas, si bien empieza y termina en Madrid, discurre en gran parte fuera de la ciudad. Por lo cual parecía lógico interrogarse sobre el papel que podía desempeñar y qué importancia tenía el paisaje en una obra "extra urbana".

Conviene antes de analizar el problema propuesto intentar dar una definición de lo que entendemos por paisaje. Primero, cuanto se opone a la ciudad, "una extensión de una tierra que se percibe bajo un solo aspecto" como lo define el Littré. Puntualiza el Grand Robert: "parte de un país que la Naturaleza presenta a los ojos que lo miran". Lo interesante de la segunda definición es el recurso a la noción de naturaleza, que permite distinguir el paisaje de la ciudad, o sea una ordenación de elementos "naturales", como lo son los árboles de un bosque, la tierra cubierta de vegetación, los ríos, los lagos, la sierra, el mar. Por lo cual, al hacer un recuento de las ocurrencias de cuantas palabras entran en la categoría de paisaje antes definida, como árbol, río, vegetación, tendremos buen cuidado de separar las que corresponden a la ciudad y las al mundo fuera de Madrid. Un ejemplo: las ocurrencias de "hierbas" son más numerosas en las descripciones del barrio de las Amazonas que en las del campo que circunda Madrid.

Por otra parte, un "paisaje", que es un término que procede de la pintura, supone la construcción de unos elementos en relación unos con otros para lograr un efecto emocional y producir una significación ideológica, aunque la fórmula es pura redundancia: de ahí las largas descripciones que se podían encontrar en las novelas de Balzac o George Elliot, por ejemplo.

Por fin, el concepto de "naturaleza" es un concepto a la vez borroso y complejo. Condorcet definía la naturaleza como sigue: "Le mot de nature est un de ces mots dont on se sert d'autant plus que ceux qui les entendent ou qui les prononcent y attachent plus rarement une idée précise", definición que se puede completar con otra de Buffon, como lo hace el Grand Robert: "lorsqu'on nomme la nature purement et simplement, on en fait une espèce d'être idéal auquel on a coutume de rapporter, comme cause, tous les effets constants, tous les phénomènes de l'univers".

El problema en *Nazarín* es el siguiente: el padre Nazario, empujado por un arrebató interior que le lleva a buscar penitencia, alejarse de los hombres,

echarse “en brazos de la Naturaleza, desde cuyo regazo pod(r)ía ver a Dios a sus anchas”², cuelga los hábitos y vestido de mendigo sale “ávido de ver y gozar los campos de Dios, de contemplar el cielo, de oír el canto matutino de las graciosas avecillas, de respirar el fresco ambiente y recrear sus ojos en le verdor risueño de árboles y praderas”³. De paso podemos señalar que Galdós subraya que la Naturaleza primero es para Nazarín un haz de sensaciones visuales, olfativas, auditivas, táctiles, sensaciones que se oponen por completo al mundo que acaba de dejar en el barrio de las Amazonas y que le proporciona una impresión placentera. A lo largo de sus peregrinaciones narradas con cierta discreta comicidad, el lector no descubre ningún paisaje. Un ejemplo: escribe el narrador: “Avanzó por el polvoroso camino hasta el anochecer”⁴. Por la toponimia, por el tiempo transcurrido, sabe el lector que no dista mucho el “polvoroso camino” de Madrid. Y añade el narrador dos líneas más abajo: “Bastábale con ver viviendas humanas”, de modo que parece el bueno de Nazarín incurrir en una contradicción extraña, ya que al cabo de tan larga caminata sólo se fija en viviendas humanas para remediarse cuando sale al “yermo” para encontrar a Dios. Otro ejemplo: saliendo de Móstoles les sorprende a Nazarín y a las dos *discípulas* una tormenta: el desencadenamiento de las fuerzas naturales no da lugar a la pintura de un paisaje fantasmagórico, ya que el narrador sólo escribe que la “violentísima lluvia les puso perdidos”⁵. A continuación, el paso del río Guadarrama que “con el reciente temporal venía bastante lleno”⁶ no merece más detalles, pero sí el encontrar una “campaña menos solitaria y estéril” con “árboles y bosquecillos amenos”⁷, lo cual no constituye un paisaje en el sentido acostumbrado de la palabra, sino elementos geográficos, que muestran además, cuando escribe el narrador “tierras bien labradas” la presencia del hombre. Y nada menos opuesto al concepto de “naturaleza” como lo definía don Nazario antes.

Una primera pregunta se impone: el paisaje ¿para quién? ¿Para Nazarín y sus *discípulas*? ¿Para el narrador? Desde luego para éste no. ¿Entonces para el protagonista? ¿Y el lector?

Si consideramos el personaje de Nazarín, llevado por una fuerza interior hacia la Naturaleza para “desde su regazo” ver a Dios, entendemos que la contemplación del paisaje, que significaría una descripción por parte del narrador,

² *Nazarín in Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1ª edición, 1971, T.III, II, 6, pág. 514 B. Todas las citas se harán por esta edición.

³ *Ibid.*, II, 6, pág. 514, b.

⁴ *Ibid.*, III, 2, pág. 520 a.

⁵ *Ibid.*, III, 5, pág. 528 b.

⁶ *Ibid.*, III, 5, pág. 528 b.

⁷ *Ibid.*, III, 5, pág. 529 a.

una organización de los distintos elementos naturales, no tiene sentido. Por lo cual, sólo apunta el narrador los elementos inmediatamente servibles para la subsistencia de los peregrinos: una "olmeda", una "noria", un "río", "arroyo", un "monte", dominando sin embargo expresiones como "andurriales" "soledad lúgubre" que hacen juego con "fértil campiña", "sitio hermosísimo"⁸.

En cuanto al lector, madrileño esencialmente, le basta con la toponimia y los pocos elementos enunciados para dibujarse el paisaje, para representarse el marco de las andanzas de don Nazario. La indicación de los accidentes del terreno –"eminencia" "enriscada pendiente"⁹– más se parecen a acotaciones para explicar los acontecimientos que voluntad de esbozar un paisaje.

Sin embargo existe una excepción y una sola. Se sitúa en el primer capítulo de la cuarta parte, después del encuentro con el Señor Belmonte –de tanta importancia para entender el sentido profundo de la obra de Galdós–. Constando la obra de cinco partes, esta cuarta parte inicia el descenso de Nazarín desde su soñada libertad hacia las mazmorras de la sociedad con la que ha querido cortar toda relación, aunque vive de ella en cierto modo. El único paisaje que existe en *Nazarín* está presentado desde la altura de un cerro, lugar simbólico, a medio camino entre la tierra y el cielo. Es la hora del "crepúsculo vespertino"¹⁰ en la que vuelven los hombres y los rebaños a sus casas y apriscos. Las humildes casas, "los humos de los hogares donde se prepara la cena", la esquilas de los rebaños, las campanas que "tocaban a oraciones" infunden a los peregrinos profundo sentimiento de recogimiento, porque "todo era voces de un lenguaje misterioso que hablaba al alma sin que ésta pudiera saber fijamente lo que le decía"¹¹. La descripción de este paisaje vespertino corresponde, en la novela, al último momento de paz que tendrán los tres protagonistas.

Pero plantea este "paisaje" varios problemas. El primero, es que no tiene nada de específicamente español: es un cuadro rural que integra varios elementos de la novela decimonónica, puesta de moda por una George Sand, por ejemplo en sus novelas campesinas: el pueblo o la aldea recogida en el fondo de un valle, el silencio tan sólo interrumpido por las esquilas y campanas, la paz del atardecer que corresponde al final de un día de trabajo, con la correspondiente alabanza del trabajo y la paz de la conciencia que resulta de ello, los animales y los hombres que parecen comulgar en el mismo afán de descanso, un vivir

⁸ Véanse los ejemplos, pág. 520 a, 539 a, 541 a, 543 a, 545 a y b, 546 a, 553 b.

⁹ *Ibíd.*, IV, 3, 545 a.

¹⁰ *Ibíd.*, IV, 1, 541 a.

¹¹ *Ibíd.*, IV, 1, 541 a.

desahogado y justamente conquistado traducido por los hogares que lanzan al cielo sus humos etc... ¿Paisaje? No, "cuadro idílico" en el verdadero sentido de la palabra, cuadro idílico que nace de la pintura y no de un deseo de pintar Castilla la Nueva. Difícil no recordar al leer esta descripción el cuadro de Millet *L'Angélus* u otros cuadros de la misma vena. Por otra parte, todos los elementos que integran la construcción de este paisaje tienen valor de símbolos, como en la pintura, símbolos que interpreta Nazarín a su modo, pero que el lector también puede interpretar de otra manera, porque cuanto ven los tres protagonistas plasma un concepto de la vida contrario al que los protagonistas viven o intentan vivir.

Por fin, este paisaje-cuadro, que comenta Nazarín a las dos mujeres y es fuente para enseñarles la doctrina, permite plantear claramente el problema propuesto al principio: Nazarín sale de la Ciudad huyendo de la fea Humanidad y buscando la Naturaleza a lo largo de sus andanzas y peregrinaciones. Sólo encuentra retazos de paisaje, ya que la mano del hombre está por todas partes, en los pueblos donde mendiga, en las fértiles campiñas, y la mano del hombre que trabaja es siempre emanación de la Ciudad, o sea de la Sociedad de la que quería escapar. ¿Y la Naturaleza? Siempre se interpone entre él y la Naturaleza un obstáculo. El mejor ejemplo lo tenemos en el primer capítulo de la segunda parte, cuando, por una noche de marzo, "alumbrada por espléndida luna, hallábase el buen Nazarín ... embebido en meditaciones deliciosas" contemplando "al través de los empañados vidrios, el cielo, la luna y las nubes blanquísimas. ... De pronto, cuando más extático se hallaba mi hombre diluyendo sus pensamientos en la preciosa claridad de la luna, se oscureció la ventana... Adiós claridad, adiós luna y adiós meditación dulcísima del padre Nazarín."¹² "La contemplación del firmamento"¹³ en realidad resume lo que entiende Nazarín por Naturaleza, eligiendo un aspecto que le conviene y dejando de lado u olvidando la "lastimosa equivocación de la Naturaleza" que es Ujo¹⁴.

Si queremos resumir: en *Nazarín*, a pesar de transcurrir la novela fuera de la ciudad, el narrador no regala al lector con descripciones de paisajes, y hemos intentado analizar los motivos de esta ausencia, del mismo modo que hemos intentado mostrar la fuente hipercodificada que presidía la descripción del pueblo desde la altura de un cerro, al atardecer. Por otra parte, la Naturaleza, así como la sueña don Nazario, se resume primero a sensaciones que afectan al mismo tiempo todos sus sentidos –lo que es la mejor definición de lo que es la

¹² *Ibíd.*, pág. 35-36.

¹³ *Ibíd.*, IV, 3, 548 a.

¹⁴ *Ibíd.*, IV, 4, 551 a.

naturaleza– y luego a una elección, entre tantas posibilidades como las que ofrece el mundo, de unos elementos para interpretar de modo unilateral un mensaje que Nazarín cree percibir o percibe contemplando el firmamento.

Se imponen unas conclusiones. En el último Congreso Galdosiano, se seguía discutiendo de si había que ver en el personaje de Nazarín un brote o una nueva tendencia espiritualista e idealista en la obra galdosiana a estilo de Tolstoy o si, como lo hemos dicho en otra ponencia, quería Galdós presentar los estragos y peligros que entrañan el mesianismo y el quijotismo, no al nivel individual, sino al nivel social. La relación que hemos intentado establecer entre paisaje y naturaleza en esta obra, teniendo en cuenta la vacuidad, en realidad, del concepto de naturaleza que lo abarca todo y nada a la vez, demuestran, por otro lado, la utopía –peligrosa como todas las utopías generales– que sustenta Nazarín. Por fin, el querer huir de la Sociedad, yéndose al yermo es también otra añagaza heredada del pasado que no tiene salida en el mundo moderno, dominado por completo por la Ciudad, lo que explica que el narrador no quiera incurrir en la tentación de describir un paisaje, ya que reproducen siempre, de una forma u otra, los esquemas de la ciudad. Por lo cual la Naturaleza sólo se puede encontrar en una interiorización de la conciencia, nunca fuera, y la enunciación del concepto de Naturaleza equivale siempre a una proyección del mundo interior. Esto no significa que Nazarín, en franca rebelión contra las Instituciones, no represente una crisis de los valores al final del siglo pasado, crisis que justamente intentaban ciertos autores sobrellevar y superar buscando en el “paisaje castellano” la clave de un futuro que no encontraban en la Ciudad –la Historia–. Engaño del idealismo, diría el gran historiador que era Galdós, y conocida es la poca simpatía que le tenían los Unamuno y Baroja.

Por último, la ausencia de paisajes en *Nazarín* o su reducción a unos pocos elementos geográficos, siempre desprovistos de valor estético o emocional, demuestra una vez más la clarividencia de un autor que, atento a su época, no se deja seducir sin embargo por modas que suponían un cambio ideológico, porque el paisaje se construye, se elabora en función de premisas filosóficas originadas en la crisis de la ciudad, y no por salir de ésta se resuelve la crisis.

Evidente es que nada tiene que ver con la propia sensibilidad del autor: el paisaje tiene una función dentro de una narración y su ausencia indica claramente que el narrador no equivoca o trastrueca el objeto de su relato: el de un hombre en medio de una crisis que sólo puede resolver entendiendo claramente los términos de ésta y no buscando fuera de sí la solución. En las últimas novelas de Galdós, en particular en los Episodios Nacionales, abundan más los paisajes, pero siempre en función de la acción –sea como marco geográfico, sea para

presentar la emoción que suscita en un protagonista—. Por fin, el “ruralismo” que encontramos en las últimas series de Episodios Nacionales, con sus consiguientes decorados campesinos, trajes y faenas agrícolas, no se ha de entender como aceptación de una moda que acaba por imponerse, sino como puro simbolismo de la necesaria vuelta hacia la Tierra, o sea del español sobre sí mismo.





LA CIUDAD COMO MARCO REFERENCIAL, FACTUAL Y FICCIONAL AL TIEMPO

Balzac, Svevo y Clarín y sus ciudades como personajes del material imaginario

Mercedes Rodríguez Fierro
Universidad Complutense

La primera advertencia que es preciso hacer en relación con este trabajo (demasiado ambicioso en la formulación del enunciado que compone su título, para el espacio material y temporal que el marco necesariamente breve de un Simposio supone) es que hemos tenido que renunciar al apartado relativo a la consideración de la función que el elemento ficcional «París» desempeña en la obra de Balzac.

Se trata, por otra parte, de un argumento extensamente tratado por crítica y estudiosos de todo orden, hasta el extremo de que el intento de remitir a una bibliografía orientativa podría por sí solo agotar el espacio que aquí nos es concedido.¹

Más oportuno será aludir, aunque de manera abreviada, a la función que «París» como entidad literaria o ficcional adquiere en el imaginario de la literatura novelada del siglo XIX en España. Claramente ilustrativas resultan, a este propósito, las observaciones que, en Baroja, destacan la desilusión del novelista ante la contemplación de un París real alejado de la imagen que sus lecturas, ambientadas en la ciudad, le habían sugerido:

Yo pienso que la novela necesita el misterio. Sin misterio no hay novela. Misterio en el ambiente y misterio en el personaje. Ese es el *desideratum*, el hombre lleno de

¹ Convendría, sin embargo, recordar aquí las observaciones relativas al París de Balzac incluidas en el volumen de Francis Lacassin (1991), y aquellas que, de manera dispersa y continua aparecen en el conocido trabajo de Pierre Macherey (1966).

complicaciones, en París o en Londres, a principios del siglo XIX. Balzac no podría escribir hoy una novela como *Ferragus* de la *Historia de los trece*. En el París actual, ¿en dónde lo iba a colocar? P. Baroja (1955: 830)

En Pío Baroja desde luego, pero seguramente también en los escritores de la segunda mitad del siglo XIX, la idea literaria de París tiene su origen en una heterogénea combinación intertextual de novelistas entre los que figuran los grandes nombres consagrados de la novelística francesa tradicional: Balzac, Dumas, Sue, Hugo; junto con los novelistas populares cuya producción contaba en España con vías de difusión más amplias e influyentes. Así, y a título orientativo (aunque es éste último un hecho suficientemente conocido), en el catálogo de Montesinos se cuentan, hasta 1850, 35 traducciones de Balzac; de Sue, 77; de Paul de Kock, 49. (Cfr. J. Fernández Montesinos: 1955)

A lo largo de *La Regenta*, las menciones a la influencia de la literatura novelada de origen francés (allá donde la literatura es consentida en el estrecho y reaccionario ambiente de la ciudad²) son constantes. Baste recordar, con valor ejemplificativo, las páginas dedicadas al personaje de don Saturnino Bermúdez, modelo del intelectual vetustense para el que París «era el país de sus ensueños, en cuanto hombre de mundo». L. Alas (1974⁷: 26)³.

Las citas a propósito de los esporádicos contactos con la lectura de la novela «menor» de origen francés (Paul de Kock y Pigault-Lebrun, por ejemplo) –L. Alas (1974⁷: 120)– son recurrentes a lo largo del texto, y no faltan, a su vez, las menciones en voz del propio autor que, en una inadvertida intromisión intradiegetica, describe (con una imagen visual que, evidentemente, considera ha de ser reconocida por el posible receptor de la obra) el contenido temático de un cuadro en casa de los marqueses de Vegallana como propio de «una novela de Feuillet». L. Alas (1974⁷: 269)

En el marco de esta rápida visión de la influencia que la entidad referencial París (constituida no ya como una espacialidad materialmente determinada, sino como un espacio metafísico, agente efectivo al tiempo de la estructura narrativa) tiene en la concepción de entes de ficción parecidos, entre los que la Vetusta de Clarín es un ejemplo inmediato, conviene, por último, recordar la identidad

² Cfr. L. Alas (1974⁷: 95-96), donde se describe la juvenil inclinación de Ana Ozores por la literatura lírica y el rechazo de que son objeto sus intentos creativos por parte de un ambiente que considera la literatura como un «vicio» no aceptado, a pesar de que tolera la lectura de la novela como ejercicio diverso.

³ Cfr. también L. Alas (1974⁷: 24) donde se nos informa de las lecturas por parte del personaje de «las novelas más finas y psicológicas que se escribían entonces en París».

entre la primera visión de la ciudad que el texto ofrece (y que la constituye ya como escenario y personaje omnipresente a lo largo de la novela) y su más claro precedente: la visión de París «A vol d'oiseau» en *Notre-Dame de Paris* de Hugo, libro III, capítulo II. V. Hugo (1963: 280)

El Magistral desde su atalaya que, no casualmente, es también el punto más alto del espacio metafórico (Cfr. T. Tanner. 1990: 32) religioso por excelencia, en la arquitectura tanto de Vetusta en *La Regenta*, como de París en *Notre-Dame*:

No se daba por enterado de cosa que no viese a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba. L. Alas (19747: 13)

Más complicado parecería ahora enlazar desde una perspectiva interpretativa (por atender a la formulación del título de este trabajo) la Vetusta de Leopoldo Alas y la Trieste de la obra de Italo Svevo, a la búsqueda de una esclarecedora homología de estructuras. Si es evidente que la función de la ciudad en ambas producciones resulta fácilmente identificable como elemento significativo de primer orden, no parece igualmente sencillo superar las diferencias que no análogos contextos cronológicos y culturales determinan, dando a su vez lugar a soluciones estilísticas difícilmente comparables.

Aun así este hecho (la dificultad que encontraría el intento de comparar estructuras aparentemente poco asimilables) no impide en último extremo observar en sus diferencias el valor asignado a la ciudad (Vetusta-Oviedo y Trieste) en cada caso, como un «actor discursivo» cuya voz las constituye en sujetos dotados de un recorrido discursivo propio en el conjunto de la obra. Cfr. A. J. Greimas. (1976: 38)

Ricardo Gullón, en su estudio a propósito del tratamiento del Espacio en la novela afirma que:

... el espacio abstracto, cuando aparezca en la novela, será tangible, reconocible, identificable en su forma y su sentido a través y en la palabra que lo crea ...
R. Gullón (1980: 5)

Si la afirmación resulta incontestable por lo que se refiere al «espacio inventado», habría en cambio que preguntarse si algo parecido sucede en caso de que el espacio considerado corresponda (nominalmente, al menos) a un espacio existente en la realidad extranarrativa, en calidad de referente aparentemente real. Se trataría de establecer en fin si, a través de su transfiguración en objeto visualizable, por medio de la expresión lingüística y narrativa, la ciudad que correspondiera a una «realidad» designada, adquiere, por medio de un acto de

refundación simbolizante, una entidad nueva, en el *corpus* de la estructura narrativa, que la dota de una función activa y significativa.⁴ Este sería precisamente el caso de las ciudades que, aun existiendo como objetos bien definidos histórica, cultural y míticamente, pasan (bajo el estatuto de lo narrativo) a integrar la ontología de un texto narrativo que las instaure e inaugure (Cfr. U. Eco. 1990: 202), dando lugar a un hecho de recreación simbólica que modifica a su vez los rasgos definitorios de esos espacios «reales» en el ámbito del imaginario cultural y literario del que son una expresión figurativa.

De la Vetusta-personaje que constituye el elemento de invención más sobresaliente de su novela, Clarín lleva a cabo un estudio antropológico de usos, costumbres, comportamientos sociales e individuales en el que se produce el fácilmente observable sincretismo de este tipo de ejecuciones literarias entre espacio geográfico y topográficamente definido de gentes que (en conjunto e individualmente) lo habitan y definen (Cfr., por ejemplo, W. Benjamin 1962: 96-106/9), de tal manera que, tanto Vetusta como los vetustenses pasan así a ser marcas de designación espacial. Es curiosa también la fidelidad con que el autor se atiene a la lógica del pseudónimo supuestamente destinado a ocultar la identidad extraliteraria aludida, al tiempo que, paradójicamente la expone a la conciencia lectora, destacando, con ostentación designativa, los datos que, pretendidamente, deberían silenciarse en el anonimato del nombre inventado.

En ninguna ocasión la ciudad, la provincia u otros enclaves del mismo territorio, son designados con su nombre «real» a pesar de que difícilmente este fingimiento ocultador escapa a la percepción del lector. El recurso a la ficcionalidad intensificada (que se opone a la alusión explícita de la crónica «real») destaca de manera más acusada frente a la denominación literal de los restantes espacios geográficos: ciudades y regiones que son designadas bajo el estatuto de lo verosímil. (Cfr. L. Alas 1974⁷: 603, por ejemplo)

No sucede lo mismo con la obra de Italo Svevo. Curiosamente Svevo (que fundó y preservó su condición de escritor bajo un pseudónimo orientado a destacar su doble identidad nacional y cultural, y a ocultar su personalidad literaria) construyó a lo largo de todos sus escritos y singularmente en las tres novelas más destacadas de su itinerario narrativo: *Una Vita* (1891), *Senilità* (1898) y *La Coscienza di Zeno* (1923), una perfecta y exacta iconografía de su ciudad natal. De tal manera, toda la obra de Svevo constituye una secuencia discursiva basada en una única isotopía: la ciudad de Trieste.

⁴ Más adelante (1980: 28) el propio autor se decanta por la solución de identificar el espacio ciudad «real» como un personaje activamente dotado de valor significativo en su nueva naturaleza de ente de ficción, al pasar a integrar un modelo narrativo.

Menos evidente en *La Coscienza* (I. Svevo: 1969) (de acuerdo con la naturaleza introspectiva y analítica del artificio literario elaborado y complejo del que surge el texto); más intensa en *Una Vita* (I. Svevo: 1969), donde el factor de la espacialidad se articula en el enfrentamiento opositivo entre las unidades cultural y antropológicamente determinadas ciudad/aldea, esta función descriptiva de la ciudad, marco y personaje, que Trieste cumple en la obra de Svevo, destaca con mayor intensidad en *Senilità*.

Es en *Senilità* (I. Svevo: 1969) donde la oposición espacio interior = conciencia frente al espacio exterior = vida activa requiere y genera la descripción de los espacios ciudadanos donde los espacios narrativos ligados a esa actividad tienen lugar. No en vano el replegamiento de la vitalidad del personaje en la conclusión del texto, acompaña a la limitación del espacio en que su reflexión y decisión última se realiza.

En diferente medida pues, pero con irrenunciable constancia, el espacio que es posible visualizar a través de la creación sveviana reproduce los espacios sociales (jardines, cafés, calles, paseos, muelles frente a un mar que es el horizonte y la marca más destacada de la ciudad...) y simbólicos (fábricas, mundo del trabajo; bancos y edificio de la Bolsa, en representación del mundo de la actividad económica, biblioteca pública como espacio del saber como conquista individual) que definen con sus constantes una entidad literaria que, sobre la falsa topografía de un espacio «real», construye un espacio de ficción que sólo en la lógica del relato sveviano tiene una existencia posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- ALAS, L. (19747). *La Regenta*. Madrid: Alianza.
- BAROJA, P. (1955). *Memorias*. Madrid: Minotauro.
- BENJAMIN, W. (1962). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- ECO, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España. en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas. 1800-1850*. Valencia: Castalia.
- GREIMAS, A. J. (1976). *Maupassant: La Sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil.
- GULLON, R. (1980). *Espacio y Novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- HUGO, V. (1963). *Notre-Dame de Paris. 1488*, en *Romans*, t. I, Paris: Seuil.
- LACASSIN, F. (1991). *Mythologie du fantastique. Les rivages de la nuit*. Paris: Ed. du Rocher.
- MACHEREY, P. (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Librairie François Maspero.
- TANNER, T. (1990). *L'Adulterio nel Romanzo. Contratto e trasgressione*. Genova: Marietti.
- SVEVO, I. (1969). *Opera Omnia, Romanzi, V.II*. Milano: dall'Oglio.

LA REESCRITURA DE UN TÓPICO

Locus amoenus inventio urbis est

Dolores Romero López

Universidad de Salamanca

El significado de la palabra tópico ha evolucionado hasta verse contagiado de ciertas connotaciones peyorativas que aluden a aquella opinión que la gente repite mucho o al tema de conversación al que frecuentemente se recurre. El desprestigio sufrido por este vocablo no incumbe al análisis filológico que aquí se realiza. El tópico literario se siente heredero de los *argumentorum sedes* de Quintiliano o de la terminología aristotélica que recurre al concepto *topiká* para titular un tratado sobre lugares comunes. En 1948 publicaba Ernst Robert Curtius su magistral obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, vertida al castellano en 1955. El enfoque del método utilizado por el crítico alemán supuso para los estudios medievales un gran avance filológico encaminado a demostrar que la literatura premoderna se sustenta en una serie de lugares comunes *-topoi-* que comenzaron a fraguarse en la literatura de la antigüedad clásica. El *topos* es un argumento particular: el *ubi sunt*, el *locus amoenus*, la *humilitas* del poeta se dirigen al entendimiento y al corazón del oyente o lector asentándose en el arte de la expresión. Los *topoi* empezaron siendo un almacén de provisiones de los géneros retóricos. Cada género frecuentaba su tópica. Con el tiempo se produjo una magnífica confusión que permitió que la poesía y la prosa, ya en la antigüedad, intercambiaran constantemente los tópicos. El abonado sendero dejado por la investigación de E. R. Curtius, que suponía una puerta abierta para tesis que formularan más detalladamente el ideario de una época o de un autor, fue aplicado con éxito a otros campos de la literatura. Una red de tópicos suele resultar la mejor caracterización de un periodo literario. Son abundantes los

estudios que versan sobre tópicos medievales, renacentistas o barrocos,¹ y escasos aquellos que hablan de tópica para interpretar la literatura de la modernidad,² asentando reposadamente el discurso moderno sobre los cánones de la literatura precedente. En esta investigación me propongo demostrar la manera en que la literatura modernista reescribe el trillado tópico del *locus amoenus*. En efecto, cada período literario, en virtud de su experiencia inmediata, rastrea en antiguos *topoi*, abandona los manidos y explora otros que avalan su identidad. El *locus amoenus* o alejamiento del mundo y refugio en el regazo de la naturaleza, cuyos elementos esenciales son árboles, un prado, una fuente, el arroyo, flores y el canto de las aves, proviene de la poesía bucólica de Virgilio, encontramos ejemplos significativos en la poesía latina de Petronio, en la época de Constantino lo cultivó el poeta Tiberiano y en la Edad Media los preceptistas incorporan el *locus amoenus* entre los requisitos poéticos. Los ejemplos a partir de entonces se multiplican en Berceo, Boscán, Garcilaso, Fray Luis de León, Fernando de Herrera etc..

En el modernismo el lugar ameno se reescribe aportando una fenomenología propia, promovida por las nuevas inquietudes finiseculares. Antes de avanzar en la materia diré que los principios básicos que sustentan un tópico literario son, por un lado, la recurrencia del argumento elegido y la imagen icónica puesta ante los ojos, por otro, su carácter diacrónico o sincrónico. Detrás de una red de tópicos dimana la estructura estética e ideológica que la sustenta. En el caso del modernismo, y haciendo uso de mis anteriores investigaciones,³ el eje distribuidor de los *topoi* es la dicotomía armónica. El cosmos se dispone en torno a un núcleo en el que se equilibra la endíadis modernista yo vs. mundo, amor vs. deseo, tiempo psicológico vs. tiempo cronológico, ciudad vs. campo, etc. Es esta última pareja la que aquí adquiere primordial relevancia al ser el enfrentamiento entre lo rural y lo urbano lo determinante en la conformación estética del *locus amoenus* que abre este primer cuadro de la modernidad literaria. El paisaje apacible y tranquilo retiene en su seno dos concepciones diferentes de la naturaleza en tanto que bienhechora del espíritu solitario y cómplice de los amantes.

1. EL LOCUS AMOENUS CONFIGURADO BAJO CÁNONES TRADICIONALES

Lo natural constituye un cúmulo de detalles ordenados con sencillez y dispone una cábala de correspondencias anímicas y físicas. Son tres sus principales

¹ Dejo constancia de esta tendencia citando al final los artículos y libros de J. R. Jones, M. J. Woods, P. N. Dunn, D. Alonso y Pedro Salinas.

² Léase el artículo de D. W. Foster sobre los *topoi* de la lírica romántica.

³ Léase mi tesis doctoral titulada *La tópica de la poesía modernista (1900-1907): Concordancias y teoría*.

influencias. 1. La teoría estética romántica, de raíz swedenborgiana,⁴ que contempla el paisaje como proyección del *anima* del artista. 2. La melancólica delicadeza de los prerrafaelitas con su notable fascinación por los detalles emblemáticos naturales. Los pintores prerrafaelitas ingleses, divulgados en España en la revista "La Ilustración Artística", conocidos por Baroja,⁵ Rubén Darío, los Machado⁶ en el pabellos inglés de la Exposición Universal de París en 1900 (Rodríguez Cordola 1903), fueron acérrimos adversarios del temperamento realista. Como se aprecia en las reproducciones del libro de Timothy Hilton (1993), el *locus amoenus* prerrafaelita está inspirado en la ingenuidad y devoción del medievo.⁷ Según John Ruskin (1961: 276) la naturaleza medieval era convencional e imperfecta aunque funcionaba en tanto que lenguaje de sensaciones. El prerrafaelismo promovió la conflagración contra la estética realista, impuesta mediante los productos industriales que avasallaban los mercados con sus indecorosos y vulgares diseños. 3. El idílico paisaje de las estampas niponas. De la estética oriental, introducida en España (Lily Litvak 1986: 109-137) a través de las estampas que decoraban el pabellón de Japón en la Exposición Universal de Barcelona (1888) y de París (1900), heredaron los modernistas su pasión por lo exótico.⁸ Animales humildes, ranas, serpientes o estilizados y elegantes, cisnes,

⁴ Léase el libro de Ana Balakian titulado *El movimiento simbolista*, donde se recogen afirmaciones como la siguiente: "Partiendo del concepto bíblico de que el hombre está hecho a imagen de Dios, Swedenborg llegó a la conclusión de que lo que el hombre tiene de espíritu existe ya en su forma natural, pero necesita una redefinición como existencia más allá de la vida" (1969: 26).

⁵ Comenta Pío Baroja en sus *Obras Completas*: "Ya la tendencia del prerrafaelismo, que venía de Inglaterra con su *The Blessed Damsel* de Dante Gabriel Rossetti; la del espiritualismo de Maeterlinck, la del *diletantismo* de muchos estetas ingleses discípulos de Ruskin y el amoralismo de Nietzsche produjeron confusión en la cabeza de las gentes" (1949: 689).

⁶ Gordon Brotherston en el segundo capítulo de su libro *Manuel Machado*, titulado "Perspectivas parisinas, (1897-1902)" refiere la estancia en París de los hermanos Machado y al ambiente cultural promovido por la Exposición Universal.

⁷ Véase el cuadro de John Everett Millais titulado *Ofelia* (1851-1852), de inspiración shakesperiana. La muerte de Ofelia fue poco usual en aquel tiempo, aunque luego se repitió muchas veces a lo largo del siglo. La idea de una joven loca ahogada le brindó a Millais la oportunidad de captar la actitud hacia lo absolutamente desprovisto de gracia. El imagen de una mujer flotando en el agua rodeada de un dulce y equilibrado entorno de flores y plantas dejó huella en nuestra literatura. Francisco Villaespesa, en el prólogo al libro de Juan Ramón Jiménez *Almas de violeta* dice: "La Amada del Poeta ya no es la casta Margarita del Idilio adolescente. Es Ofelia, loca de Dolor, que se hunde en las olas, coronada de flores exóticas..., cantando canciones fatídicas... De sus rizos se escapan las tímidas flores de las violetas marchitas, y como enjambre de azules mariposas, vuelan a la Vida, a libar besos en los labios de las Vírgenes enamoradas" (1900: III). Francisco Villaespesa debió inspirarse o bien en alguna ilustración de revista literaria que seguía las pautas estéticas del influyente cuadro de Millais, o en otro texto con similar influencia.

⁸ El cronista Enrique Gómez Carrillo comentaba en *Alma japonesa*, "El amor a la naturaleza es como una religión nacional de este pueblo. (...) Nutridos con la savia espiritual de las leyendas búdicas, saben que las ramas tiene melancolías, que las hierbas sufren o gozan, que las joyas, al murmurar, dicen sus íntimos pensamientos y que en los troncos rugosos se esconde un alma que

libélulas; flores silvestres y plantas exóticas, lirios, peonías, orquídeas, crisantemos... fueron asimilados por la poesía modernista hasta el extremo de convertirse en emblemas de época.

Pues bien, el simbolismo romántico, la espiritualidad medieval prerrafaelita y el exotismo oriental describen y encuadran las peculiaridades de este primer lugar ameno: *el jardín modernista*, tras el que se diluye la sombra del antiguo *locus amoenus*. El parque⁹ o jardín¹⁰ por donde pasea el yo lírico, las más de las veces solo, o acompañado esporádicamente de una *donna angelicata*, se exhibe ornamentado con motivos recurrentes. La fuente¹¹, centro estético y vital del jardín, cuyas aguas claras, con su caer borbollante, despiertan la dormida voz del poeta. El agua¹² acoge en su seno simbólico la función de regenerar el hastiado

llora cuando el hacha la hiere. En sus jardines, lejos del ruido de la calle, los chiquillos viven en verdadera comunión con los seres vegetales que son sus primeros amigos (...). Y, en efecto, ir a ver una llanura cubierta de flores o un lago en cuya superficie nadan los lotos sagrados; subir a una montaña azul o contemplar una puesta de sol tras un bosque de criptomeras (sic); extasiarse ante un riachuelo que canta entre las peñas o ver un torrente plateado bañando el césped de un jardín, acudir, en una palabra, a cualquier sitio famoso por su hermosura natural con la voluptuosidad con que se acude a una cita de amor, constituye para los japoneses el mayor de los placeres" (s. a.: 15-16).

⁹ Léanse los siguientes poemas donde se configura el parque: *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Yo voy soñando caminos", "A un viejo distinguido señor", "Sol de invierno"; *Soledades*: "Crear fiestas de amores", "La tarde en el jardín", "Tarde"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 14", "Nocturnos 7", "Recuerdos sentimentales 8, 15, 24"; *Ninfeas*: "Recuerdos"; *Alma*: "Otoño", "Versalles"; *Azul*: "Cuento parisiense-La ninfa"; *Prosas profanas*: "Bouquet", "El poeta pregunta por Stella".

¹⁰ La conformación del jardín puede consultarse en los siguientes poemas: *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Galerías 21, 8", "Soledades 18"; *Soledades*: "Fantasía de una noche de abril", "Del camino 5", "Invierno", "La tarde en el jardín", "Nevermore", "Tierra baja"; *Arias tristes*: "Arias Otoñales 2, 5, 9, 11, 15, 17, 19", "Nocturnos 2, 4, 5, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 18, 21, 23", "Recuerdos sentimentales 9, 11, 12, 15, 20, 23, 25, 28"; *Ninfeas*: "La canción de la carne", "Calma", "Cuadro", "Éxtasis", "Ninfeas"; *Alma*: "El Jardín gris"; *Azul*: "Acuarela", "Autumnal", "El palacio del sol", "Romanza en prosa.- A una estrella", "El rubí"; *Cantos de vida y esperanza*: 1, 5, 6; *Prosas profanas*: "Alaba los ojos negros de Julia", "Bouquet", "Cosas del Cid"; *Poesías*: "Quejas de la esposa".

¹¹ A continuación daré una lista de los contextos consultados en los cuales figura el concepto fuente: *Soledades. Galerías. Otros poemas*: Poema 7, 29 de "Galerías", Poema 4 y 5 de "Varia", Poema 7 de "Soledades"; *Soledades*: "Canto de los niños", "Cenit", "Fuente", "Mai Piu", "Nevermore"; *Arias Tristes*: "Arias Otoñales 5, 9, 11", "Nocturno 2, 7, 10, 14, 15, 21, 23", "Recuerdos sentimentales 8, 12, 17"; *Ninfeas*: "Epilgal", *Alma*: "El jardín Negro", "Wagner"; *Azul*: "La canción del oro", "Primaveral", "El velo de la reina Mab"; *Prosas Profanas*: "Blasón", "Coloquio de los centauros", "Ama tu ritmo", "Yo persigo una forma", "La fuente"; *Poesías*: "Duerme, alma mía", "A la libertad"; *Aromas de leyenda*: "No digas de dolor", "Flor de la tarde", "Página de misal", "Ave Serafín".

¹² Cfr. *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Hastío", "Hacia un ocaso radiante", "El poeta"; *Soledades*: "Los cantos de los niños", "Cenit", "La fuente", "La tarde en el jardín", "Nevermore", "La noria"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 4, 9, 12, 19", "Nocturnos 10, 14, 18, 21", "Recuerdos sentimentales 12, 17, 22"; *Ninfeas*: "Otoñal"; *Alma*: "El Jardín gris", "Oasis"; *La paz del sendero*: "Coloquios 8", "Nuestra Señora 3, 6"; *Poesías*: "La flor tronchada", "Hermosura", "La catedral de Barcelona"; *Aromas de leyenda*: "Estela del Prodigio", "Flor de la tarde", "Geórgica".

espíritu artístico. En primavera el jardín se cubre de fronda,¹³ follaje¹⁴ y espesura,¹⁵ tres términos que arropan el misterioso renacer cíclico de la naturaleza. El muro que acordona el parque, convertido en frontera de las sensaciones, es infranqueable barrera por donde trepa la inteligencia intuitiva. Si el muro vela entre sus celosas mamposterías el espacio de lo desconocido, la puerta del jardín descubre al poeta un abanico de sensaciones olfativas, visuales y táctiles. Son las flores¹⁶ los aderezos predilectos que decoran parques y jardines; sus estilizados tallos, alargados y curvilíneos, se cruzan formando celosías y encajes que sobrepasan lo ornamental para configurar las cualidades del espíritu artístico. Con frecuencia, las flores manifiestan una erotología propia: Unas simbolizan alegría, pureza, amor, otras languidez y decadencia. Su colorido incita esa acepción connotativa: la rosa roja es pasión o lucha, la blanca, pureza o elegancia, el lirio morado simboliza la muerte de la doncella, el blanco su virginidad. Todas las flores acogen en su seno el antiquísimo tópico del *tempus fugit*, con un peculiar *aggiornamento* de forma o colorido. Así azahares¹⁷ de castidad, azucenas¹⁸ de pureza, jazmines¹⁹ y lilas²⁰ de fragancia, lirios²¹ de ensueño,

¹³ Cfr. *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Hastío"; *Soledades*: "Nocturno"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 1, 11, 12, 17"; "Nocturnos, 12, 23"; "Recuerdos sentimentales 12"; *Prosas profanas*: "Palabras de la sátiresa"; *Poesías*: "Elegía en la muerte de un perro"; *Aromas de leyenda*: "La sonrisa del fauno".

¹⁴ Cfr. *Poesías*: "Elegía en la muerte de un perro", "Libértate, Señor".

¹⁵ Cfr. *Prosas profanas*: "Pórtico"; *La paz del sendero*: "Nuestra Señora 7"; *Aromas de leyenda*: "Parábola".

¹⁶ Cfr. *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Acaso...", "Llamó á mi corazón un claro día"; *Soledades*: "Me dijo un alba de la primavera", "La tarde en el jardín"; *Almas de violeta*: "Almas de violeta", "El cementerio de los niños", "Ofertorio"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 2, 10, 14, 16, 19, 20, 23", "Nocturnos, 1, 2, 10, 11, 13, 21, 24"; *Ninfeas*: "La canción de los besos", "Alma de bruma", "La canción de la carne", "Epilodal"; *Alma*: "Flores"; *Prosas profanas*: "Coloquio de los centauros", "El poeta pregunta por Stella"; *La paz del sendero*: "Almas paralíticas 11, 12", "Coloquios 7"; *Poesías*: "Sin sentido", "Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao", "Id con Dios"; *La copa del rey de Thule*: "Los crepúsculos de sangre", "Los murciélagos", "Ofrenda", "La sonrisa del fauno".

¹⁷ Cfr. *Azul*: "El rubí"; *Ninfeas*: "Nivea", "La canción de los besos", "El alma de la luna"; *Almas de violeta*: "Nivea"; *La copa del rey de Thule*: "Medieval", "Los murciélagos", "Parábola", "Epitalamio".

¹⁸ Cfr. *Arias tristes*: "Nocturnos 2", "Recuerdos sentimentales 27"; *Ninfeas*: "La canción de los besos", "Epilodal"; *Azul*: "La Virgen de la paloma"; *La copa del rey de Thule*: "Flores de ensueño"; *Aromas de leyenda*: "Página de misal".

¹⁹ Cfr. *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Y no es verdad, dolor, yo te conozco"; *Arias tristes*: "Recuerdos sentimentales, 1, 23", "Nocturnos 13"; *Ninfeas*: "Cuadro"; *Alma*: "Encajes"; *Azul*: "Acuarela", "Venus"; *Poesías*: "Reflexiones al tener"; *Soledades*: "Fantasía de una noche de abril", "Canción".

²⁰ Cfr. *Azul*: "Acuarela", "Naturaleza muerta", "Cuento parisiense.-La ninfa", "El rey burgués (Canto alegre)"; *Arias tristes*: "Recuerdos sentimentales, 25".

²¹ Cfr. *Soledades*: "Siempre que sale el alma de la obscura"; *Ninfeas*: "La canción"; *La paz del sendero*: "Tu mano me dice adiós 2"; *Poesías*: "Tarrasa"; *La copa del rey de Thule*: "Flores de ensueño", "Medieval".

rosas²² de pasión y románticas violetas²³ cautivan los solazados sentimiento del yo lírico quien deambula por los caminos,²⁴ veredas²⁵ y laberintos²⁶ del jardín como el *flâneur* vaga sin descanso por las transitadas calles de la ciudad. Al final de la senda el poeta reposa sobre un banco²⁷ de piedra, cómplice de sus sueños. Poemas como el VI de las *Soledades* machadianas,²⁸ "Jardín gris" y "El jardín negro" en *Alma* de Manuel Machado, "Cuadro"²⁹ en *Ninfeas* de Juan Ramón Jiménez, el drama poético *El jardín abandonado* de Santiago Rusiñol,³⁰ el jardín trazado por Valle-Inclán en *Sonata de otoño*³¹ y "El vergel" en la obra de Juan Ramón Platero y yo son ejemplos destacados que corroboran las ideas expuestas anteriormente.

²² Cfr. *Ninfeas*: "Tropical", "Cementerio", "El alma de la luna", "Perfume", "Y las sombras", *Alma*: "Adelfos", *Soledades*: "Del camino IV", *La paz del sendero*: "Introducción", *La copa del rey de Thule*: "Epitalamio", "Los murciélagos", *Arias tristes*: "Arias otoñales XI", "Recuerdos sentimentales XVIII".

²³ Cfr. *Ninfeas*: "La canción de los besos", *Almas de violeta*: "Almas de violeta".

²⁴ Cfr. *Soledades*: "Ocaso"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 20", "Recuerdos sentimentales 22"; *Prosas profanas*: "Cosas del Cid".

²⁵ Cfr. *Arias tristes*: "Recuerdos sentimentales 10"; *Poesías*: "La huella de sangre de fuego", "Libértate, Señor"; *Soledades*: "La tarde en el jardín"; *Alma*: "El Jardín gris".

²⁶ Cfr. *Soledades*: "Cenit", "Fantasía de una noche de abril"; *Alma*: "Lirio"; *Azul*: "Cuento parisien-se-La ninfa".

²⁷ *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Húmedo está, bajo el laurel, el banco"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 17", "Recuerdos sentimentales, 8, 15"; *Poesías*: "Salamanca".

²⁸ "Fue una clara tarde, triste y soñolienta / tarde de verano. La hiedra asomaba / al muro del parque, negra y polvorienta... / La fuente sonaba. / Rechina en la vieja cancela mi llave; / con agrio ruidito abrióse la puerta / de hierro mohoso, y, al cerrarse, grave, golpeó el silencio de la tarde muerta. / En el solitario parque, la sonora / copla borbollante del agua cantora / me guió a la fuente. La fuente vertía / sobre el blanco mármol su monotonía (...).".

²⁹ "Del jardín un rincón de radiante verdura / donde el Sol no desliza sus áureos fulgores; / un rosal entreabierto, de suaves olores, / y una brisa cargada de luz y frescura.... // Encantado dosel de viviente escultura, / un jazmín matizado de nítidas flores, / donde entonan su dulce canción, ruiseñores / amorosos, felices, con voz tierna y pura.... // Pedestal, un montón de violetas y rosas, / combinando fragancias y tintas hermosas / en guirnalda de olor y colores rientes // Y en el centro, Eva virgen, desnuda, incitante, / con el mórbido seno de amor palpitante, / con el alma inflamada de Ensueños ardientes".

³⁰ Se describe así el escenario que enmarca la acción: "Representa la escena una jardín descuidado, un jardín clásico, de plantas nobles, enfermas por el abandono y que conserva el sello distinguido que no tienen los jardines que se improvisan; un jardín con pátina de vejez, modelado por los besos del tiempo, y triste, con la tristeza que dan los árboles antiguos y las plantas arraigadas. A un lado, una glorieta de cipreses recortados con simetría; al fondo, una escalinata manchada de musgo, y de losas amarillentas; á la derecha, el palacio, con figuras esgrafiadas, medio desteñidas por la lluvia; desmayos y cipreses a lo lejos; en primer término un surtidor de aguas dormidas e inmóviles. Se oirá á lo lejos un coro, y en medio del cantar se alzará el telón" (1902: 8).

³¹ "Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía. Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniendo dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los

2. LOCUS AMOENUS COMO INVENCION DEL TEDIO URBANO

A pesar de lo dicho anteriormente, y aún considerándolo significativo, no lo estimo suficiente si lo que se pretende es demostrar no tanto que el *locus amoenus* se configura bajo parámetros tradicionales, sino que su iconografía evoluciona y se modifica al cultivar motivos originales que delatan la época a la que pertenecen. Lo expuesto hasta ahora en mi argumentación aporta escasos matices al patrón heredado. Sin embargo, en virtud de la mencionada dicotomía armónica, columna vertebral del modernismo, el *locus amoenus* de la poesía finisecular, sólo se comprende palmariamente al enfrentarlo a la estética de lo urbano. Antonio Machado supo hacerse eco de esta novedosa actitud al afirmar en su obra *Juan de Mairena*:

Pero no debemos engañarnos. Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, nada menos natural que un paisajista (...). El campo, para el arte moderno, es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano³² y del terror creciente a las aglomeraciones humanas. ¿Amor a la Naturaleza? Según se mire. El hombre moderno busca en el campo la soledad, cosa muy poco natural. Alguien dirá que se busca a sí mismo. Pero lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo, como dice Unamuno, el joven y sabio rector de Salamanca. Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe. Los médicos dicen, más sencillamente, que busca la salud, lo cual bien entendido, es indudable" (1978: 1096).

Este nuevo espacio, explorado por los sentimientos del yo contemporáneo para recrearse en la belleza del mundo natural, está fuertemente cimentado sobre dos pilares. En primer lugar, el naturalismo de influencia postsimbolista, que se cultivó en Francia en la primera década del siglo XX.³³ Sus máximos representantes Francis Jammes y Verhaeren siguieron permitiendo la alianza entre el espí-

cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio. El jardín tenía una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. (...) En el fondo distinguí el Palacio con todas las ventanas cerradas y los cristales iluminados por el sol (...) Después la ventana del centro se abrió con lentitud y la sombra blanca me saludaba agitando sus brazos de fantasma" (1979-13).

³² El subrayado es mío. He aquí las palabras que inspiraron el título de esta comunicación.

³³ Se puede consultar el libro de Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, donde se apunta la evolución sufrida en Francia por las ideas simbolistas. El naturalismo que se cultivaba en el país gallo en la primera mitad del siglo XX supuso una vuelta a la naturaleza para rejuvenecer el ser y fue más una moral que una doctrina estética. Entre sus precursores se encuentra Adolphe Retté, que declaró la guerra en 1895 a Mallarmé, Francis Viélé-Griffin y Francis Jammes. Este último, con su libro *Del ángelus del alba al ángelus de la tarde* (1897), influiría en Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala y en el propio Miguel de Unamuno.

ritu y las cosas, pero ya no como algo mágico que se gesta en el interior del artista sino como algo cotidiano, visible, un mundo habitado por seres reales que conectan con el alma evocando felicidad y gozo. Francis Jammes³⁴ escribió una poesía de sentimientos cándidos e inocentes, en la que los objetos son observados y descritos con ojos diáfanos. Algunos seguidores indiscutibles de este poeta francés son el asturiano Ramón Pérez de Ayala³⁵, Miguel de Unamuno³⁶ y Juan Ramón Jiménez³⁷. Los poetas intentan recuperar en su poesía la naturaleza como expresión de lo auténtico y tradicional. Reseña Lily Litvak en su libro *Transformación industrial y literatura en España* que entre los años 1895 a 1905 “hubo un despertar general reconociendo la existencia de la fuerza latente de las masas populares, en quienes se suponía que atesoraban un espíritu incorrupto. Se creía que había en ellas una esencia virginal y pura, aún no manchada por la civilización moderna” (1980: 108). En la placidez de ese deshabitado campo, la taciturna alma del poeta se reencuentra con la alargada sombra del *locus amoenus*. El paisaje campestre genera su particular iconografía: casas³⁸ y cabañas³⁹ habitadas por humildes labriegos, tranquilos ríos y la llanura castellana preñada de sauces llorones, viejos castaños, chopos, álamos frondosos y místicos cipreses. La sociedad agrícola es sencilla pero está bien organizada. Cada personaje desempeña una función diferente que aporta beneficios a toda la comunidad: los niños guían las ovejas hacia los maizales, los labradores van por las viejas sendas a trabajar las sementeras, el matachín es un fiel y honrado esposo, el pastor contempla el paisaje mientras su rebaño camina levantando nubes de polvo⁴⁰... En

³⁴ Dejo aquí constancia de algunas obras de este autor: *Le devil des primavères* (1901), *Le divine douleur*, *Les georgiques cristianes*, *Pensée des jardins* (1906); *Clairières dans le ciel* (1906), *Ma France poétique*, *Pipe, chien*. *Le rêve franciscain*, *La Vierge et les sonnets*, *Del toque del alba al toque de oración*, *Oración para ir al cielo con los burritos*.

³⁵ En la edición que hace Ramón Pérez de Ayala de su libro *La paz del sendero* comenta en nota final lo siguiente: “En *La paz del sendero* se contienen no pocas reminiscencias - como dice el psicólogo - e influencias - como dice el historiador literario -, de otros poetas, nacionales y extranjeros, clásicos y contemporáneos. Algunos críticos han destacado con predilección y acierto, la inspiración directa, en algún caso, de Francis Jammes” (1924: 209).

³⁶ En su libro *Poesías* comenta Miguel de Unamuno a propósito de su poema “Elegía en la muerte de un perro”: “Después de preparado este libro y al corregir las pruebas, leo en *Clairières dans le Ciel* de Francis Jammes (París, 1906) una poesía que empieza “Mon humble ami, mon chien fidèle, tu es mort” y que ofrece una grandísima semejanza con la mía. Para los maliciosos he de declarar que mi composición estaba escrita - y leída á no pocos amigos - antes de haberse publicado el libro de Jammes, y en todo caso, *honni soit qui mal y pense*” (1907: 355).

³⁷ En la caracterización de Platero influye la poesía de Francis Jammes, leído y admirado por el joven de Moguer durante su estancia en Francia.

³⁸ Cfr. *Almas de violeta*: “Triste”, *Azul*: “Acuarela”; *Arias tristes*: “Arias otoñales 16”.

³⁹ Cfr. *Arias tristes*: “Arias otoñales 3, 7”, “Recuerdos sentimentales 6, 16, 22”; *Aromas de leyenda*: “Estela del Prodigio”; *Ninfas*: “Calma”.

⁴⁰ Esos personajes constituyen la intrahistoria, de la que opinaba Miguel de Unamuno en su libro *En torno al casticismo* (1985: 15): “Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo

oposición a la sociedad industrial, la rural posee, todavía, tiempo para el ocio: la molinera canta a la puerta del molino,⁴¹ el molinero cuenta una historia vieja a los mozos,⁴² éstos cantan para cortejar a las mujeres⁴³ y las muchachas de la aldea pasean durante las tardes de domingo.⁴⁴

Por último es la pedagogía krausista la encargada de definir esa vuelta al plácido campo con el fin de revitalizar, enriquecer y curar el maltrecho espíritu de quienes habitan en ciudades. En su artículo "Lo bello y la naturaleza" el ideólogo krausista Francisco Fernández y González otorga a la naturaleza la capacidad de alentar el espíritu humano (López Morillas 1973: 43-55). El krausismo buscó en la belleza natural una vuelta a la bondad divina. La belleza del paisaje constituyó, para ellos, el principio y el fin de su creación. A finales del siglo XIX intelectuales y artistas españoles, entre ellos Giner de los Ríos, se interesaron por el paisaje castellano, el folklore y la naturaleza, creándose las sociedades de excursiones (Jongh 1985: 151). Estos escritores y artistas empezaron a ver en las ciudades modernas no belleza sino caos (Lily litvak 1981: 73). Se rechaza la ciudad industrial por ser un foco de deshumanización y de divorcio con un tiempo pasado sin el cual no se podía garantizar la continuidad histórica. Surge entonces la nostalgia por la ciudad medieval y la predilección por las aldeas. En ellas encuentra el arte un medio ambiente humanizado y fraterno donde vive la gente humilde, el único reducto intrahistórico sobreviviente. A los artistas finiseculares les atraen las ciudades muertas porque guardan entre sus muros recuerdos de la leyenda histórica. Al volver sus ojos hacia Toledo, Soria, Santiago de Compostela, Brujas o Venecia, el artista saca del olvido trozos de historia que pertenecen al ensueño. Es tal el rechazo hacia lo urbano que la ciudad ni siquiera aparece esbozada en los poemas. La estética de la elipsis se hace tanto más significativa cuanto se manifiesta, en contrapartida, el gusto por aldeas,⁴⁵ pueblos⁴⁶ y hermosas lejanías que conforman una nueva variante del *hortus conclusus*. Léase, por ejemplo, *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez, libro éste en el que lo rural se convierte en refugio de calma; un paisaje dulce acoge al poeta quien se solaza escuchando lo inefable, mirando lo invisible, amando sombras del recuerdo que

mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que suele ir a buscar el pasado enterrado en libros y papeles, documentos y piedras".

⁴¹ Cfr. Estela de prodigio en *Aromas de leyenda*.

⁴² Cfr. Son de mu eira en *Aromas de leyenda*.

⁴³ Cfr. Almas paralíticas XII en *La paz del sendero*.

⁴⁴ Cfr. Arias oto ales XVI en *Arias tristes*.

⁴⁵ Cfr. Soledades: "Cadalso"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 3, 16, 21".

⁴⁶ Cfr. *Almas de violeta*: "Remembranzas", "¡Sólo!"; *Arias tristes*: "Arias otoñales 10, 24"; *Alma*: "Eleusis"; *Azul*: "La muerte de la emperatriz de la China"; *Prosas profanas*: "Pórtico"; *Poesías*: "En la basílica del Señor Santiago de Bilbao".

brotan en el entornado silencio de la tarde. Las labores agrícolas, reseñadas en *Arias tristes*, *La paz del sendero*, *Aromas de leyenda*, descuellan en oposición al exotismo oriental con el que tradicionalmente ha sido vinculada la poesía modernista.

Frente a las escasas notas sobre ciudades, las referencias a los pueblos son numerosísimas y aportan más características a la lista iniciada anteriormente: Las casas blancas de las aldeas juanramonianas, el enhiesto campanario⁴⁷ y las campanas⁴⁸ que rompen la monotonía de las tareas y se erigen en símbolos de la espiritualidad rural. Desde la lejanía el poeta otea los caminos. Se habitan, en la imaginación, castillos⁴⁹ medievales situados en lugares prominentes y viejos palacios semiderruidos tras ser abandonados por los nobles.

El exotismo y lo ornamental existe en tanto que profusión de imágenes alejadas del aglutinante centro en torno al que gira la estética moderna. Pero no se debe olvidar que, para la mentalidad finisecular, tan exótico resulta una referencia a la legendaria Thule, como otra a un pueblo perdido en la solitaria llanura castellana o en la recóndita sierra. El sentido fenomenológico de la estética modernista radica en atraer lo ausente, lo periférico, lo rural, al centro mismo de la ciudad, con el fin último de regenerar y revitalizar la esclerótica sociedad burguesa. El *locus amoenus* se justifica plenamente porque supone una huida del agobiante espacio urbano y la búsqueda de la Arcadia rural o Paraíso perdido. Esta concepción de lo natural deja de ser un tópico literario para convertirse en *modus vivendi*. Lo que en su día fue exclusivamente una estética encarna una ética social que abarca, incluso, nuestras apremiantes tendencias ecologistas.

⁴⁷ Cfr. *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Ante el pálido lienzo de la tarde"; *Soledades*: "Nevermore"; *Arias tristes*: "Nocturnos 15"; *Azul*: "Palomas blancas y garzas morenas".

⁴⁸ Cfr. *Soledades. Galerías. Otros poemas*: "Ante el pálido lienzo de la tarde", "Los sueños malos"; *Soledades*: "Canción", "Mai piu"; *Almas de violeta*: "Cantares"; *Arias tristes*: "Nocturnos 20", "Recuerdos sentimentales 12, 23"; *Ninfeas*: "Otoñal", "Y las sombras"; *La copa del rey de Thule*: "Los murciélagos".

⁴⁹ Cfr. *Alma*: "Eleusis", "Gerineldo", "Mariposa negra", "Wagner"; *Azul*: "Cuento parisiense.-La ninfa"; *Cantos de vida y esperanza*: "Cyrano en España"; *Poesías*: "Miramar (Carducci)"; *La copa del rey de Thule*: "Los murciélagos", "Parábola".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. (1958). *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid: Gredos.
- BALAKIAN, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.
- BAROJA, P. (1949). *Desde la última vuelta del camino*. En *Obras completas*, VII. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BROTHERSTON, G. (1976). *Manuel Machado*. Madrid: Taurus.
- CURTIUS, E. R. (1984). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DARÍO, R. (1901). *Prosas profanas*. París-México: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- (1890). *Azul*. Guatemala: Imprenta de La Unión.
- DUNN, P. N. (1971). "Materia, la mujer; el hombre, forma". *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 189-99.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, F. (1973). "Los bello y la naturaleza". En *Krausismo: estética y literatura*, 43-55. J. López Morillas (ed.). Barcelona: Editorial Labor.
- FOSTER, D. W. (1969). "Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica española: Lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla". *Hispanófila*, 37, 1-22.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (s.a.). *Alma japonesa*. París: Garnier Hermanos.
- JIMÉNEZ, J. R. (1900). *Almas de violeta*. Madrid: Colección Lux.
- (1981). *Arias tristes*. Madrid: Taurus.
- (1900). *Almas de violeta*. Madrid: Tipografía Moderna.
- (1900). *Ninfeas*. Madrid: Colección Lux.
- JONGH-ROSSEL, E. (1985). *El krausismo y la generación de 1898*. Valencia-Chapel-Hill: Albatros-Hispanófila Ed.
- JONES, J. N. (1965). "Topoi of dedication in the prologues of Guevara's *Discreto* and Guevara's *Decada*". *Romance Notes*, VII, 54-57.
- LITVAK, L. (1980). *Transformación industrial y literatura en España (1885-1905)*, Madrid: Taurus.

- (1986). *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.
- MACHADO, A. & M. (1978). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1903). *Soledades*. Madrid: Imprenta de A. Álvarez.
- (1907). *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Madrid: Librería de Pueyo.
- MACHADO, M. (s.a). *Alma*. Madrid: Imprenta de A. Marzo.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1904). *La paz del sendero*. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- (1924). *La paz del sendero*. Madrid: Renacimiento.
- RAYMOND, M. (1983) *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ CORDOLÁ, M. (1903) *La pintura en la exposición universal de París, 1900*. Barcelona: Salvat.
- ROMERO LÓPEZ, D. (1993). *La tópica de la poesía modernista (1900-1907): Concordancias y teoría*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca
- RUSIÑOL, S. (1902): *El jardín abandonado*. Barcelona: "L'Avenç".
- RUSKIN, J. (1961). *Las piedras de Venecia y otros ensayos*. Barcelona: Obras Maestras.
- SALINAS, P. (1952). *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- UNAMUNO, M. (1907). *Poesías*. Madrid: Imprenta y Encuadernación de José Rojas.
- (1983). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALLE-INCLÁN, R. (1907). *Aromas de leyenda*. Madrid: Villavicencio Editor.
- (1979). *Sonata de otoño*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VILLAESPEA, F. (1900). *La copa del rey de Thule*. Madrid: Tipografía Moderna.
- WOODS, M. J. (1968). "Peregrini and the Theory of Topics". *The Modern Language Review*, LXIII, 854-863.

ANEXO

1. El *locus amoenus* configurado bajo cánones tradicionales

Influencias: 1. La teoría de las correspondencias, romántica y simbolista. 2. Espiritualidad prerrafaelita que adopta paisajes medievales. 3. El exotismo oriental.

Ejemplo: "Cuadro" en *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez

Del **jardín** un rincón de radiante **verdura**
donde el Sol no desliza sus **áureos** fulgores;
un **rosal** entreabierto, de suaves **olores**,
y una **brisa** cargada de **luz** y **frescura**...

Encantado dosel de viviente escultura,
un **jasmín** matizado de nítidas flores,
donde entonan su **dulce canción**, **ruiseñores**
amorosos, felices, con voz tierna y pura....

Pedestal, un montón de **violetas y rosas**,
combinando **fragancias y tintas** hermosas
en guirnalda de olor y colores rientes.

Y en el centro, **Eva** virgen, desnuda, incitante,
con el mórbido seno de **amor** palpitante,
con el alma inflamada de **Ensueños** ardientes.

2. *Locus amoenus* como invención del tedio urbano

Influencias: 1. Naturalismo francés de Francis Jammes. 2. Pedagogía krausista: naturaleza regeneradora del maltrecho espíritu urbano.

Ejemplo: “¡Sólo!”, *Almas de violeta* de Juan Ramón Jiménez.

Malo, muy malo yo estaba
cuando se fué aquel invierno.....;
no sé de qué, pero el caso
es que mis dichas murieron;
y me **llevaron al campo**
a respirar aires buenos.....
La **primavera** reía,
reía en el **cielo espléndido**,
reía en los **verdes prados**
de **amarillas flores** llenos.....;
con sus besos febricantes
inflamaba el sol de fuego
el alma de la Natura
en amores y en deseos (...)

PINTAR ESTACIONES Y CANTAR JARDINES El paisaje en la poesía descriptiva de la Ilustración

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

El sucederse anual de las estaciones¹ y la desnuda libertad del jardín paisajista –prescindiendo de otros asuntos como el curso de los meses, los trabajos de las granjas o los reinos de la naturaleza²– son los dos grandes temas que ocuparon a la *poesía descriptiva* del siglo XVIII, una amplia corriente poética de la Ilustración en la que se moduló una vez más la posición artística del hombre ante el paisaje. Desde la antigüedad y, singularmente, desde alguno de los libros fundacionales de las religiones monoteístas, jardines y estaciones habían valido para representar un tiempo cíclico del que mana la inextinguible “fábrica del universo”, tal como todavía en 1819 explica Mor de Fuentes, al dar noticia de sus trabajos de crisopeya: “más y más inflamada/ en alas de su indómita impaciencia,/ allá mi ardiente fantasía vuela/ a la intrincada formación del mundo” (Mor 1819: 51).

El curso del tiempo y los accidentes climáticos que lo secundan son los más hábiles jardineros de la naturaleza, aunque una técnica refinada puede aña-

¹ Tópico de la poesía dieciochista, por ejemplo, en la obra de Meléndez Valdés: “En vano el abril florido,/ lanzando al áspero, invierno,/ ríe a la tierra y la alfombra/ de galas y verdor nuevo./ En vano el plácido octubre,/ renovando los misterios/ de Baco, tras Sirio ardiente/ se ostenta de frutas lleno(...)”, (Meléndez Valdés, *Doña Elvira*: 1981, 437-438). “Pero el Can abrasado/ vino en alas del tiempo/ y a su fresca verdura/ mancilló el lucimiento./ Sucedióle el otoño,/ tras de él, herido, el cierzo/ con su lánguida vida/ acabó en un momento (...)” (*Del caer de las hojas*: 1981, 103-104).

² J. A. Roucher, *Les Mois*, 1779; Robert Bloomfield, *The Farmer's Boy*, 1800; fray Diego Tadeo González, *Las Edades* (ed. B. A. E., vol. LXI, 198-201); Jacques Delille, *les Trois Règnes de la Nature*, 1809.

dir grados excelsos de artificio a la disposición y ornato del paisaje natural. Las metamorfosis de que éste es susceptible en el ámbito acotado del huerto o el jardín han invitado siempre a la analogía artística con el libro o con el cuadro, de manera que las secuelas renacentistas del sueño de *Poliphilo*, la fecundidad barroca del paraíso de Soto de Rojas o la geometría cartesiana de los jardines de Le Nôtre cantados por el P. Rapin corren parejas con las *selvas del año* aplicadas por los poetas a la descripción de los cambios de faz de la naturaleza, simultáneamente estable y renovada; lo ha señalado Aurora Egido (1979, 1990) para la poesía barroca y podría perseguirse el tema en el tratamiento del jardín *modernista* o en la parodia de la erudición botánica en Ignacio Prat, a vía de ejemplo³. Ambos temas –jardines y estaciones– terminaron por allegar un riquísimo *corpus* de poesía postrenacentista cuya finalidad primordial residía en el hiperrealismo alegórico con el que un Lupercio Leonardo de Argensola explicaba líricamente el Aranjuez “del alma” o el licenciado Ginovés ejercitaba variaciones del *locus amoenus* en su “Selva al verano”⁴.

La contigüidad entre jardines y estaciones siguió manteniéndose en los textos del siglo XVIII⁵, cuando teóricos del jardín paisajista, como Thomas Whately, distinguían escenas de jardín en función de las horas del día o de las estaciones del año (von Buttlar 1993: 64, 69) o cuando poetas, como Jacques Delille, repiten las ideas de los tratadistas de la materia: “Ainsi votre jardin varie avec le temps:/ tout mois a ses bosquets, tout bosquet son printemps” (Delille 1837: 17a). Sólo se rompe la continuidad de los parques y el tiempo cuando la naturaleza ejerce su violencia sobre la débil humanidad, ya se trate de las situaciones en las que el poeta compadece a los viajeros apresados entre los hielos del Norte –“miserable they!/ who, here entangled in the gathering ice,/ take the last look of the descending sun” (Thomson 1908: 219)– o ya sea cuando penetra en los espacios del trabajo esforzado en la “profunda lobreguez” de las minas de oro: “las brillantes amenas estaciones/ con su galana pompa y ricos dones,/ allí son noche eterna,/ duelo el reposo, las fatigas siglos” (Mor de Fuentes 1819: 50).

Los valores añadidos que se fueron adjudicando a los modernos jardines del XVIII corresponden, evidentemente, a las ideas clave de la Ilustración: el

³ “(...) darías todo para las octavas/ ¡y para los arriates unas habas! (...)”, “Para que me olvides (vv. 914-951)”, *Para ti*, Granada (debo esta referencia al profesor Blesa, que ha leído sagazmente en la obra del poeta zaragozano).

⁴ Mor de Fuentes (1819: 3) adjudicaba las “Selvas” de Matías Ginovés a su “paisano Gracián”; Santiago Montero Díaz y José Manuel Blecua (1945: 24-27, 194-207) devolvieron el texto a su autor legítimo.

⁵ “L’espérance est un sentiment attaché au retour du Printemps; on l’éprouve moins dans les jardins parés. La variété, attribut du Printemps, qu’ on ne retrouve pas dans les jardins symétriques” (Jean- François de Saint-Lambert 1782: 23).

“reino de la diosa de la libertad” que soñara Joseph Addison en 1710 o al símbolo de la falsa educación que era para Rousseau la venerable *ars topiaria* y, en último término, el recinto de la fraternidad humana a que alude Quintana cuando escribe a su amigo Cienfuegos “cuidadoso el jardín te guarda flores” (también von Buttlar 1993: 14-15; Starobinski, 1979); con todo, la secular relación entre el tiempo de las estaciones y el espacio de los jardines seguía proporcionando un depósito de material poético que supieron aprovechar los cultivadores de la que en la época se denominó *poesía descriptiva*.

LA POESÍA DESCRIPTIVA DEL SIGLO XVIII

Fue, precisamente, el marqués de Saint-Lambert, en el discurso preliminar de sus *Saisons* (1764), quien enunció por primera vez las marcas caracterizadoras de los textos poéticos que él denominó “poésie descriptive”, con un arcaísmo lingüístico francés que se habría de revelar muy productivo (Wil Munsters 1991: 107-110). Saint-Lambert proponía bajo esta denominación una alternativa poética al tratamiento que la épica y la tragedia clásicas habían dado a la naturaleza: “il faut faire pour la Nature physique que nous avons sous nos yeux, ce qu’Homère, le Tasse, nos Poetes dramatiques ont fait pour la Nature morale; il faut l’agrandir, l’embellir, la rendre intéressante” (Saint-Lambert 1782: p. X); es decir, que el medio físico rural, el campo, con los animales y plantas que lo pueblan, el paisaje natural, en último término, pasaban a ser los referentes directos de un decir poético que sólo había suscitado hasta el momento manifestaciones episódicas en Virgilio o Lucrecio, en otros clásicos menores y en los renacentistas que, doblados de una voluntad alegórica, habían pintado estaciones y habían cantado jardines. Ahora bien, como Saint-Lambert se encargaba de recordar, “les ancians aimoient et chantoient la campagne, nous admirons et nous chantons la Nature”. De manera que la diferencia de actitud poética de unos y otros y la conciencia de novedad del género fueron afirmadas por los poetas del XVIII y por sus críticos durante tanto tiempo como duró la vigencia del nuevo género literario⁶.

La trayectoria de la nueva modalidad la había iniciado, entre 1726 y 1730, James Thomson con la publicación de sus *Estaciones*; cuatro poemas unidos por

⁶ Todavía en 1821, un redactor anónimo del periódico madrileño *El Censor*, al reseñar el poema descriptivo del autor de *La Serafina*, escribía: “Los poemas descriptivos propiamente tales, es decir, poemas enteros y de una extensión considerable, destinados a describir el Universo todo, o una serie particular de fenómenos, o una colección más o menos numerosa de objetos naturales, han sido invención de los modernos. Los antiguos no conocieron este género. Entre ellos la descripción es un adorno, pero no el objeto principal de la obra” (*El Censor*, 1821, V, 64).

el sentido moral edificante que el poeta inglés otorgaba al ciclo vital de la naturaleza y por la singular precisión que exhibe en la representación de las más comunes y minúsculas actividades de la vida rural. El Dr. Johnson recababa estos aciertos para la obra de su contemporáneo, cuya figura, poco tiempo después de su muerte, se convirtió en ornamento emblemático de los jardines paisajistas europeos, ya fuera el Hagley Hall de Lyttleton o el Ermenonville de Girardin (von Buttlar, 1993, 61-62, 107). Autores franceses como Saint-Lambert y Roucher enriquecieron la trayectoria (Mornet, 1907, Cameron, 1927; Munster, 1993) ; también el suizo germano Gessner (Cano, 1974) estuvo vinculado al proceso, que culminó en *Les Jardins* (1782) de Jacques Delille, obra cuya redacción presentaba este como el mayor placer que había experimentado en su existencia:

Au reste, si l' on a pu diminuer la faible mérite de cet ouvrage, on n' a pu me priver du plaisir extrême que j' ai goûté en le composant. Mon imagination entourée de tout ce que la nature a de plus doux, de plus brillant et de plus riche, s' est reposée avec délices sur les idées consolantes qu' elle inspire. Voilà la jouissance que tout le monde m' envie, et la seule qu' on ne puisse m' ôter ("Préface de 1801", 1837: 6a).

De manera que el género, que había iniciado su recorrido en la más acendrada tradición de clasicidad con el homenaje de Thomson a las *Geórgicas*, culminó con el alegato en favor de la libertad ilimitada de los jardines ingleses y la identificación de la naturaleza con los más íntimos sentimientos humanos, lo que explica que, en fecha tan tardía como 1844 Alberto Lista asegurase que "el poema descriptivo será tanto más perfecto cuanto con más exactitud enseñe las relaciones de la naturaleza con el hombre" (A. Lista 1844: 48).

Con James Thomson, con Saint-Lambert y todos los que vinieron después se iniciaba la modificación de un sistema literario que se había caracterizado, entre otros rasgos, por la consagración de unos géneros hegemónicos, y todo ello se efectuó al mismo tiempo que los artistas descubrían lo que Claudio Guillén, hablando de la condición contradictoria del paisaje, ha denominado con acierto "los fantasmas de la otredad" (C. Guillén 1992). Y dicho esto, no es caso el extenderse ahora en una reconstrucción del camino que siguieron los pintores, en el paso del XVIII al XIX, a la hora de practicar la representación de los paisajes naturales (K. Clark 1971). El proceso fue paralelo –como ha mostrado Wil Munsters– a la evolución experimentada por la poesía *descriptiva* de la Ilustración hasta que se convirtió en la poesía *pintoresca* del romanticismo, proceso en el que la técnica de la descripción dejó de ser el ornato retórico de la *hipotiposis* para convertirse en una estructura básica de los textos.

La perspectiva desde la que los poetas descriptivos del XVIII contemplaban la naturaleza era una ventana o un marco que, a su vez, determinaba un *cuadro*, un *tableau*, en el sentido estrictamente pictórico de la palabra, es decir, que entre *poesía descriptiva* y paisaje natural se establecía una estrecha relación teórica y práctica, subrayada ya en los títulos de algunos escritos memorables –como el artículo publicado en 1776 por Christian Lorenz Hirschfeld “Über die Verwandtschaft der Gertenkunst und der Malerey”– y, por supuesto, en los asertos de los poetas: “moins pompeux qu’ élégant, moins décoré que beau/ un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau” (Delille 1837: 76); “cual en lienzo ingenioso,/ el conjunto armonioso/ de matizadas flores ofrecían” (Mor 1819: 80). En síntesis, nos encontramos ante una nueva reiteración de la discutida hermandad entre pintura y poesía que, ahora, se despliega en un abundante repertorio de palabras alusivas a las relaciones analógicas entre un arte de escribir y una técnica de pintar⁷. Un nuevo avatar del *ut pictura poesis* que responde a la técnica de la imitación de lo universal en lo particular según la practicaron los escritores de la segunda mitad del siglo XVIII.

En España, el Meléndez Valdés de las *Odas filosóficas y sagradas* (1797), al advertir sobre la trascendencia de los “grandes asuntos” cantados por la mejor poesía del momento, fijó un canon de los poetas modernos dignos de ser imitados. Este canon coincide en sus líneas básicas –salvo en la ausencia de Delille– con la nómina de los más notables cultivadores de la *poesía descriptiva*: “Dése, pues, a mis composiciones el nombre de pruebas o primeras tentativas, y sirvan de despertar nuestros buenos ingenios, para que con otro fuego, otros más nobles tonos, otra copia de doctrina, otras disposiciones, los abracen en toda su dignidad, poniendo nuestras Musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thomson, Young, Racine, Roucher, Saint-Lambert, Haller, Utz, Cramer y otros célebres modernos (...)” (Meléndez Valdés 1981: 67).

El conocimiento que tenían y los estímulos literarios que recibieron los poetas españoles del XVIII de los contemporáneos europeos han sido frecuentemente señalados por la crítica especializada, aunque las noticias sobre estas relaciones se han venido insertando en trabajos que perseguían los más variados objetivos: la caracterización sumaria de la poesía dieciochesca (Valmar, Menéndez Pelayo, Iris Zavala, Arce), la persecución de fuentes europeas en los escritos de los españoles (Colford, Forcione, Glendinning, Demerson, Polt), la

⁷ Los términos “pincel”, “pintar”, “cuadro” –y sus equivalentes en las demás lenguas– se reiteran infatigablemente en los textos de y sobre la *poesía descriptiva* (Munsters 1993: 116-122) y también serán palabras-clave en la prosa de los costumbristas, aunque la mimesis que implica su empleo en cada uno de los géneros es hartamente diferente (Raser 1984).

determinación de la que se ha llamado “poesía filosófica” (Aguilar Piñal), el análisis de subgéneros líricos específicos como la poesía bucólica (Rodríguez de la Flor) y, desde luego, la identificación de las emociones intensas de la nueva sensibilidad en los escritos de nuestros ilustrados (Sebold, Carnero). Con todo, debo repetir el lamento habitual de que nos falta un estudio de conjunto que levante todas las huellas directas y la infinidad de derivaciones sugerentes que produjo el descriptivismo dieciochesco en las letras hispánicas de la época.

Porque los españoles conocían, y ya desde fechas tempranas, a los poetas descriptivos y algunas de sus obras. Nipho manifiesta, en 1762, un conocimiento del nombre al menos de Thomson (Glendinning 1968: 86); Trigueros en una famosa carta de 1778 dirigida a Jovellanos, y en la que sugiere modelos alternativos a “las muy dulces poesías de esos caballeros salmantinos”, incluye a Thomson entre Pope, Milton, Voltaire y Klopstock (Jovellanos, 1985, 137-138); el duque de Almodóvar enumeraba, en 1781, a los autores franceses imprescindibles: Roucher, Watelet, Saint-Lambert, Delille (Silva 1781: 198-199) y, el P. Andrés, en 1785, enmarcando a Thomson en la poesía didáctica, sintetiza críticamente su percepción de “un nuevo género de poesía que puede llamarse descriptiva” y fija el canon de los autores a ella vinculados (Andrés 1785: 392-393, 401-403), canon que treinta años más tarde, repetiría Mor de Fuentes en los comentarios breves con las que enriquece sus propias *Estaciones* (Mor 1819: 27-31).

Las confidencias de escritor a escritor sobre los descubrimientos literarios, las lecturas en curso o los proyectos de trabajo abundan también en las alusiones a los cultivadores de la poesía descriptiva. El Meléndez que, en 1778, comunica a “Jovino” cómo “Delio está leyendo el poema de las *Estaciones* de Saint-Lambert, que yo he traído de Segovia; a mí me ha gustado mucho” (Arce 1981: 56) o el abate Andrés, que sólo había podido leer, en 1782, fragmentos de *Les Jardins*; del texto de Delille encontramos noticias en Meléndez Valdés de nuevo, que encarga el poema en 1785 (G. Demerson, I: 153), y que Leandro Fernández de Moratín anunciaba a Melón haberlo encontrado en París y estar dispuesto a incorporarlo otra vez a su biblioteca, mientras que Viera y Clavijo, en carta de 1791, comunicaba a su corresponsal: “acuérdome que don Gaspar de Jovellanos me hizo conversación alguna vez del gran deseo que tenía de que hubiese quien pusiese en verso castellano dicha preciosa obrita” (Millares Carlo 1932: 542).

Los citados son poetas fundamentales del último tercio del siglo; pero, si buscamos entre los poetas de la generación siguiente, no sólo leemos a Quintana que homenajea poéticamente a Gessner —“¡Oh Gesner! ¿Dónde estás? Tú, a quien desnuda, / llena de gracia y de inmortal belleza/ Natura se mostró

(...)"(Quintana 1969: 162)– sino que Cienfuegos y Mor de Fuentes censuran al desacertado traductor de *The Seasons* porque en su trabajo "no quedaba rastro del ardor, del empuje, de la grandiosidad, en una palabra de la *poesía* del original"⁸. Mucho más tarde, y durante las escaramuzas del romanticismo español, Alberto Lista habría de volver sobre el género descriptivo dedicándole una página de crítica clarividente (véase también el artículo atribuible a B. C. Aribau).

De manera que una atmósfera favorable explica las versiones españolas de textos fundamentales del género descriptivo, *The Seasons* y *Les Jardins*, traducidos respectivamente por el clérigo Benito Gómez Romero (1801) y el polígrafo José Viera y Clavijo (Viera 1791). Y, por supuesto, esa atmósfera explica también el inacabado proyecto de otras *Estaciones* en español que publicó Mor de Fuentes en varias etapas, los abundantes ecos de intertextualidad que Saint-Lambert deja en los poemas de Meléndez Valdés (Colford 1942; G. Demerson 1971; J. H. R. Polt 1987) y la difusa implicación que esta clase de poemas ejerce en otros géneros poéticos, como la bucólica, la oda y la epístola. Tal fusión de formas y géneros contribuyó decisivamente a la propagación de una idea racional y fraterna del orden cósmico⁹ y a la difusión de una *sensibilidad* extremada ante la naturaleza, tal como epitomiza la obra de Rousseau (la amplia bibliografía sobre esta cuestión puede decirse que se inicia con el estudio clásico de Daniel Mornet, 1907).

⁸ "...No puedo menos de referir lo que sucedió acerca de la traducción castellana, que se imprimió años pasados con aseo y casi con lujo. Su autor, bisoño en poesía y absolutamente forastero en inglés, se valió de una versión francesa en prosa, para ir versificando a duras penas, y como a destajo, su lánguida y descaminada *retraducción*, pero antes de publicarla me trajo el manuscrito del estío, encargándome mucho, *como se acostumbra*, le manifestase *sin rebozo* mi dictamen. Llevó a Cienfuegos no sé qué otra parte de su obra, y ambos acordes en desengañarle, mostrándole palpablemente que allí no quedaba rastro del ardor, del empuje, de la grandiosidad, en una palabra de la *poesía* del original. Por el pronto aparentó darse por convencido, pero luego, consultando con sujetos más condescendientes y menos verídicos, salió a luz con su aborto, que desde entonces mereció el total menosprecio, en que ahora yace, de los inteligentes" (Mor, *Las Estaciones*, 28). El *Memorial Literario* (1802, t. III, p. 178) fue feroz en su reseña de esta traducción, y se ensañó en el hecho de que se hubiese realizado a través de la versión francesa de Bontems (P. Demerson 1976: 122-123). El traductor, con todo, dio a entender que había realizado una traducción directa del inglés; manifiesta esta simulación en el pasaje en el que canta los placeres domésticos autumnales: "este trozo, de que carecen las traducciones francesas, y trae el original inglés, y que sin duda dejaron aquellos autores por no hacer mención de la embriaguez que en él se pinta, nos ha parecido conveniente no omitir en la nuestra" (Thomson 1801, II: 24).

⁹ Nigel Glendinning (1968: 86) ha resumido con precisión el aporte de los poetas ingleses para la matización del viejo *topos* de la *gran cadena de los seres*; "esta cadena impone sus deberes: en Pope el ejercicio de la razón que corrige las malas tendencias del egoísmo; en Young la creencia en Dios; y en Thomson el deber social".

LA DESCRIPCIÓN Y SU COMETIDO: PAISAJES CON FIGURAS

Ahora bien, y regresando al marco literario europeo que suscitó el auge del género, resulta ilustrativo recordar los efectos indeseables que la crítica del XVIII encontraba en la hipertrofia de la descripción tal como se practicaba en los textos que vengo considerando: frialdad derivada de la materia didáctica, tedio suscitado por las enumeraciones detalladas, ataraxia inducida por la falta de la tensión narrativa y, en suma, falta de interés. Los más destacados cultivadores de la *poesía descriptiva* se hicieron eco de estos reproches –Chénier, de modo especial– y las respuestas que dieron nos sirven como valiosos indicios de la reflexión poetológica promovida por la poesía de estaciones y jardines (Munsters 1991: 105-151).

La función *retórica* de embellecimiento amplificador y la función *simbólica* de intensificación moral que los textos del XVI y del XVII habían adjudicado a la práctica de la descripción poética, se manifestaron como procedimientos de ineffectiva aplicación a la poesía descriptiva dieciochesca. De las dos clases de interés que, según recuerda Delille, debe provocar la obra poética, “c’est dans les poèmes du genre de celui que je donne au public, que doit se trouver au plus haute degré l’intérêt de la composition”. De manera que los poetas descriptivos del XVIII concluyeron por proponer una fórmula de salvación del género en el incremento consciente de las convenciones de estilo, ya fuera la sugeridora armonía imitativa que recomienda Delille en el canto cuarto del poema *L’Homme des Champs* (1800), ya la recuperación de moldes estróficos renacentistas, como hicieron los españoles cuando emplean la silva métrica en sustitución del endecasílabo blanco o el romance heroico¹⁰. Y, en último término, disponían de un recurso capital: la inserción de episodios dotados de la tensión dramática que comunica el actuar de los hombres en el reino de la naturaleza¹¹.

¹⁰ W. Munsters (1991: 127-128). Para la propuesta española, repárese en esta confesión de Mor de Fuentes: “al principio escogí el romance heroico, o endecasílabo en asonante, pero luego, ateniéndome al dictamen de mi amigo D. Manuel Quintana, abandoné esta especie de metro y preferí la silva, como más varia, flexible y adecuada para el género descriptivo” (1819: 31); esta elección debería ponerse en relación con el juicio que la estrofa clásica le merecía a un preceptista de la época: “Las *silvas* son versos hechos en fuerza de algún repentino entusiasmo o acaloramiento, y por consiguiente poco o nada limados. Y llámanse *silvas*, porque así como la naturaleza produce en las selvas variedad de árboles y plantas, sin el orden, cuidado y artificio con que están en los jardines, del mismo modo un poeta, en medio de su repentino entusiasmo, produce versos sin mucho artificio, como nacen los árboles en la selva (...)” (Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, 1793: 203).

¹¹ Por ejemplo, episodios como el de Palemón y Lavinia en el “Otoño” de Thomson (1801, II: 12-26), el del indio Potaveri en el texto de Delille (1837: 18) o el relato morisco de Elvira, Guzmán y Almanzor en el poema del aragonés Mor de Fuentes (1820: 74-96).

De manera que no residen en los recursos de orden estilístico las respuestas más eficaces que dieron los cultivadores del género *poesía descriptiva* al tratamiento poético del paisaje. La apelación a la fonética imitativa y a la expresividad de determinadas formas métricas realizaba, sí, la correspondencia entre el discurso lingüístico y el universo natural al que éste se refería, pero no terminaba de cumplir la que, para el sagaz Alberto Lista, constituía la regla principal del género: “no cebarse tanto en el placer de describir los objetos sensibles, que falte a los cuadros la vida y la comunicación”, a lo que añadía que “para evitar este defecto basta a un poeta hábil introducir en los cuadros al hombre, o como parte integrante de ellos, o cuando no sea posible, como observador” (Lista 1841: 48).

Nuestro modesto teórico sevillano reclama, en suma, para la poesía descriptiva un paisaje con figuras. Figuras que, en términos del programa de los diseñadores paisajistas del XVIII, no podían ser los decorativos mendigos que William Manson distribuía en su poema “El jardín inglés” (1784) (von Buttler 1993: 80-81) ni, por supuesto, las mucho más lejanas y artificiosas mascaradas bucólicas del Petit Trianon o del jardín paisajista de Hohenheim, sino las que menos teatralmente explicaba el personaje de una novela de la época:

¡Oh, mi buen amigo Gessner! Tú que has nacido en el país más vario, el más pintoresco de la tierra y el más propio para suministrar descripciones siempre diferentes, y que jamás abusaste, como otros muchos, del arte de escribir, nunca creiste que un cuadro (aunque sea brillante su colorido) pueda representarse sin personajes; tú cantas las arboledas sombrías, los verdes prados y los arroyuelos cristalinos; pero los pastores dan en ellos lecciones de amor, de piedad y de beneficencia¹².

Los procesos que conducen desde el vergel arquitectónico –*urbs in rure*– hasta el jardín paisajista o desde la poesía *descriptiva* a la *poesía pintoresca* son paralelos al gran giro que en el terreno de la teoría del conocimiento supuso la sustitución del *sensualismo* anglosajón por el *idealismo* germano. Y en esta apasionante trayectoria del arte y el pensamiento del XVIII tuvo un papel capital la percepción del paisaje natural, y la peculiar forma de estar presentes en él las figuras humanas¹³. Conocer el universo era, según la teoría de Locke, percibir a

¹² Claudina. *Novela saboyana*, obra anónima publicada en el *Diario de Barcelona*, 13-VII-1797.

¹³ Hoy sabemos bastante acerca de la correlación entre ideología ilustrada y formas de representación artística de la naturaleza, de manera que es comúnmente admitido que tanto el fisiocratismo económico como el sensualismo filosófico fundamentaron las representaciones de los paisajes artísticos más característicos de la pintura en el siglo XVIII (Sebold 1983; J. H. R. Polt 1987: 83-97).

través de los sentidos –escribía Thomson de la naturaleza “she alone/ herd, felt and seen, possesses every thought/ fills every sense and pants in every vein”–, y todas las emociones derivadas de este conocimiento sensorial trababan la identidad del hombre hasta la tumba: “nuestros ayes/ a los umbrales de la tumba llegan,/ y escuchados no son; que los sentidos/ allí cesaron, la razón es muda,/ helóse el corazón, y las pasiones/ y los deseos para siempre yacen” (Alvarez de Cienfuegos 1969: 137).

Con todo, la trayectoria del arte y del pensamiento ilustrados no quedó anclada en esta fase del sensualismo mecánico. Según se desarrolla la actividad artística de fines del siglo XVIII, llega un momento en el que los poetas postulan simultáneamente la percepción de los objetos sensibles y la concepción de realidades inasequibles a la experiencia directa de los sentidos; es decir, llega un momento en el que los ilustrados abordan el irracional territorio de los placeres de la imaginación.

“Avez-vous donc connu ces rapports invisibles/ des corps inanimés et des êtres sensibles?”¹⁴ es una pregunta nada retórica de Jacques Delille (1837: 9a) que nos sitúa ante el hecho de que, a la altura de 1782, la actividad artística no se entendía exclusivamente como la representación de lo visible sino que ya se consideraba también como la visualización de lo oculto. Y una clave de este cambio reside en la función que el paisajismo artístico de finales de la centuria adjudicó a la figura del individuo, ya fuera éste el sujeto del decir poético, ya el personaje exento de una pintura, al modo de los contempladores de un Kaspar David Friedrich embebidos en las profundidades absorbentes del paisaje.

Dos conocidísimos textos de uno de los autores epónimos del siglo marcan ese punto de inflexión acerca del tratamiento de la figura humana en sus relaciones con el paisaje natural: la descripción del Elyssée de Julie en *La Nouvelle Héloïse* (1761) y el análisis de las emociones del paseante solitario en la quinta paseata de las *Rêveries*. Si la carta de Saint-Preux, en el primer caso, sirve como manifiesto publicitario en favor de la libertad natural aneja al cultivo de los jardines ingleses¹⁵, las reflexiones melancólicas del segundo nos sitúan ya en el epicentro de la más radical “falacia patética”, en la que el yo se identifica

¹⁴ En el prefacio definitivo de la obra (1801) Delille define una forma de sensibilidad superior a la genuinamente humanitaria: “ce genre de sensibilité est rare, parce qu’ il n’ appartient pas seulement à la tendresse des affections sociales, mais a une surabondance des sentiments qui se répand sur tout, qui anime tout, qui s’intéresse à tout” (1837: 4).

¹⁵ “Vous ne voyez rien d’ alligné, rien de nivelé; jamais le cordeau n’ entra dans ce lieu; la nature ne plante rien a cordeau” (Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, parte 4ª, 1964: 479).

plenamente con el mundo natural que le rodea¹⁶. El mismo año de la edición de las *Rêveries* (1782) publicaba Delille el poema descriptivo al que he ido prestando alguna atención en estas líneas, y en él contemplamos a otro “rêveur solitaire” que, además de experimentar con las estremecedoras emociones de la sublimidad burkeana y de humedecer sus párpados con las lágrimas de la sensibilidad, gusta también mezclar su dolor con el de naturaleza:

De moment en moment la feuille sur la terre
En tombant interrompt le rêveur solitaire.
Mais ces ruines même ont pour moi des attrait.
Là, si mon cœur nourrit quelques profonds regrets,
Si quelque souvenir vient rouvrir ma blessure,
J' aime à mêler mon deuil au deuil de la nature;
De ces bois desséchés, de ces rameaux flétris.
Ils sont passés les jours d' ivresse et de folie:
Viens, je me livre à toi, tendre mélancolie;
Viens, non le front chargé de nuages affreux
Dont marche enveloppé le chagrin ténébreux,
Mais l' oeil demi-voilé, mais telle qu' en automne
A travers des vapeurs un jour plus doux rayonne
(Delille 1837: 16b).

Viera Clavijo, traductor español del poema francés, no fue tan afortunado en la expresión de los matices del original (Viera 1791)¹⁷. quede para otra ocasión el paralelo entre el texto francés y su traducción, aunque puedo adelantar como conclusión del cotejo que no fueron las traducciones de los poemas franceses o ingleses los textos hispanos que más se aproximaron al modelo de la *poesía descriptiva* vigente en la Europa contemporánea. Tenemos que leer poemas originales de los más variados temas, entre los escritos durante el último cuarto del siglo, para descubrir en ellos genuinas vetas de la mejor poesía descriptiva escrita en español.

Desde el punto de vista de las posibles fuentes y de las correspondencias textuales, los estudiosos de Jovellanos, Meléndez, Cienfuegos o Quintana han señalado abundantes lugares de sus poemas en los que pueden adivinarse hue-

¹⁶ “La campagne, encore verte et riante, mais défeuillée en partie, et déjà presque déserte, offrait partout l' image de la solitude et des approches de l' hiver. Il résultait de son aspect un mélange d' impression douce et triste, trop analogue à mon âge et à mon sort pour que je ne m' en fisse pas l' application” (Rousseau, “Dixième promenade” de *Rêveries...*, 1959: 1004). Los textos citados en esta nota y en la anterior, no por conocidos dejan de ser imprescindibles.

¹⁷ José Viera y Clavijo también había traducido *El amor de los campos* de Delille; la traducción de este poema y la de *Los Jardines* aún siguen inéditas. Sobre la versión de este segundo poema encontramos referencias en sus cartas con el marqués de Santa Cruz y el botánico Cabanilles.

llas de Thomson, Saint-Lambert, Gessner, Rousseau... Tampoco es mi propósito aquí contribuir con nuevos aportes a la elaboración del catálogo de relaciones intertextuales que tejen la historia de la lírica española del momento y que, en sucintos fragmentos o en poemas de corta extensión dibujan un peculiar sistema literario de jardines y estaciones. La rica antología de textos que podría formarse con este material reproduciría en forma muy abreviada el proceso evolutivo del género que he pretendido resumir en estas páginas. Un proceso que muestra idéntico desplazamiento de la *descripción* paisajística desde los elementos de la naturaleza hacia la actitud interior del yo que los percibe, desde la inscripción sensorial del paisaje en la conciencia del observador hasta el descubrimiento de la naturaleza como réplica conmovedora del sujeto que la contempla. Elocuentemente lo expresaba Cienfuegos: "todo desapareció; ya nada veo/ ni siento sino a mí, ni ya la mente/ puede enfrenar la rápida carrera/ de la imaginación (...)" (1969: 117).

Reparemos, para finalizar, en tres poemas sobre el otoño que, aunque escritos en el corto espacio de tiempo que corre desde 1786 y 1798, muestran de forma sintética la transformación literaria que experimentó uno de los motivos poéticos recurrentes en la poesía de estaciones y jardines.

El cuatro de noviembre de 1790 Jovellanos celebraba la onomástica de su amigo Carlos González de Posada con una oda en que contrapone el jovial laboreo campesino del otoño con la incitación al trabajo moral que ha de enriquecer a los "alumnos de Sofía": "¡Sus!... despertemos, y a las doctas artes/ el disipado espíritu volvamos". La equivalencia luisiana –"el tiempo nos convida/ a los estudios nobles"– entre el cuadro de la naturaleza y el plano de la acción moral remite a un modelo de lírica postrenacentista en el que las estaciones y los jardines no eran sino un trasunto de los valores espirituales que tradicionalmente se les había adjudicado (Jovellanos 1985: 266-268).

Poco antes, en 1786, Meléndez Valdés había dirigido a Llaguno una oda sobre el mismo tema. La estrofa sáfico-adónica de Jovellanos, en Meléndez pasa a ser una lira; lo que en el poeta asturiano era admonición ética es en el poema a Llaguno es un canto jubiloso a la estación total: "a ti solo armoniosa/ mi lira ensalzará, no los ardores/ del león, o la ociosa/ estación de las flores, / ni del sañudo invierno los rigores". La plenitud de las cosechas gravita sobre el sosiego del aire y la felicidad de las gentes –casi, casi el guilleniano "otoño: isla/ de perfil estricto,/ que pone en olvido/ la onda indecisa"–, y sólo el final del poema presagia un cambio siniestro en el paisaje: " Ven, que ya de occidente/ silban las tempestades y ya el cielo,/ de tiniebla inclemente/ cubierto, el desconsuelo/ del aterido invierno anuncia al suelo" (Meléndez Valdés 1981: 676-679).

Por contra, el otoño es tratado de muy diversa manera por Nicasio Alvarez de Cienfuegos¹⁸; el poeta visita en "El otoño" (Cienfuegos 1969: 111-116) el mismo paisaje que había cantado en "Mi paseo solitario en primavera". Este paisaje, en ambas estaciones, es el ámbito deseado para su soledad infortunada: "¡Oh, salve, salve, soledad querida, / do, en los halagos del abril hermoso, / vine a cantar en medio a los amores / mi eterno desamor". Como en Thomson, pero mucho más acentuadamente, la caza y la vendimia autumnales son sólo aproximaciones a la felicidad. Los síntomas del desasosiego se acumulan –"ya palidece / el hojoso verdor, y el claro cielo / llora cubierto en nebuloso velo"– porque, en el centro del poema, la muerte deja su señal en las hojas caídas de los árboles y la tumba se yergue como monumento a la fugacidad de la vida y la esperanza. En su cierre, el poema despliega un ejercicio rotundo de fusión poética entre el yo lírico y la crepuscular belleza del triste paisaje, en el que se debe subrayar la superposición de los temas de la estación y el jardín:

¡Oh recreo feliz del alma mía!
 ¡Oh mis amigos! Cuando yazca helado
 de mi arroyo querido en la ribera,
 un sepulcro me alzaré, de sombra fría
 de cipreses y adelfas rodeado.
 Amadme siempre; y cuando otoño muera,
 mis cenizas con lágrimas regando,
 decid, "Nicasio"; y repetid clamando:
 "hombre tierno y amigo afectuoso
 fue su otoño en nuestros deliciosos".

Sólo la anticipación de la propia muerte muestra la cima del sosiego otoñal; lo macabro se diluye en la belleza del paisaje y la memoria que ha de quedar del poeta (*et in Arcadia ego*). La invocación anima el sepulcro, erigido en medio de la naturaleza, y suscita, además, el recuerdo de un famoso paisaje contemporáneo. Cienfuegos configura, en su otoño, un jardín constituido por elementos análogos a los que Girardin había dispuesto en su jardín de Ermenonville con la intención de dar forma paisajística a la tumba de Rousseau: el lago, la vegetación, el cenotafio y la inscripción sepulcral ("Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité"). Es el modelo de la *Isla de los álamos* que se reprodujo en otros jardines contemporáneos –Wörlitz, Burgsteinfurt, Tiergarten– (von Buttlar, 1993, 106-107)–, y un eco de todo ello parece resonar en el poema hispano.

¹⁸ El contraste entre Meléndez y Cienfuegos, como ha señalado Cano, lo había subrayado Emilio González López, *Historia de la literatura española. Edad moderna. Siglos XVIII y XIX*, New York, 1965: 131.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, F. (1968). La obra *ilustrada* de don Cándido María Trigueros". *Revista de Literatura*: XXXIV, 31-55.
- ALMODOVAR, Duque de .- Ver SILVA, F. M^a.
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, N. (1969). *Poesías*. ed. de J. L. Cano, Madrid: Castalia.
- ANDRES, J. (1785). *Origen, progreso y estado actual de toda Literatura*. Madrid: Sancha, 10 vols.; vol. III.
- ARCE, J. (1980). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.
- ¿ARIBAU, B. C.? (1823). "Reflexiones sobre la poesía descriptiva", *El Europeo*: III, 9-11.
- BLECUA, J. M. (1945). *Cancionero de 1628*, Madrid: CSIC.
- CAMERON, M. (1927). *L' influence des Saisons de Thomson sur la poésie descriptive en France*, Paris.
- CARNERO, G. (1983). *La cara oculta del Siglo de las Luces*, Madrid: Fundación March-Cátedra.
- CANO, J. L. (1974). "Gessner en España". En *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid: Júcar, 191-227.
- CLARK, K. (1971, trad. esp.). *El arte del paisaje*, Barcelona: Seix.
- COLFORD, W. R. (1942). *Juan Meléndez Valdés. A Study in the Transition from Neoclassicism to Romanticism in Spanish Poetry*, New York: Hispanic Institute.
- DELILLE, J. (1782). *Les Jardins*, 5 ed., Paris: Valade, Rheims, Cazin.
- (1837). *OEuvres Complètes*, Paris: Fermin Didot.
- Ver Viera y Clavijo.
- DEMERSON, G. (1971, trad. esp.). *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid: Taurus.
- DEMERSON, P. de (1976). *Esbozo de Biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo: Cátedra Feijoo.

- EGIDO, A. (1979). *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 211-233.
- (1990). "La silva en la poesía andaluza del Barroco". *Silva de Andalucía*, Málaga: Diputación Provincial, 7-85.
- FORCIONE, A. (1966). "Meléndez Valdés and the *Essay on Man*", *Hispanic Review*: XXXIV, 291-306.
- GLENDINNING, N. (1968). "Influencia de la literatura inglesa en España en el siglo XVIII". *La Literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo: Cátedra Feijoo, 47-93.
- GUILLÉN, C. (1992). "Paisaje y literatura o los fantasmas de la otredad". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: I, 77-98.
- JOVELLANOS, G. M. (1985). *Obras Completas*, ed. de J. M. Caso, Oviedo: vol. II.
- LISTA, A. (1844). "Del poema descriptivo". *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla: vol. II, 47-50.
- MELÉNDEZ VALDÉS, J. (1981). *Obras en verso*, ed. J. H. R. Polt y J. Demerson, Oviedo: vol. I.
- MILLARES CARLOS, A. (1932). *Ensayo de una Bibliografía de escritores naturales de las islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Madrid.
- MOR DE FUENTES, J. (1819, pero terminado de imprimir en 1820). *Las Estaciones. Poema*, Lérida: Corominas; Madrid: Aguado.
- MORNET, D. (1907). *Le sentiment de la nature en France de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur le rapport de la littérature et des mœurs*, Paris.
- MUNSTERS, W. (1991). *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève: Droz.
- POLT, J. H. R. (1987). *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo: Cátedra Feijoo.
- QUINTANA, M. J. (1969). *Poesías Completas*, ed. de A. Dérozier, Madrid: Castalia.
- RASER, Th. (1984). "Reference and Allegory in Romantic Description". *The Romanic Review*: vol. 75, 35-50.

- R(ODRIGUEZ) de la FLOR, F. (1981). "Convencionalismo y artificiosidad en la poesía bucólica de la segunda mitad del siglo XVIII". *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*: 9, 55-67.
- (1983). "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca". *Anales de Literatura Española*: 2, 133-153.
- ROUSSEAU, J.-J. (1964). *La Nouvelle Héloïse. Œuvres Complètes*: Gallimard, vol II.
- (1959). *Rêveries du promeneur Solitaire. Œuvres Complètes*.
- SAINT-LAMBERT, J.F., Marquis de. (1782). *Les Saisons. Poème*, Londres (ejemplar Bib. Nacional, Madrid).
- SEBOLD, R. P. (1983). "La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del romanticismo español". *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona: Crítica, 75-108.
- SILVA, F. M^a de, Duque de Almodóvar. (1781). *Década epistolar sobre el estado de las Letras en Francia*, Madrid: Sancha.
- STAROBINSKI, J. (1979). *Les emblèmes de la raison*, Paris: Flammarion.
- THOMSON, J. (1908). *The Seasons. The Complete Poetical Works*, Oxford University Press.
- (1801). *Las Estaciones del año. Poema de —. Traducido por D. Benito Gómez Romero*, Madrid: Imprenta Real, 2 vols.
- VIERA Y CLAVIJO, J. (1791). *Los jardines o el Arte de hermosear paisajes. Poema por el señor abate de Lille de la Academia Francesa*, traductor—(Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 10715).
- VON BUTTLAR, A. (1993). *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*, trad. española, Madrid: Nerea.
- ZAVALA, I. M. (1966). "Francia en la poesía del XVIII español". *Bulletin Hispanique*: LXVIII, 49-68.

FUNCIONALIDAD DE LA NATURALEZA EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA DE ITALO CALVINO Y ÁLVARO CUNQUEIRO

Concepción Sanfiz

Universidade de Santiago de Compostela

En toda obra narrativa el espacio constituye un elemento clave cuyo análisis es fundamental a la hora de desentrañar el significado del texto. El espacio puede ser un mero decorado en que situar el desarrollo de la acción, o desempeñar un papel preponderante en el conjunto de la diégesis. Nuestro trabajo se centrará sobre varias novelas de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro en las que el espacio goza de plena significación, por la importancia que en ellas se confiere a la naturaleza, cuya presencia nunca es gratuita¹. La extensión de este trabajo no nos permitirá más que esbozar algunas indicaciones sobre la operatividad de ésta, cuando el tema merecería ser objeto de un análisis mucho más detenido.

Antes de indagar la funcionalidad de la naturaleza en las obras objeto de nuestro estudio, es conveniente comentar brevemente el por qué de la preponderancia de los espacios naturales y rurales en una buena parte de las novelas analizadas.

¹ A continuación citamos las novelas en las que centramos nuestro trabajo. Todas las citas que figuran en el texto pertenecen a las ediciones siguientes:

Calvino, I: *I nostri antenati* (el volumen contiene las tres obras de la trilogía: *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* y *Il cavaliere inesistente*). Milano; Mondadori, 1991.

Cunqueiro, A: *Las mocedades de Ulises*. Barcelona, Destino, 1989. *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona, Destino, 1987. *Vida y fugas de Fanto Fantini*. Barcelona, Destino, 1991.

Nos referiremos a ellas con las abreviaturas: VIS, BAR y CAV, para cada una de las novelas de la trilogía, respectivamente, y UL, OR y FAN, para las obras de Cunqueiro.

Creemos que una posible explicación de este fenómeno se halla en la vinculación de la trilogía de *I nostri antenati* así como de *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, y *Vida y fugas de Fanto Fantini*, con un cierto tipo de literatura. Nos referimos a la literatura popular tradicional, entendida en un sentido muy amplio, que abarcaría desde los mitos hasta los cuentos de hadas. En todas estas narraciones, la acción se desarrolla mayoritariamente en el campo, por lo que la naturaleza desempeña siempre un papel preponderante en el proceso diegético. Tanto Calvino como Cunqueiro demostraron en numerosas ocasiones su interés por este tipo de literatura. Y por ello no es de extrañar que ésta influyera en ellos a la hora de escribir literatura fantástica.

1. LA NATURALEZA COMO PROYECCIÓN DE LOS PERSONAJES

Los protagonistas de las novelas no se limitan a realizar una acción en un entorno determinado, sino que se reflejan en éste. Buen ejemplo de ello es el caso de Medardo de Terralba, en *VIS*. Ante la imprevista desaparición del vizconde, un grupo de criados sale en su busca, y pronto encuentran huellas inconfundibles de su paso:

(...) videro le pere che pendeivano contro il cielo albeggiante e a vederle furono presi da terrore. Perchè non erano intere, erano tante metà di pera tagliate per il lungo e appese ancora ciascuna al proprio gambo: d'ogni pera però c'era solo la metà di destra (o di sinistra secondo da dove si guardava, ma erano tutte dalla stessa parte) e l'altra metà era sparita, tagliata o forse morsa. (*VIS*, 24).

Posteriormente, los criados se encontrarán una rana igualmente cortada por la mitad, así como un melón y diversos tipos de setas. Para Medardo, la condición de escindido es la ideal para todo ser vivo, y partiendo en dos todos los elementos de la naturaleza que encuentra a su paso se reafirma en su opinión y reivindica su propia concepción de la existencia frente a sí mismo y frente a los demás. La naturaleza le sirve, pues, de medio sobre el que proyectarse a sí mismo, en su intención de establecer su identidad.

En el *OR* de Cunqueiro hallamos otra variedad de esta misma función. Nos referimos a la secuencia en que Egisto cabalga solo por el campo, olvidando por unos instantes su obsesión por Orestes:

Y viendo un fresno joven en el lindero del bosque, apeándose del caballo tiró de navaja y cortó la más esbelta rama, la que limpió y redondeó en los nudos, y con un cordón del jubón ató su puñal y su pañuelo verde de sonarse en los oficios en la punta más fina. Y ya dueño de lanza con banderola, trotó por aquellos claros,

CONCEPCIÓN SANFIZ

poniendo la mano izquierda de visera por ver si aparecía a lo lejos la figura de una aventura. (...) Saliendo de una espesura de álamos plateados, junto a un regazo, asustando torcaces bebedores, pasó una corza joven, que se detuvo un instante y levantó la dulce mirada hacia el rey. ¡Igual era una infanta encantada! (OR: 127-128).

En este caso, el contacto directo con la naturaleza permite al personaje liberarse de la angustia cotidiana y hacer volar su imaginación. Las ilusiones y los sueños de Egisto se plasman con la contribución de los elementos de la naturaleza que le ayudan a representarlos. La naturaleza desempeña aquí una función catárquica que no es extraña en la narrativa cunqueiriana, y que hace posible que el personaje sea él mismo, al desprenderse por unos instantes de las preocupaciones que ensombrecen su existencia.

Estos dos ejemplos ilustran el modo en que ambos autores recurren a la naturaleza como intermediaria en el proceso de auto-afirmación que persiguen los protagonistas de sus novelas. En la trilogía de Calvino se trata por lo general de una reivindicación de la propia condición humana (Cósimo organizando su vida en los árboles, Agilulfo construyendo figuras con hojas, piedras o piñas, y sumándolas después...). Y es que, en realidad, éste es el tema que subyace en toda la trilogía.

En el caso de Cunqueiro, a menudo los personajes buscan en la naturaleza el apoyo necesario a su condición de soñadores. No sólo Egisto, sino también, por ejemplo, Ulises o Fanto, encuentran en ella el vehículo que les permite ir más allá de su condición real y cotidiana, dejando en libertad su verdadera esencia. El bienestar que ello les produce ocasiona el efecto catárquico mencionado. Y la temática del sueño como parte inherente de la condición humana es una constante de la narrativa cunqueiriana.

Por tanto, en ambos autores la presencia de la naturaleza es fundamental a la hora de retratar a los personajes y definir su estatus en el interior de la diégesis. Además, la perspectiva del narrador, que preside muchos pasajes de las novelas, deja paso a la de los personajes cuando son éstos los que experimentan una determinada vivencia en el entorno natural. Este cambio de perspectivas puede incluso originar oposiciones espaciales plenamente operativas en el proceso diegético. El ejemplo por excelencia lo constituye el binomio "arriba-abajo" sobre el que se articula toda la estructura de *BAR*. Desde el momento en que Cósimo sube a los árboles para no descender ya nunca más, su visión del mundo "desde la altura" se contrapondrá para siempre a la de su hermano Biagio, narrador de la historia, que representará la visión "desde tierra". Esta oposición encierra además un simbolismo. La actitud de Cósimo será la de aquel que

contempla el mundo desde una cierta distancia, para así poder juzgarlo con mayor acierto. Del mismo modo, en varios episodios de *FAN* se repite esta misma oposición. Pero en el caso de la novela cunqueiriana, prevalece la perspectiva del personaje, aunque la oposición espacial coincida con la indicada para la obra de Calvino. La diferencia estriba en una inversión de los valores: en *BAR* la altura desde la que Cósimo observaba el mundo presentaba connotaciones de libertad, mientras en *FAN*, la altura implica pérdida de libertad, pues Fanto es encerrado en varias ocasiones en torres elevadas. Y, consecuentemente, la libertad se vincula con la permanencia “a ras de suelo”, ya que para escapar de sus prisiones, a menudo Fanto tiene que “bajar”, que “descender”². En este caso, existe además una oposición entre “naturaleza” y “espacio generado por la mano del hombre”. La primera se relaciona con el espacio exterior, y con la recuperación de la libertad por parte del protagonista. En efecto, cada vez que Fanto escapa de un lugar de confinamiento sale de un edificio para adentrarse en la naturaleza. Por lo tanto, el segundo implica espacio interior y pérdida de la libertad. Mediante esta oposición, pues, la naturaleza adquiere nuevas connotaciones positivas. Hasta cierto punto, el contraste establecido entre los dos elementos de este binomio podría aplicarse igualmente a *BAR*. Pensemos que Cósimo, desde que sube a los árboles, pasa toda su vida en ellos (en el “exterior”, por tanto, y en contacto directo con la naturaleza). Por el contrario, su hermano Biagio y otros personajes pasan tiempo dentro de espacios cerrados y “artificiales”, a los que Cósimo jamás accede (como cuando escucha la misa o cuida a su madre enferma a través de las ventanas de la iglesia y de la mansión, respectivamente).³

2. LA NATURALEZA COMO MARCO IMPRESCINDIBLE DEL VIAJE

En todas las novelas objeto de nuestro estudio el tema del viaje es un elemento relevante de la diégesis. Son numerosos los personajes que realizan desde breves desplazamientos a largos recorridos. Los viajes tienen importancia intrínseca dentro de la narración, lo que significa que a menudo importa tanto el propio itinerario recorrido como el lugar de llegada. Ello explica el papel destacado de la naturaleza en las secuencias centradas en los viajes. Las descripciones de la misma son numerosas. Nuestros dos autores demuestran poseer una gran riqueza de léxico por lo que a este campo se refiere. Destaca especialmente la

² Como muestra de lo afirmado, confróntense los capítulos II, III, y IV de la segunda parte.

³ Sobre el contraste entre el tratamiento de los espacios cerrados frente a los abiertos, y la significación de cada uno de ellos, véase Milanini, C. (1990: 60-61).

enorme variedad de nombres botánicos que se registra en las novelas⁴. El padre de Calvino era ingeniero agrónomo, y el de Cunqueiro, farmacéutico y gran conocedor de plantas medicinales. El ambiente en que se formaron pudo, pues, influir notablemente en sus conocimientos al respecto.

De la trilogía calviniana, es *BAR* la novela donde los desplazamientos de los personajes dan mayor lugar a la presentación de espacios naturales. Tanto para los breves recorridos cotidianos como para aquéllos que abarcan una mayor extensión, Cósimo no tiene más remedio que desplazarse de un árbol a otro. Este hecho da pie en más de una ocasión a que se describan con minuciosidad los árboles a través de los cuales realiza sus recorridos, como sucede al inicio del capítulo X⁵. En general, en la trilogía cuando la naturaleza aparece vinculada al tema del viaje, se la enfoca desde una perspectiva que podríamos calificar de "pragmática", en el sentido de que a menudo su presencia se debe a que constituye el medio a través del cual se realiza el desplazamiento. Además del ya aludido capítulo de *BAR*, es posible rastrear otros diversos ejemplos, como la mención de los diferentes elementos que componen el paisaje a través del cual cabalgan las dos mitades de Medardo, la víspera de su duelo, o la aparición del océano en *CAV* en el momento en que Agilulfo y Gurdulù deciden embarcarse con destino a Marruecos⁶.

También en las novelas de Cunqueiro se aprovechan los desplazamientos de los personajes para introducir referencias al entorno natural a través del cual se realizan⁷. Las descripciones son frecuentes. No faltan aquéllas en que se aprecia el mismo matiz "pragmático" que hemos observado en la trilogía de Calvino, como ésta extraída de *UL*:

Eran los largos días del favorable mayo, y los vientos venían, como las golondrinas y las codornices, del lejano sur. La bahía de la isla abría al noroeste, y estaba calmo el abrigo, el mar sin ondas, pero afuera, donde el sur podía correr, se veía un océano alegre, rizado en amplias ondas seguidas, azul. Para un piloto como Alción, salir con estas brisas al mar, era ir de fiesta cantando. (*UL*, 105).

En este ejemplo, es evidente que la descripción del paisaje marítimo está supeditada a la intención de advertir al lector de que se daban unas condiciones favorables a la navegación.

⁴ Interesantes comentarios al respecto, por lo que a Calvino se refiere, se recogen en F. di Carlo (1978: 47 y 93).

⁵ Véanse a este propósito las páginas 154 y 155 de la edición de la trilogía por la que venimos citando.

⁶ Véanse, respectivamente, las páginas 80 y 385, de la edición citada.

⁷ La funcionalidad del espacio como incitador de los viajes de los personajes es analizada con acierto por C. de la Torre (1988: 47-48).

Sin embargo, aun en estos casos no deja de apreciarse la característica propensión al lirismo que posee Cunqueiro, y que a menudo se manifiesta en las descripciones del paisaje⁸:

Atrás quedó la rosada Citerea, y doblados fueron los tres osados cabos de Grecia. Cesó de soplar el norte, acaso porque se le desataron las sandalias y se detuvo en la carrera, pero acudió puntual el lebeche. (*UL*, 142)

La abundante adjetivación y el empleo de numerosas figuras literarias, como la personificación o la metáfora, caracterizan las secuencias de este tipo. El lirismo se ve acentuado por el hecho de que algunos de los espacios presentados son no los visitados por los personajes, sino los soñados por ellos, o los rescatados por la memoria. La imaginación muestra en tales casos una tendencia idealizadora:

Busca en tu memoria la primavera pasada, porque otra ya no verás. ¿Por dónde andabas?

Fanto recordó y sonrió.

-Por Adria, cabalgando por caminos entre cerezos, pasando el río de Julieta por vados en cuyas orillas florecía el manzano, cargando en Copparo contra los señores de Guastalla, y haciendo paces por Venecia en el claro de una robleda, en Carpi, donde nos saludó el cuco. Florecían las viñas, y los prados eran una alfombra verde bordada en oro y carmesí. (*FAN*, 65).

Dicha tendencia recuerda a la que preside las descripciones de *BAR* en las que Biagio evoca el paisaje de la Ombrosa de su juventud, posteriormente desaparecido de modo irreversible:

Ai tempi miei di luoghi così fitti d'alberi c'era solo il golfo d'Ombrosa da un capo all'altro e la sua valle fin sulle creste dei monti; e per questo i nostri posti erano nominati dappertutto (...).

Allora, dovunque s'andasse, avevamo sempre rami e frondi tra noi e il cielo (...).

Sopra gli olivi cominciava il bosco. I pini dovevano un tempo aver regnato su tutta la plaga, perchè ancora s'infiltravano in lame e ciuffi di bosco giù per i versanti fino sulla spiaggia del mare, e così i larici. Le roveri erano più frequenti e fitte di quel che oggi non sembri, perchè furono la prima e più pregiata vittima della

⁸ La vinculación del lirismo cunqueiriano con la descripción de la naturaleza es analizada con acierto por C. de la Torre (1988: 84-85).

Este toque de lirismo en tal tipo de descripciones no es totalmente ajeno a la trilogía calviniana, pero aparece con una frecuencia mucho menor, y por lo general en secuencias que no se vinculan al tema del viaje.

Un ejemplo de gran belleza se encuentra en la página 155 de *BAR*, en la edición por la que venimos citando.

scure. Più in su i pini cedevano ai castagni, il bosco saliva la montagna, e non se ne vedevano confini. Questo era l'universo di linfa entro il quale noi vivevamo, abitanti d'Ombrosa, senza accorgercene. (*BAR*, 113-114).

De los ejemplos citados es posible deducir que no sólo los viajes que suponen un desplazamiento en el espacio, sino también aquéllos que implican un recorrido a través del tiempo son marcos muy idóneos para la intercalación de descripciones que tengan por protagonista a la naturaleza.

3. LA NATURALEZA Y LA INCLUSIÓN DEL ELEMENTO FANTÁSTICO

En todas las novelas que analizamos es posible distinguir dos niveles de realidad. El primero estaría integrado por aquellos elementos y procesos contenidos en la diégesis que mantuviesen una relación directa con la realidad extratextual en la que se inscribe el lector. Es decir, que éste sería capaz de identificar dichos elementos y procesos con otros elementos y procesos que formasen parte de la realidad de su entorno.

El segundo nivel estaría constituido por aquellos elementos y procesos de la diégesis que el lector logra interpretar gracias a su conocimiento de los que integran el primer nivel, pero que en ningún caso se asemejan a ninguna de sus experiencias en el ámbito de la realidad extratextual⁹.

Entre estos dos niveles, los elementos de la naturaleza pueden intervenir a modo de puentes que faciliten el acceso de uno a otro.

En *VIS*, las cabalgadas de Medardo por el bosque pertenecerían al primer nivel al que hemos hecho referencia. Hasta cierto punto, lo mismo podría decirse de su obsesión por partir en dos todo ser vivo que encuentra a su paso. Es una actitud atípica pero posible en el ámbito de la realidad extratextual. Sin embargo, esta "desviación" del comportamiento normal es la introductora de la constatación de la escisión del vizconde en dos mitades. Los elementos de la naturaleza, al sufrir las consecuencias de la condición de Medardo, la proyectan y la confirman ante los ojos del lector. Así, éste queda introducido en el segundo nivel de realidad, pasando a aceptar como posibles la existencia de un ser como el vizconde y el consiguiente comportamiento de éste.

Un proceso semejante se registra en *BAR* respecto a la actitud de Cósimo. El hecho de que un niño trepe a la copa de un árbol es absolutamente aceptable

⁹ La existencia de estos dos niveles puede relacionarse con el realismo inmanente o de coherencia del que habla A. Tarrío en su monografía sobre Cunqueiro. (Cf. A. Tarrío (1989: 110)).

en el marco de un primer nivel de realidad. Pero los propios árboles serán en cierto modo los responsables de la introducción del segundo nivel en el momento en que se convierten en el ámbito donde se desarrollará toda la vida de Cósimo a partir de ese momento. De nuevo nos hallamos frente a una “desviación” del comportamiento normal que, al ser aceptada con toda naturalidad por el protagonista y, en breve, por los personajes de su entorno, puede considerarse como perteneciente ya a un segundo nivel de realidad. Como tal “desviación” y sus consecuencias posteriores no serían posibles sin la presencia crucial de los árboles, éstos se convierten en pieza clave para plasmarla.

También puede ser la imaginación de un personaje la que, tomando elementos de la naturaleza pertenecientes al primer nivel de realidad, construya un entorno natural que se vincule al segundo:

¿Nunca has oído hablar de las islas de la primavera perpetua?. Te embarcas para ellas, llegas a mediodía, y allá moras feliz, el cuerpo sano, luengos años, siglos más bien. El agua de una fuente prodigiosa te mantiene en la perfecta edad, que son los treinta y tres años (...). Duermes con la cabeza apoyada en un haz de lirios, (...) ves las puestas de sol, no necesitas gabán y no hay tuyo ni mío. (OR, 36-37)

En otros casos, el paisaje que nos presenta el narrador parece totalmente adscrito al primer nivel, y es solamente el comentario final de la voz narradora el que nos indica su pertenencia al segundo nivel:

Lo último en desaparecer bajo las ramas desnudas de los abedules (...) fue la cabellera rubia. (...) Una pequeña luna amarillenta se detuvo un instante bajo las ramas, decreció y, al fin, se fue. Los abedules se hundieron en la oscuridad; antes de que se esfumaran del todo, un ave voló desde una rama del primer árbol a otra del más lejano. Su vuelo le recordó el de la becada (...) pero, no, no era una becada, sino un pájaro multicolor. Se dijo a sí mismo la palabra noche, porque realmente anochece en el espejo. Sombras profundas cayeron sobre él (...) y de pronto, como de costumbre, el espejo volvió a ser un espejo y a reflejar lo que veía, comenzando por el propio Fanto. (FAN, 52)

A través de estos ejemplos, podemos comprobar cómo la naturaleza es en estas novelas un operador de lo fantástico, consiguiendo su perfecta intercalación en la diégesis, gracias al modo en que pone en relación los dos niveles de realidad entre los que se mueve el hilo narrativo.

Por medio de este breve y sintetizado análisis hemos tratado de facilitar algunas claves mediante las cuales profundizar en el papel que la naturaleza desempeña en las obras de Italo Calvino y de Álvaro Cunqueiro que hemos seleccionado debido a sus afinidades. En todas ellas, la naturaleza no figura

como un simple marco paisajístico, sino que se convierte en un significativo elemento de la diégesis. Su vinculación con la caracterización de los personajes, con el tema del viaje y con la inclusión del elemento fantástico en la diégesis narrativa así lo demuestran. Frente a la postura meramente descriptiva adoptada por tantos narradores de épocas anteriores, las novelas de estos dos autores constituyen un ejemplo ilustrativo de uno de los nuevos enfoques adoptados por la narrativa contemporánea por lo que al tratamiento de la naturaleza se refiere.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLO, F. DI (1978). *Come leggere I nostri antenati di Italo Calvino*. Milano: Mursia.
- MILANINI, C. (1990). *L'utopia discontinua. Saggio su Calvino*. Milano: Garzanti.
- TARRÍO, A. (1989). *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.
- TORRE, C. DE LA (1988). *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Pliegos.



FUNCIÓN SIMBÓLICA DEL LAGO EN LA POESÍA DE VITTORIO SERENI

Rosario Scrimieri
Universidad Complutense

1. Dos son los temas que me propongo tratar al estudiar la función que cumple el paisaje del lago en la poesía de Vittorio Sereni. En primer lugar, el fenómeno de la reflexividad, de la proyección de la subjetividad en el espacio natural circundante, fenómeno que el lago está llamado a representar de modo explícito y paradigmático en la primera obra del poeta, *Frontiera* (1941) y que luego sufrirá una evolución de tratamiento, tras la crisis que en todos los órdenes supone el drama de la segunda guerra mundial. Y en segundo lugar, el carácter dialéctico de la poesía de Sereni, cualidad que tiene su origen fundamentalmente en las contradicciones con que el yo poético vive el tema de la temporalidad existencial y que precisamente el paisaje del lago, con su identidad figurativa ambivalente, está llamado a representar.

Significativamente y de acuerdo con la función clave que desempeñan en la obra de Sereni desde sus mismos comienzos, estos dos temas estructuran el primero y el último de los poemas de *Frontiera*, apareciendo en ambos el paisaje del lago como elemento primordial simbólico.

La primera parte del poema inaugural, titulado *Inverno*¹, es una muestra del fenómeno de la reflexividad como fuente generadora de poesía, reflexividad

¹ "...ma se ti volgi e guardi/nubi nel grigio/esprimono le fonti dietro te,/le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano./Opaca un'onda mormorò/chiamandoti: ma ferma - ora/nel ghiaccio s'increspò/poi che ti volgi/e guardi/la svelata bellezza dell'inverno./ Armoniosi aspetti sorgono/in fissità, nel gelo: ed hai/ un gesto vago/come di fronte a chi ti sorridesse/di sotto un lago di calma,/mentre ulula il tuo battello lontano/laggiù, dove s'addensano le nebbie".

considerada tanto en su modalidad visiva (recurrencia del verbo *guardare*) como auditiva (“opaca un’onda mormorò chiamandoti”). El paisaje contemplado, en el que el sujeto proyecta el modo con que está viviendo el drama de la temporalidad existencial (el fin de la primera juventud, la consciencia de la necesidad de cambio, la exigencia de abandono del espacio juvenil) es el de la alta montaña en invierno. El rasgo privilegiado en la ensoñación de este paisaje, además de la belleza (o quizá la belleza deriva precisamente de ese rasgo), es el de la consistencia, la dureza, la inmóvil firmeza de las altas montañas, rasgos propiciados por la estación invernal. Hay que hacer notar, a este respecto, cómo el elemento agua que en su modalidad fluyente representa el modo inmemorial con que la imaginación ensueña el devenir, aparece en este contexto bajo la forma de su máximo detenimiento, el hielo, oponiéndose a la otra forma con que ese mismo elemento aparece en el poema, la evanescencia, la inconsistencia y ausencia de color de las nubes y las nieblas (“nubi nel grigio y nebbie”), situadas, las primeras, en el espacio que ha dejado detrás el sujeto y que explícitamente asocia a su propio origen, al tiempo pasado; y referidas, las segundas, implícitamente, a lo que ha de venir y que dramáticamente está interpelando al yo poético. El presente, en cambio, se resuelve en espacialidad, en el bello paisaje inmovilizado de invierno cuyos rasgos están respondiendo al ansia de fijeza y de firmeza existenciales que reclama para sí el sujeto; espacio puro y atemporal, bidimensional, pues el paisaje invernal contemplado se corresponde plenamente con un paisaje interior, con una visión mental del invierno, en oposición al espacio de las nubes y de las nieblas, connotado por la temporalidad en virtud de su estructura tridimensional: lo nebuloso y lo evanescente se sitúan tanto detrás del sujeto (“se ti volgi e guardi”) como hacia abajo (“laggiù”). Esta perspectiva implica una trayectoria espacial y, por lo mismo, la presencia de tiempo y presupone, igualmente, la idea de movimiento, categoría espacio temporal vinculada a toda dialéctica de devenir y cambio.

La primera parte de *Inverno* es una manifestación, por tanto, del fenómeno de la proyección de la subjetividad en el espacio natural circundante, una muestra de lo que Bachelard denomina narcisismo ingenuo idealizante, actitud básica en aquella poesía que implícita o explícitamente se inscribe en una poética de las correspondencias. La segunda parte trae al enunciado la imagen del lago y representaría, a través de ella, el fenómeno mismo de la reflexividad. El lago aparece como término comparante de un símil que trata de definir analógicamente el gesto y la actitud del yo poético; éste, gracias precisamente a esa comparación, se revela como un sujeto eminentemente narcisista. Hay que recordar en este momento las consideraciones que hace Bachelard en torno a la teoría de la *visión activa* de la naturaleza, siguiendo la meditación y práctica de los

grandes poetas del romanticismo europeo. El paisaje del lago, según dicha meditación, parece inducir "a priori" a una ensoñación poética determinada. Sus aguas en calma imponen a la sensorialidad el rasgo de la especularidad, y es como espejo como el lago aparece en este contexto. En el fondo de la superficie tranquila del lago se refleja un rostro que sonríe; el rostro, en realidad, del propio yo que, sonriente, se sonríe a sí mismo. Esta imagen asume, a mi modo de ver, la función de representar paradigmáticamente el fenómeno de la reflexividad que a lo largo de *Frontiera* se va a realizar en el acto de contemplación de toda la naturaleza y que hemos visto ocurrir en la primera parte del poema, respecto al paisaje invernal. Este modo de visión termina por configurar a la naturaleza como un gran espejo de la interioridad anímica. La función especular llega a sus límites cuando, como ocurre en estos últimos versos, el objeto contemplado pasa a relacionarse, a "contemplar" al sujeto contemplante, y la sonrisa reflejada se transforma en cualidad propia de quien refleja, en sonrisa del lago. Bachelard (1942: 37) hace notar el carácter de naturalidad y de inocencia que, como primera característica, tiene la contemplación de la propia imagen en la superficie del agua, frente al orgullo y agresividad que conlleva la misma contemplación en la superficie dura del espejo. Este carácter de ingenuidad y de naturalidad aparece en nuestro contexto a través de los rasgos de la vaguedad y de la sonrisa, que dotan al sujeto de las características propias de la edad juvenil: incertidumbre cognoscitiva, indeterminación volitiva, dulzura y gracia. Estas cualidades son las que posibilitan precisamente el proceso de proyección narcisista, ingenua e idealizante que hemos visto en *Inverno*, donde el paisaje invernal, inmovilizado en el hielo, representa una auténtica proyección de una visión interiorizada, es símbolo del detenimiento y de la estabilidad temporal. El sujeto contempla en el paisaje lo que quiere contemplar: la permanencia y la estabilidad deseada para las cosas y los seres así como, por el contrario, en las lejanas nieblas del valle, inconsistentes y movedizas, percibe la movilidad informe del devenir. El hecho de contemplar y de ver en las cosas aquello que se desea contemplar, se materializa después en el mismo poema cuando es el propio rostro, reflejado en las tranquilas aguas del lago, lo que aparece ante la mirada del yo poético: la naturaleza devuelve la misma mirada con que se la mira, tiene el mismo aspecto de quien la contempla.

Inverno contiene también el otro rasgo que define a la poesía de Sereni: su carácter dialéctico. En primer lugar hay que notar que desde el punto de vista compositivo este poema está construido a partir de un amplio movimiento dialéctico en que la primera parte, que podríamos considerar la afirmación o tesis, llega hasta el penúltimo verso, y la segunda, que podríamos considerar la negación o antítesis, comprende los dos versos finales: "mentre ulula il tuo battello

lontano/ laggiù dove s'addensano le nebbie". Este amplio movimiento dialéctico delimita dos espacios: el paisaje elevado, de la alta montaña, en el que el sujeto proyecta el ansia de inmovilidad y de estabilidad temporales; y el espacio inferior ("laggiù"), de la materia nebulosa y evanescente, espacio disfórico donde se encuentra un sujeto, proyección del yo, el *battello*, imagen inmemorial del devenir y cambio temporales ensoñados como navegación.

La tensión entre afirmación y negación, entre tesis y antítesis, se mantiene en el poema sin llegar a resolverse en una negación de la negación o en una síntesis pues, si en un principio vemos que se instaura la isotopía de la espacialidad, el paisaje invernal como símbolo de la estabilidad y de la permanencia de las cosas, los dos últimos versos mantienen, en una situación de simultaneidad con aquélla, y por tanto de irresolución, la consciencia del devenir temporal. No se llega en este poema a una conciliación de la contradicción pues *Inverno* enuncia simultáneamente y con paridad de fuerza los dos términos que definen el drama de la temporalidad existencial: el deseo de estabilidad y detenimiento del tiempo y la consciencia de su fluir inexorable. Hay que observar, finalmente, que el movimiento dialéctico del poema no se agota en la estructura señalada de los dos tiempos que hemos definido como tesis y antítesis. La contradicción también penetra en el ámbito de la misma afirmación o tesis, pues elementos disfóricos, propios de la negación o antítesis, están presentes en la primera parte, relativizando y desestabilizando la plenitud de su contenido, es decir, de la pura espacialidad. En realidad, la clave dialéctica de este poema reside en el hecho de que no enuncia de forma plena e incontaminada la afirmación de la tesis: el triunfo de la espacialidad. Mas bien diríamos que tal plenitud ha sido enunciada antes de su comienzo, a través del silencio de los puntos suspensivos que anteceden al primero de sus versos, que empieza precisamente con la conjunción adversativa *ma*, nexos sintáctico recurrente en *Frontiera* para expresar la dialecticidad, y que relativiza, restringe, o niega el alcance del enunciado que le antecede.

2. En el poema final *Ecco le voci cadono*² comprobamos que el lago vuelve a construir un símil que consigue, esta vez, la síntesis de dos enunciados contradictorios gracias a la unidad superior que su identidad figurativa ambivalente logra forjar en la imaginación poética. Hay que hacer notar, antes de nada, la posición de este poema en el libro: no sólo es el último sino también el único de la sección que compone el epílogo. Esta posición le confiere una función clave como instrumento de interpretación de toda la obra, como si el autor hubiera

² "Ecco le voci cadono e gli amici/sono così distanti/che un grido è meno/che un murmure a chiamarli./Ma sugli anni ritorna/il tuo sorriso limpido e funesto/simile al lago/che rapisce uomini e barche/ma colora le nostre mattine".

manifestado, al cerrar con él la serie de poemas que componen *Frontiera*, el deseo de que sea el momento de la síntesis y de la armonización de contrarios el que prevalezca frente al de la contradicción que ha reinado a lo largo del libro.

El poema, al igual que *Inverno*, está construido por un amplio movimiento dialéctico donde el enunciado de la afirmación o tesis (cuatro primeros versos) se corrige o atenúa gracias a los dos versos siguientes que podrían considerarse como la antítesis, introducida por la conjunción *ma*. Lo que se enuncia en la tesis es la ley inexorable del devenir temporal, figurativizada por el movimiento de descenso, inherente a la caída, y por el alejamiento, ambos sentidos con la disforia de la pérdida. La corrección o atenuación dialéctica que a esta tesis introduce la conjunción *ma* es la enunciación de un movimiento cíclico temporal, la posibilidad de una repetición o retorno, de una perduración, por lo tanto, en el tiempo. El sujeto de ese movimiento cíclico es un sujeto metonímico, la sonrisa del yo poético, que como parte por el todo, resume y sintetiza la actitud integradora y conciliadora de contrarios que ha alcanzado el sujeto. La sonrisa es portadora de los rasgos de *límpida* y *funesta*, que constituyen, en realidad, una especie de óximoron; la limpidez, como cualidad que implica la carencia en las cosas de cualquier elemento que no sea el que define su identidad esencial; una sonrisa, por tanto, dotada de la positividad y euforia de la auténtica sonrisa; pero lo funesto, como cualidad, en contradicción con la limpidez, que conlleva la carga de mayor negatividad y disforia que un hecho o un ser pueden poseer, la de estar marcados por la muerte. La síntesis dramática que se delinea en el poema es la que representa un sonrisa que sonríe a pesar de que *sabe* de su destino mortal, actitud típica de la tradición poética crepuscular italiana de principios de siglo y que repercute todavía en la poesía del joven Sereni.

Al igual que en *Inverno* la identidad de esta sonrisa se explica analógicamente a través del paisaje del lago. En aquel poema el lago asumía la función simbólica de representar el fenómeno mismo de la reflexividad. Ahora asume la de representar el carácter dialéctico de la realidad, la lucha de contrarios que aflige a la existencia humana y al mundo, dialéctica y lucha integradas, sin embargo, en una síntesis conciliadora que ha encontrado en la identidad figurativa ambivalente del lago su correlativo objetivo y representación sensorial. Los rasgos que caracterizaban a la sonrisa, *límpida* y *funesta*, son correlativos ahora con las funciones que desempeña el lago: “che rapisce uomini e barche/ma colora le nostre mattine”; funciones que en la integración de contrarios que este paisaje propone tienden a la elaboración de una “armonía dramática” respecto de la existencia y del devenir temporal. La imaginación poética ensueña, a través del lago, el carácter ambivalente de la realidad y de la temporalidad existencial;

podríamos incluso decir que es esta ensoñación la que ayuda al sujeto a asimilar el carácter contradictorio de la existencia.

Si nos fijamos en la oposición que instaura este símil vemos que añade algo más a lo que decía el primer término de la comparación respecto a la sonrisa del sujeto. A este gesto, que expresaba la dialéctica de la subjetividad, el símil del lago añade la dialéctica del tiempo frente al espacio. El lago es violencia y destrucción, es portador de muerte pero es, a la vez, la belleza del espacio atemporal que constantemente se propone e impone a la contemplación. Es el símbolo del tiempo devastador y es también el de la pura espacialidad al margen del tiempo. Las dos funciones que representa constituyen dos verdades contradictorias, y a lo que llega el poema es a proponerlas en una coexistencia armónica y a la vez dramática. A la verdad de la ley del devenir temporal responde la verdad de la ley del espacio, vinculada a la belleza y al goce de la imaginación y de la sensorialidad.

3. Enteramente construido en paralelismo semántico figurativo con *Ecco le voci cadono* se encuentra el último poema de la primera parte de *Frontiera*, titulado *Alla giovinezza*³. Aquí el lago vuelve a asumir la función de símbolo del carácter dialéctico de la realidad. Conviene tener en cuenta los versos finales de su primera parte: “come tu cammini/verso un’aria fondissima, brumale”, que aluden una vez más a un movimiento de descenso hacia un espacio nebuloso, evanescente y carente de luz, temas planteados en *Inverno* como leitmotiv figurativo para representar la experiencia disfórica de la temporalidad existencial. La convergencia temático figurativa entre estos dos poemas se produce tanto a partir del planteamiento de la tesis (se da en ambos la enunciación de la ley del devenir, interiorizada como pérdida, protagonizada por un mismo sujeto figurativo (*voci*) y con el mismo movimiento de alejamiento del yo poético), como a partir del planteamiento de la antítesis: reaparece el lago dotado de una identidad dialéctica definida por el bien y por el mal; bien y mal que se materializan sensorialmente en los colores azul y gris, y que son homólogos, gracias al paralelismo estructural que une a ambos poemas, con la sonrisa límpida y funesta del sujeto, y con la belleza del lago que es también, sin embargo, portador de destrucción y de muerte.

Para que el lago haya cumplido esa función simbólica, representativa de la conciliación de dos verdades contradictorias, ha mediado el fenómeno de la

³ “E cominciata una canzone losca/di rane tra le colline/e da un’estate mortale/-forse l’ultima tua-/s’avventano rondini in volo/perdutamente, come tu cammini/verso un’aria fondissima, brumale/.E delle voci che da me/si dilungano, quale/potrà volgere il tuo e il mio cammino/a una marcia d’insonni girasoli?/Ma non sanno altro bene o altro male/che un lago azzurro o grigio/i tuoi occhi dall’ombra d’un viale”.

reflexividad, de la proyección en ese paisaje de las contradicciones del sujeto acerca de su experiencia de la temporalidad. Pero podríamos aventurar, invirtiendo el sentido de la contemplación, desde el objeto contemplado al sujeto contemplante, que la misma identidad figurativa del lago, contradictoria y ambivalente, ha sido la benéfica mediadora que ha inducido en el sujeto esa actitud de conciliación. El mismo Sereni en su diario poético *Gli immediati dintorni della poesia* habla de esta relación recíproca que media, en el acto de la contemplación, entre sujeto contemplante y objeto contemplado, y sus consideraciones vienen a coincidir con las reflexiones anteriormente citadas de Bachelard acerca de la fuerza de la *visión activa* que encierra la naturaleza. Dice Sereni en su diario:

La vita segreta della cosa, il suo potenziale oscuro, erompe dalla corteccia dell' albero o dallo specchio d'acqua come un tempo questa o quella divinità, ninfa, semidio. Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara... Alle estremità conseguenze ... c'è la tensione della domanda dalla cosa a noi: lo sguardo scambievolmente che alla fine ne risulta ha il senso di una ipotesi in via di attuarsi, di un'essenza nascosta che si manifesta assumendo una forma visibile. (pág. 140).

En estas reflexiones que, como hemos visto, alimentan las propias composiciones de Sereni, está aún resonando el eco de la gran tradición estética romántica y simbolista referente a la poética de las correspondencias, a pesar de la consciencia que el poeta tiene de su inactualidad en el momento en que escribe. En ellas se hace presente la concepción del paisaje como estado de ánimo que sintetiza el romanticismo europeo en un verso como el de Byron: "To me/High mountains are a feeling"; o la consideración de las cosas del espacio externo como pensamientos, consagrada por Baudelaire en *Le "Confiteor" de l'artiste* ("... tous ces choses pensent par moi, ou je pense par elles") y, ya en pleno simbolismo, por Amiel en su *Journal intime* ("Nous sommes tous visionnaires, et ce que nous voyons c'est notre âme dans les choses").

Las reflexiones de Sereni, así como su práctica creadora, plantean la dialéctica profunda entre *lo dentro* y *lo fuera*, básica en la fundamentación teórica de un tema como el que estamos tratando sobre las relaciones entre paisaje y literatura; muestran, en la más pura línea de la tradición lírica del romanticismo, cómo "el camino más corto para llegar a uno mismo" (Foulquié 1958: 91), es el "rodeo" por lo externo, aunque sólo se trate en este caso del rodeo a través de la contemplación de las formas externas del espacio natural, propia de un narcisismo

juvenil, ingenuo e idealizante.⁴ La pura introspección no es el medio más seguro y más rápido para impulsar el crecimiento interior y la superación de los conflictos sino la apertura de una mirada que contempla el ser y el hacer de las cosas en el mundo, el movimiento de las formas externas. La *visión activa* impone al poeta, parafraseando sus propias palabras, la esencia escondida del lago que es, bajo su forma sensible, de orden dialéctico.

5. Tras la publicación en 1947 de su segundo libro, *Diario d'Argeria*, centrado en la experiencia de la guerra, y en la misma línea poética de *Frontiera*, Sereni sufre una profunda crisis existencial y creadora que se reflejará en *Gli strumenti umani* (1965), libro de su madurez poética. Para ilustrar sucintamente la evolución del tratamiento del paisaje del lago en este periodo nos centraremos en el breve poema de la primera parte que lleva por título *Un ritorno*. Este poema puede considerarse la manifestación del principio poético que va a caracterizar la escritura de Sereni en la madurez: la caída del poder de proyección narcisista, la imposibilidad de un hacer poético basado en el principio de la interacción armónica y benéfica entre el mundo interno y la naturaleza. Todo ello ha sido consecuencia de la irrupción del mal de la historia en la historia del sujeto, de la pérdida de la ingenuidad de la visión juvenil, del efecto que en Sereni hacen las poéticas de la postguerra comprometidas con la realidad, con el rechazo de la visión idealizante y con la negación de la poética simbolista. Todos estos elementos confluyen en *Un ritorno*: "Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema/ ma pari più non gli era il mio respiro/e non era più un lago ma un attonito/specchio di me una laguna del cuore". Se resume aquí de modo paradigmático el drama de la pérdida de la identidad original. El lago, símbolo por excelencia en *Frontiera* de la actitud narcisista ingenua e idealizante, que materializó tanto la meditación disfórica de la temporalidad como la síntesis integradora de contrarios, es en la madurez espejo de una identidad perdida. El lago sigue reproduciendo su eterna invitación objetiva al goce de la espacialidad pura y a una escritura basada en la proyección narcisista benéfica. Esta invitación, sin embargo, ya no puede ser correspondida porque, reflejando en el presente la pérdida de una identidad, es ahora espejo de la perplejidad del sujeto, del espacio vacío que ha dejado en el interior de éste y que representa la metáfora final: "una laguna del cuore". Se plantea en este poema la dialéctica existente entre el concepto de repetición temporal, de retorno, y el de la repetición del propio espacio al ritmo de ese retorno. Se retorna, en el tiempo, al espacio de la juventud. Eso es lo que aparentemente reproduce la conducta del regreso, enunciada en el título

⁴ Más tarde, en la madurez, serán los otros, los amigos fuertes y políticamente comprometidos, con sus peculiaridades y diferencias respecto a la propia identidad, el espejo donde Sereni contrasta sus carencias y conflictos.

del poema. En realidad, sin embargo, al igual que no se puede tornar al tiempo de la juventud, tampoco se retorna al espacio que lo enmarcó. Aquel espacio también se pierde con el tiempo perdido, si desaparece en el sujeto que lo contempla la capacidad de proyección narcisista idealizante y de ensoñación imaginaria que poseía en el pasado.

En este poema no hay tensión dialéctica; hay abandono inerte y perplejo reconocimiento del estado de vacío y de pérdida. El paisaje del lago ya no despierta la fuerza de la *visión activa* capaz de hacer surgir la antítesis que oponer a la tesis, y desde ahí elevarse a una síntesis integradora, en una actitud de superación de los conflictos y de progreso. "Para ser dialéctico hay que tener vigor" (Foulquié 1958: 136) pero el paisaje juvenil del lago ya no es capaz de infundir al sujeto ese vigor; al contrario, le confirma la pérdida que el paso del tiempo conlleva. Por eso, en la madurez, será otro el paisaje que arranque al sujeto de la disforia de una meditación sobre la temporalidad, anclada en los sentimientos de pérdida, degradación y muerte. Y lo será el mar; no la contemplación abandonada del mar sino la interiorización de su dinamismo y energía, en un espacio de playa no pisado con anterioridad por el sujeto, tal como se expresa en *La spiaggia*, último poema de *Gli strumenti umani*: "I morti non è quel che di giorno/ in giorno va sprecato, ma quelle/ toppe d'inesistenza, calce o cenere/pronte a farsi movimento e luce. Non/dubitare, m'investe della sua forza il mare-/parleranno". Ha mediado en estos versos, una vez más, como ocurría en *Frontiera*, la benéfica interacción entre interioridad y espacio natural externo, la fuerza de la *visión activa* por la que el yo poético, en virtud del dinamismo y energía inherentes a la imagen interiorizada, es capaz de integrar en una verdad superior la verdad de la vida y de la muerte, permitiéndole enunciar el acto de fe y de esperanza en el devenir con que concluye el poema y, con él, el libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti.
- FOULQUIE, P. (1958). *La dialéctica*. Barcelona: Vergara.
- SERENI, V. (1986). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- (1962). *Gli immediati dintorni della poesia*. Milano: Il Saggiatore.

















CURSOS E CONGRESOS
DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA