



Tipos y modelos dominantes en el proceso creador de la humanidad.

En busca de una antropología literaria.

Enfoques y perspectivas

Dr. Luis Quintana Tejera¹

qluis11@hotmail.com

Universidad Autónoma del Estado de México

Localice en este documento

Desde la literatura se han elaborado modelos y símbolos que mucho tienen que ver con la conceptualización del hombre y su inevitable relación con el universo circundante. Estas curiosas antropologías “literarias” han surgido en el marco de opiniones diversas en torno al complicado tema que nos ocupa.

Dante y la *Comedia*.

La noción dantesca de la condena del otro en el período humanista que antecede al renacimiento italiano, nos permite observar al hombre que al juzgarse a sí mismo juzga también a la humanidad. Porque la *Divina Comedia* representa el catálogo más completo, fiel reflejo de aquel presente convulsionado por las luchas intestinas, catálogo que transparenta odios, desencuentros, maldad, mutilación y abandono.

Precisamente, en los representantes de la generación denominada Humanista, de aquellos que mediante un elaborado planteamiento crítico anunciaron la corriente renacentista, se gesta el movimiento de rebelión contra las formas medievales dominantes. Y esta necesidad de renovación, de cambio profundo, tuvo al *hombre* como eje rector. En la conceptualización de Boccaccio dada a través del *Decamerón* se puede observar a un individuo nuevo que -muchas veces exagerando posturas y censurando con vehemencia a la Iglesia, dueña de conciencias y severo juez moral del universo-, se ofrece como un modelo de acción y reclama su propia libertad.

El mecanismo de control de la Iglesia institución había funcionado durante siglos y fueron, curiosamente, hombres de iglesia quienes dieron su grito de rebeldía: Petrarca, Boccaccio, y el propio Dante el cual desde su condición laica arremete contra la corrupción imperante y no se detiene ante nada cuando debe someter a juicio a esa humanidad decadente.

Por ello, la *Divina comedia* resultó concebida como un magno recorrido por el universo escatológico en donde el personaje por excelencia -el propio Dante Alighieri-, busca desesperadamente su propia redención, que es a modo de la redención de la humanidad entera, la cual necesita del perdón trascendente de la historia, más que el perdón momentáneo e hipócritamente conciliador del ministro en turno.

La *Comedia* -como la denominó originalmente el autor-, es la epopeya del hombre, es, en esencia, un reflejo de la antropología medieval que comenzaba a cambiar radicalmente. Al mismo tiempo representa una extraña simbiosis entre el pensamiento cristiano imperante y el pensamiento antiguo.

Como uno de los objetivos del presente ensayo consiste en documentar mediante la magia del texto las afirmaciones teóricas aquí sustentadas, nos permitiremos determinados paréntesis en el devenir conceptual del trabajo para intercalar citas de las obras incluidas y análisis comparativo de las mismas que autorizará determinadas conclusiones.

A estos efectos, en la *Divina Comedia* y específicamente en el recorrido infernal, se ofrecen verdaderos retratos de época al mismo tiempo que el narrador testigo distribuye culpas y castigos de acuerdo con un esquema individual y severo. En el momento en que llegan a la puerta del infierno y después de leer la pavorosa inscripción, Dante presenta a un curioso conjunto de transgresores del orden imperante

que si bien no han cometido un pecado grande, sí se integran al odioso núcleo de aquellos que nada bueno hicieron: son los indiferentes.

Virgilio le explica que tal suerte está reservada a quienes vivieron sin merecer alabanzas ni vituperio y que aparecen confundidos con el coro odioso de los ángeles que no se atrevieron a apoyar a Dios en el momento de la rebelión de Lucifer.

Los indiferentes constituyen una modalidad particular de pecadores, los cuales fueron primordialmente censurados en el marco de la obra aquí comentada. Las palabras del maestro latino se encargan de agregar también que la mayor desesperación de estos condenados, consiste en que ya no podrán volver a morir y que en el mundo no se conserva ningún recuerdo de ellos. Son desdeñados por la misericordia y la justicia divina. Concluye Virgilio con la famosa expresión: "Non ragioniam di lor, ma guarda e passa".²

Es éste el peor castigo reservado para los indiferentes y que resulta presentado en términos del maestro. A aquellos que no quisieron comprometerse en la vida, tampoco se les considerará en términos de compromiso en la muerte.

A los indiferentes hay que tratarlos con indiferencia, no se les debe permitir que su nombre permanezca más allá de la muerte, por el contrario, deben morir dos veces, deben desaparecer física y espiritualmente de la tierra, su máximo castigo consistirá en no ser recordados por quienes los conocieron.

De esta manera se expresa la justicia divina, mediante un severo contraste entre la vida y la muerte, entre la tierra y el infierno; en la vida no se comprometieron con nada ni nadie; en la muerte quisieran abrazar una causa, por obscura que fuera, pero esto no les es permitido.

Por ello, observamos inmediatamente una bandera que, ondeando, es perseguida por una multitud. Cada uno de los integrantes de esa muchedumbre, quisiera alcanzar y hacer suya esa bandera; pero no lo conseguirán jamás, seguirán corriendo por toda una eternidad sin lograr sus deseos. Se cumple así la relación culpa-castigo ya señalada.

Corresponde también que hagamos referencia a la actitud que adopta el narrador personaje cuando se enfrenta no ya con la multitud de indiferentes, sino con un personaje en particular.

En relación con este aspecto, ya sabemos, por las palabras de Virgilio, que no está permitido nombrar a ninguno de ellos; el hecho de hacerlo significaría sacarlos, al menos por un instante, de la indiferencia en que viven, sería para los condenados una suerte de premio y el carácter implacable del reino infernal, no permite tal cosa.

Por ello Dante alude a este individuo de manera eufemística³ y dice: "Vidi e conobbi l'ombra di colui/ che fece per viltate il gran rifiuto."⁴

Según nota a pie de página del texto consultado de la editorial Sonzogno, se trataría del papa Celestino V, quien abdicó al papado; la expresión italiana "rifiuto" es sinónima de "abdicazione".

De acuerdo con otras opiniones al respecto, podría hacerse referencia a Esaú -personaje bíblico-, que renunció a su derecho de primogenitura; según otros, Diocleciano, que abdicó al imperio; y por último están quienes sostienen que se trataría de Poncio Pilatos.

Sea uno u otro personaje quien estaba en la mente del poeta al crear este pasaje, lo que realmente importa es el sentido del castigo que se persigue al adoptar esta forma de planteamiento; el ejercicio de la crítica obliga, de alguna manera, a investigar los verdaderos términos de referencia con todas las conclusiones a las que se

puedan arribar, y precisamente esto es lo que nos lleva al encuentro del valor fermentario y motivacional de la obra de arte.

Se deduce del ejemplo analizado que en el planteamiento humanista de la Florencia medieval, el hombre es concebido como un ser comprometido y todo lo que lo aparte de este esquema revierte en su propio mal. Resulta así un reflejo universal que nos obliga a sostener que el ser humano sólo adquiere conciencia de tal en la medida en que se entregue, íntegra y completamente, al ejercicio de una causa.

Goethe. *Fausto*.

El mito fáustico que abarca un extenso recorrido legendario, desde Widmann y Marlowe pasando por Goethe y arribando en el siglo XX a Thomas Mann -sólo por mencionar algunos de los múltiples planteamientos en torno al acendrado valor inter textual de este tema-, ha representado el ideal de búsqueda personal que se vuelve colectivo gracias al trabajo del símbolo y ha planteado también un paradigma antropológico en donde hunden sus raíces los complicados enfoques que nos muestran a un hombre entregado a la búsqueda científica insaciable, al mismo tiempo que halla en el camino engañosamente metafísico de la magia una respuesta aleatoria, momentánea y fugaz.

En el marco de la tragedia *Fausto* del escritor alemán Wolfgang Goethe⁵, los largos años de vida dedicados por el Dr. Fausto al estudio de las ciencias, llegaron a demostrarle la inutilidad de un saber positivo que se mueve con un tráfico inútil de palabras. El hombre termina por sentirse realmente desvalido ante este problema, porque cuando desea establecer un acercamiento con los otros seres humanos no le es posible. Se ve obligado a recurrir a la palabra y ésta resulta inapropiada, limitada, estéril.

El problema de la transmisión del conocimiento es lo que preocupa al científico. Por eso en el primer monólogo de la tragedia, el personaje se siente desilusionado y escéptico en lo que se refiere a su contacto de años con la ciencia.

Y si bien no lo dice expresamente, se puede leer entre líneas la profunda desazón que se apodera de él cuando comprende que su verdadero mensaje no ha llegado realmente a nadie. Sólo ha conseguido, en sus largas temporadas como maestro, formar alumnos engreídos y arrogantes como es el caso de Wagner. Discípulos incapaces de llegar al máximo conocimiento, el de la propia ignorancia, y que se acercan a él para pedirle la fórmula del saber definitivo y total. Estos estudiantes han recibido un mensaje parcializado y han caído en el viejo pecado de considerarse semejantes a los misterios que analizan, por el solo hecho de haberse asomado a ellos.

Todo lo dicho encierra la idea del fracaso de este anciano doctor y conlleva la noción de una palabra avara, de una palabra que pretendió encerrar un concepto, pero que jamás lo consiguió dada la naturaleza escurridiza del mismo.

Precisamente, en medio de este escepticismo, el doctor Fausto decide abandonar el estudio de las ciencias y se entrega a la magia. La nueva experiencia lo conducirá también a la desazón, pero de una forma distinta. Cuando Fausto abre el libro de Nostradamus y ve el signo del macrocosmos, todo aparece muy claro ante él.

Entregado de lleno al problema del conocimiento, y después de haber vivido la angustia de un saber inoperante, cree encontrar, en una manifestación ajena a la ciencia, todo aquello que la misma ciencia le había negado. Nuevamente la palabra cumple un papel primordial, porque mediante ella el hombre puede conjurar las fuerzas de la naturaleza. En términos mágicos, nombrar al objeto

significa entrar en posesión de él. En el ámbito de un saber teórico, nombrar al objeto implica tan sólo comenzar a plantearse el problema, intentar un acercamiento paulatino al mismo. En la magia, la palabra permite crear al objeto.

Pero todo resulta igualmente efímero, porque si bien, mediante la palabra, Fausto puede llegar a la contemplación directa de todos los misterios, puede sentirse actor en el drama del universo, esto sucede tan sólo por escasos momentos. El personaje comprenderá que no puede retener aquello que la magia le ha permitido contemplar cara a cara.

Y es así que ese inmenso espectáculo resulta un efímero momento, un espejismo que el anciano doctor quisiera conservar en lo más profundo de su ser. La palabra lo ha llevado ante el universo infinito. Lo ha dejado solo permitiéndole que se creyera actor, y finalmente lo abisma en la sima terrible que deviene del hecho de descubrirse como un simple espectador.

Fausto vive la experiencia mágica, se vanagloria y lleno de orgullo se cree semejante a un dios. Pretende explicarse con palabras el misterio infinito que está presenciando, pero esto -él bien lo sabe-, no es posible.

Complementariamente con lo anterior, cuando Fausto regresa de un paseo por la ciudad y se recluye nuevamente en su gabinete de estudio, un perro de lanas lo ha seguido hasta allí. Con esa peculiar compañía, decide traducir el evangelio según san Juan.

El personaje se siente muy bien a pesar de los duros momentos por los que ha tenido que pasar. Resurge en él el amor a los hombres y se acerca a la palabra de Dios que le será revelada mediante la lectura del evangelio mencionado.

Toma el original griego y decide traducir aquellos conceptos iniciales: "En el principio era el verbo..." Dicha traducción revestirá el carácter de un análisis. Fausto se detiene, no encuentra las palabras precisas.

Sobre todo le preocupa el alcance semántico del vocablo "verbo". Instrumenta tres modos de interpretación de este término: primero dice que el verbo era el espíritu; pero el espíritu sólo anida en el hombre y se expresa mediante la palabra. He aquí una de las formas más comunes de traducción del término latino "verbo", es el equivalente al "logos" griego. Sabemos que traducir cualquiera de estos dos términos por "palabra", no sólo resulta impropio, sino que además es absolutamente insuficiente. El mismo Fausto lo entiende así y por eso rechaza esta primera alternativa. En forma inmediata sustituye la *palabra* por la *fuerza* y finalmente, cambia por la *acción*.

Insistimos en el rechazo de la *palabra* como elemento válido dentro de la conceptualización teológica del evangelio mencionado. Justamente en el terreno de la teología, la palabra es lo más inútil, porque se trataría, por una parte, de conformar, al plano de la sucesión temporal del discurso, hechos producidos en forma atemporal; y por otra, de reducir a simples términos gramaticales la complejidad de un problema no sólo fuera del ámbito lingüístico, sino también de la experiencia humana.

Goethe ha recreado a través de su *Fausto* el modelo perenne de la búsqueda insaciable, búsqueda que arraiga en un intenso compromiso -que desdeña a los apáticos y fríos repudiados por Dante-, por alcanzar el conocimiento a pesar del agudo escepticismo, a través del cual se nos grita que es imposible atrapar aquello que la palabra no representa ni sostiene.

José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*.

Íntimamente conectado con el tema de Fausto, el modelo del don juanismo había sido considerado en la literatura como un ejemplo irreverente y satánico en donde la figura del conocido seductor se ofrece a manera de brutal enfrentamiento con la escala axiológica dominante. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1613), constituye una de las primeras manifestaciones dramáticas del personaje aquí comentado.⁶

Es curioso considerar que sólo en los tres países principales en lo que tiene que ver con su difusión -España, Francia y Alemania-, este motivo aparece en más de cien versiones. Por ello, la lista de autores que lo abordan sería muy extensa; bástenos señalar los más importantes a los efectos de la presente investigación:

1. *Don Juan o el convidado de piedra*, de Molière, drama (1665). Algunos críticos señalan que don Juan ha perdido su pasión, pero ha ganado, en cambio, en inteligencia.
2. *Don Juan de Hoffmann*, novela (1813).
3. Poema épico satírico-social de Lord Byron (1818/1824, fragmento). El poeta prescinde totalmente de la fábula y de los personajes del argumento tradicional. Fija su atención en el tipo del amante irresistible, quien está dotado de un gran poder de seducción.
4. *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla del Moral, drama (1844). Señala Frenzel que las innumerables seducciones de don Juan están motivadas por una apuesta con un amigo, quien le incita también a seducir a una monja: doña Inés. Don Juan se enamora de ella a pesar del acto sacrílego que comete con esta acción.
5. *Juan de Mañara* de Manuel Machado y Ruiz, drama (1927).

6. *Man and Superman* de G. B. Shaw, drama (1903).

7. *La última noche de don Juan* de Edmond Rostand, drama (1921).

8. *El don juanismo* de Albert Camus, ensayo (1942). El autor ve en don Juan a un héroe absurdo, una especie de Sísifo en el terreno de las relaciones sexuales.

9. *El hermano Juan o el mundo es teatro* de Miguel de Unamuno, drama (1934). Aquí surge la imagen del seductor, pero esto sucede por la falta de amor verdadero que aqueja al personaje.⁷

Paralelamente, don Juan surge reelaborado y latente desde las tiendas del romanticismo para imponer un pavoroso modelo de búsqueda; son manos que tientan en las sombras y que se dejan guiar por un impulso infinito en donde el sujeto-objeto buscado se esconde a cada instante.

La recreación poética en la obra de José Zorrilla aquí analizada se ofrece en un marco de honda reflexión en torno al tema del amor; las figuras retóricas surgen no sólo como una necesidad espontánea para expresar ese universo de la relación amorosa, sino también como un adecuado adorno estético en donde fondo y forma conviven perfectamente.

Cuando surge la pasión por Inés como reto sublime que lo enfrenta al propio Dios, el alma del personaje se conmueve. Nada mejor que comentar aquellos versos de amor en donde don Juan expresa su desesperada ternura y manifiesta también el deseo intenso de la seducción sin darse cuenta que se estaba enamorando por primera vez:

Cálmate, pues, vida mía;
reposa aquí, y un momento
olvida de tu convento
la triste cárcel sombría.
¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,
que en esta apartada orilla
más pura la luna brilla
y se respira mejor?
Esta aura que vaga, llena
de los sencillos olores
de las campesinas flores
que brota esa orilla amena;
esa agua limpia y serena
que atraviesa sin temor
la barca del pescador
que espera cantando el día,
¿no es cierto, paloma mía,
que están respirando amor?⁸

La desenfrenada búsqueda lo ha llevado a los brazos de una mujer diferente. La naturaleza se asocia al amor y esa luna que brilla y canta con su apagado fulgor bien puede ser la misma luna que contemplaba la tranquila desesperación de Fausto en su gabinete de estudio. Éste añoraba su paz perdida en medio de los instrumentos muertos de su gabinete de estudio; aquél sueña con lo que tiene entre sus manos y teme perder.

La sucesión de elementos -los sencillos olores, las campesinas flores, el agua limpia y serena, la barca del pescador-, son aspectos de la realidad que los envuelve y contiene. Las sensaciones olfativas, auditivas y visuales, al mismo tiempo que el paralelismo adjetivo-sustantivo conducen al sujeto lírico al terreno latente de la seducción en donde el amor se confunde con el deseo inmenso de la posesión de aquello que amamos.

Todo el paisaje *está respirando amor*. He aquí el poder de la metáfora que involucra a los sujetos en acción a medida que el discurso del amante se ofrece *in crescendo*; la reiteración a modo de estribillo de estos dos versos que son portadores de la interrogación retórica (“¿no es cierto, paloma mía, // que están respirando amor?”), cierra cada uno de los períodos y al hacerlo la intensidad emotiva crece. Podremos notar como “paloma mía” -sujeto invocado con el fervor del enamorado, es sustituido por “gacela mía”, “estrella mía”, hermosa mía”. Se reitera el posesivo y cambia el sustantivo connotador de la relación: *paloma, gacela, estrella*; para concluir en el adjetivo *hermosa* que cierra la alusión.

En la rima observamos un cuidadoso juego que conduce al poeta a establecer predominio de la rima consonante con fundamento en vocales fuertes, para derivar por momentos a vocales débiles en el marco del mismo tipo de rima (*amor, mejor; orilla, brilla*, por ejemplo). Estos recursos ahondan en la calidad del mensaje al mismo tiempo que hacen patente para el espectador el desarrollo de un hombre en la búsqueda del amor inmenso.

Ahora bien, los temas conocidos de la muerte y la redención del personaje que ya habían sido abordados por Goethe, surgen en Zorrilla de una forma peculiar. Don Juan es un profano que ha violado la paz y el equilibrio dominante. El escultor encargado de crear a cincel las estatuas de las víctimas de Tenorio lo describe de la siguiente forma:

peor mil veces que el fuego,
un aborto del abismo,
mozo sangriento y cruel,
que, con tierra y cielo en guerra,
dicen que nada en la tierra
fue respetado por él.
Quimerista seductor

y jugador con ventura,
no hubo para él segura
vida, ni hacienda, ni honor.
Así la pinta la historia;
y si tal era por cierto
que obró cuerdamente el muerto
para ganarse la gloria.⁹

En el curioso retrato de este violador de espacios ajenos se ofrece la imagen de un hombre incansable. Elaborado por la opinión ajena, don Juan es un ser satánico que no se detiene ante nada: ni la vida, ni la hacienda, ni el honor. Pero enfrentado a este momento final y trascendente y al contemplar la estatua de doña Inés el seductor de otros tiempos se vuelve un hombre enamorado y arrepentido de sus faltas.

cuya hermosa juventud
encerró en el ataúd
quien llorando está a tus pies;
si de esa piedra a través
puedes mirar la amargura
del alma que tu hermosura
adoró con tanto afán,
prepara un lado a don Juan
en tu misma sepultura.
Dios te crió por mi bien,
por ti pensé en la virtud,
adoré su excelsitud
y anhelé su santo edén.[...]
¡Oh doña Inés de mi vida!
Si esa voz con quien deliro
es el postrimer suspiro
de tu eterna despedida;
si es que de ti desprendida

llega esa voz a la altura,
y hay un Dios tras de esa anchura
por donde los astros van,
dile que mire a don Juan
llorando en tu sepultura.¹⁰

Las palabras de este hombre expresan conocimiento de causa, dolor, arrepentimiento y deseo de purificación. José Zorrilla ha transmutado la imagen del conocido seductor y ha permitido que el amor domine los impulsos finales de este individuo. Pide que la muerte los una ya que la vida no pudo hacerlo. Ese lugar que don Juan reclama junto a la mujer amada no puede menos que recordarnos las palabras de Margarita cuando le indicaba a Fausto en la escena del calabozo la distribución de las tumbas, y hacía que la figura de su amado a quien ella había confundido con el verdugo, se convirtiera en sepulturero. Tenorio es también, a su manera y en el espacio reclamado, verdugo y enterrador. Lo único notable: en medio de esa lucidez que otorga la proximidad de la muerte quiere irse con aquellos a quienes mató.

La reflexión en torno al tipo romántico aquí presentado perfila un nuevo aspecto de la imagen del hombre universal que la literatura elabora. En medio de una controvertida antropología romántica el ser humano se ofrece mediante un esquema de contradicciones que lo llevan de la vida a la muerte y que no le permiten añorar todo lo que ha dejado en el complicado ayer de su existencia.

La narrativa decimonónica: el modelo femenino y el perfil de la avaricia.

Todo lo anterior parece desembocar en aquella literatura sobre mujeres escrita por hombres en el siglo XIX europeo; nos conduce a Flaubert, Balzac, Zola, Tolstoi, Dostoievski, quienes nos regalaron un

modelo interesante de mujer el cual se esconde tras las máscaras de Madame Bovary, Eugenia Grandet, Nana, Ana Karenina, Nathasha.¹¹

Emma Bovary y Ana Karenina simbolizaron el intenso deseo de libertad en el marco de la pareja; incomprendidas por sus respectivos cónyuges se refugiaron en alternativas válidas, para optar finalmente por la puerta falsa del suicidio. Nana implica una perspectiva de rebeldía profunda frente a la imagen del macho en turno. Dominadora por excelencia conserva la condición de mujer con que todo hombre sueña para desvanecerse por fin y caer en la destrucción de su cuerpo, víctima de la enfermedad y del delirio. Natasha Filipovna, en Dostoievski, implica una decisión de vida en donde el hombre tiende a cumplir igualmente el papel de dominado, o por lo menos, de sometido a la forma de actuar de una mujer bella e inteligente. Cuando el príncipe idiota en la obra homónima observa el retrato de Natasha comenta: “¡Qué hermosa mujer! Si fuera buena todo se habría salvado”. Pero ella es ciertamente hermosa, aun cuando está muy lejos de representar el ideal de bondad aquí presupuesto. Para el escritor ruso la axiología dominante en su universo de creación incluye lo bueno como categoría preferente. Para este personaje femenino lo que realmente interesa está más allá de cualquier escala de valores tradicionales. Vivir e imponerse representan una categoría primordial. En el caso específico de Balzac y a través de su obra *Eugenia Grandet* nos encontramos con un tipo de mujer diferente a las postulaciones de sus contemporáneos, pero la cual con lleva igual la magia de una aspiración y de una grandeza de espíritu imponderable. Ella es la hija de un avaro siniestro y en una primera etapa de su existencia se somete a la tiranía del padre. Comienza a rebelarse cuando conoce el amor en la persona de Carlos Grandet, su primo. Pero muy pronto la vida le demostrará que ese joven no vale la pena y ella se recluirá en la infinita soledad de la casa de los Grandet.

Para tener en cuenta otros aspectos de esta literatura decimonónica y en un referente que posee como eje otro de los terribles crímenes del hombre, analizaremos algunos pasajes de *Eugenia Grandet* y la patética relación existente entre el viejo avaro y su sirvienta Nanón, otra mujer sometida y espiritualmente bella.

El propio Balzac sabía desde su definitiva conciencia autoral, desde su autovaloración como creador destinado a dejar huellas en la expresión, que la tarea que le correspondía cumplir no era sencilla. También don Miguel de Cervantes Saavedra, en su momento y desde sus propias condiciones de época, señaló la ruta que lo llevaría por las veleidades imprecisas de una lengua que apenas comenzaba a ser utilizada con toda su carga semántica.

Balzac en este sentido es muy diferente al escritor español aquí citado. El francés ha abierto verdaderas brechas en el estilo y, superando la barrera del idioma, ha dejado huellas profundas que casi todas las generaciones posteriores de una manera u otra han seguido.

Por todo lo anterior, cuando leemos discursos de contenido y alcance singular nos sentimos tentados a elaborar juicios absolutos, ya sea para entronizarlos en una posición superior y sublime o para defenestrarlos totalmente. A nosotros nos sucede con Balzac que su lectura no sólo es apasionante, sino que además llega a contagiar con su zarpazo de gloria aun cuando leamos textos de reprobable condición humana. Confieso, no sin cierta vergüenza, que me he descubierto “enamorado” de algunos ambientes dieciochescos o decimonónicos de los que acostumbra crear el escritor francés, y que he sentido también cierta atracción morbosa por individuos tales como Monsieur Grandet, por ese vértigo de poder que él representa, por ese dominio sublime y demoníaco de las situaciones que le tocan vivir.

¿Qué hay en ese universo balzaciano que nos involucra desde la primera lectura y nos compromete con una realidad que si bien no es la nuestra a veces llega a parecerse increíblemente? Sigo pensando que la magia de la escritura no se cumple totalmente si no hay como respuesta inmediata la magia de un lector apasionado. Escribir para un lector implícito hecho de la imaginación de tantos momentos parece ser hoy por hoy una tarea cuestionable. Quizás debamos crear para un lector real, hecho de carne y hueso como nosotros, que se destroce en cada acontecimiento de vida al igual que nos sucede a todos, que sienta a la par de quien escribe. Cuando nos hayamos acercado al cumplimiento de este compromiso que es misión sublime de todo aquel que se solaza en las cosas de la literatura, habremos -como decía el maestro Quiroga-, llegado en arte a la mitad del camino. Considero que la otra mitad que nos toca recorrer está compuesta por intrincados laberintos en donde el hombre no debe ni puede perderse; al contrario, le toca hallar el sendero que lo conduzca a la felicidad de leer como un necesario preámbulo para la alegría de crear.

Son numerosos los elementos de referencia que podemos encontrar en el discurso de un narrador de la categoría de Honoré de Balzac. De manera particular deseamos centrar nuestra atención en dos aspectos que consideramos sustanciales: el *ludismo* y la *ironía*, los cuales funcionan como factores que apoyan el desarrollo de los planteamientos balzacianos.

En *Eugenia Grandet* las necesidades expresivas conducen a un narrador omnisciente a especificaciones conceptuales auténticamente representativas no sólo de un momento histórico determinado -fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX-, sino también a logros geniales en el ámbito de lo dicho.

De manera más o menos consciente, quien narra los acontecimientos de la novela arriba mencionada se hace cargo de

una responsabilidad que consiste en llevar de la mano prácticamente al desprevenido lector; al mismo tiempo que cumple con la finalidad de mostrarle, hasta en sus más mínimos detalles, ese universo de realización en donde viven y actúan sus personajes.

La idea de *lo lúdico o lúdicro* ha sido tomada de la valoración conceptual que lleva a cabo Jean Duvignau en su libro *El juego del juego*, en el cual la carga filosófica ocupa un primer lugar en el contexto de la explicación del término en cuestión. Entre muchas otras nociones que retomaremos Duvignaud señala:

El pensamiento de nuestro siglo rehuye lo lúdico: se empeña en establecer una construcción coherente donde se integren todas las formas de la experiencia reconstituidas y reducidas mediante sus propias categorías. Se ha emprendido un inmenso esfuerzo para escamotear el azar, lo inopinado, lo inesperado, lo discontinuo y el juego. La función, la estructura, la institución, el discurso crítico de la semiología sólo tratan de eliminar lo que les aterra.¹²

En lo que tiene que ver con la conceptualización del término *ironía*, las ideas trabajadas son numerosas, pero se apoyan esencialmente en el deseo de ofrecer un enfoque amplio del tema para poder valorar en el mismo discurso del narrador francés este aspecto.

Con la finalidad de llevar a cabo el análisis interno de *Eugenia Grandet* nos apoyaremos en reflexiones específicas sobre determinados personajes y sus discursos, los cuales dan origen a una cosmovisión curiosa y a veces enajenada en lo que corresponde a la valoración del mundo circundante.

Tendremos en cuenta también las reflexiones del narrador en torno a diversos aspectos que reclaman su atención en el momento de contar la diégesis.

Vayamos por partes; ya desde el inicio y en el capítulo titulado “Fisonomías burguesas”, advertimos una minuciosa descripción de los espacios en donde los elementos lúdicos están presentes a partir del momento en que todo el abigarrado conjunto de detalles conduce irremediablemente a la noción de totalidad. El procedimiento que sigue el narrador es claramente deductivo y esta misma deducción le permite comprender a la voz omnisciente que es difícil captar la esencia de las partes si antes no hemos incorporado la noción del conjunto. Esto es, ¿cómo llegar a comprender la manera de ser del aburrido provinciano francés de la época si primero no entendemos y atendemos a cada uno de los detalles que se incorporan a la vivencia diaria?

Dice al respecto el narrador:

En ciertas ciudades de provincia hay casas que, al contemplarlas, inspiran una melancolía igual a la que provocan los claustros más sombríos, las landas más yermas o las más tristes ruinas. Acaso sea porque en estas casas se encuentran a la vez el silencio de los claustros, la aridez de las landas y la desnudez de las ruinas; la vida y el movimiento son en ellas tan lentos, que un extraño las creería deshabitadas si no se encontrase de repente con la mirada pálida y fría de una persona inmóvil que, al ruido de unos pasos desconocidos asoma su rostro casi monástico tras el alféizar de la ventana.¹³

Poco a poco nos enteramos que la idiosincrasia individual resulta perfectamente explicable por el ambiente en el que se fragua. Casi podemos decir que hay una manera de ser del personaje perfectamente acorde con la manera de ser de esos mismos espacios provincianos. Hombre y paisaje se integran así; mejor aún, el hombre no tiene más remedio que acoplarse a esa naturaleza:

En esta región, como en la Turena, las vicisitudes de la atmósfera rigen la vida comercial “Vinateros, propietarios, comerciantes en madera, toneleros, posaderos, marineros, todos están a la espera de un rayo de sol; tiemblan al acostarse ante la idea de encontrarse en la mañana siguiente con que ha helado durante la noche (...) Hay un duelo constante entre el cielo y los intereses terrenales. El barómetro entristece, anima y alegra alternativamente sus fisonomías “(p. 09)

Inmerso ya en el contexto de la obra que estamos analizando me permitiré centrar mi atención en dos personajes que son, según mi criterio, los más importantes en el desarrollo narrativo y que dan sustento a las nociones de *ludismo e ironía* aquí presentadas. Me refiero a Monsieur Grandet y a la gran Nanón.

Ambos se integran en el conocimiento personal y son subsidiarios uno del otro en la relación laboral que por momentos se vuelve relación vital. Grandet encuentra en ella ese servil agradecimiento eterno manifestado en constante fidelidad ciega hacia el avaro. Nanón descubre en ese hombre al amo fiel que le ha abierto el camino de la autovaloración y la ha respetado como ser humano, según cree ella, cuando en realidad lo que estaba haciendo era evaluándola como un valor material.

La extensa biografía del maestro tonelero que aparece en las primeras páginas de la novela resulta de imprescindible lectura y valoración para llegar a comprender en lo más profundo las motivaciones que acompañan siempre la manera de ser de este hombre.

Lo vemos en primera instancia amasando su fortuna. Tiene cuarenta años y desde su exigua condición cultural -sabía leer, escribir y contar (p. 11)-, se irá proyectando poco a poco en el mundo

de Saumur como el hombre rico por excelencia, con una fortuna incalculable para los anónimos evaluadores de siempre.

Su breve pasaje por la vida política de la región sólo sirvió para incrementar sus haberes, los cuales ya habían empezado a ser grandes gracias al oportuno casamiento con esta digna mujer de la familia de La Gaudinière.

Rescato un solo detalle de la actuación administrativa de este hombre. Como a Napoleón no le gustaban los republicanos, según expresa el narrador, Monsieur Grandet debe dejar el cargo, y al respecto comenta la voz que cuenta los hechos:

El señor Grandet abandonó los honores municipales sin ningún pesar. Ya había mandado construir, en interés de la ciudad, excelentes caminos que conducían a sus propiedades. Su casa y sus bienes ventajosamente inscriptos en el catastro, pagaban impuestos moderados. Después de la clasificación de sus diferentes fincas, sus viñas, gracias a sus cuidados constantes, habían llegado a ser la cabeza del país. (...) Habría podido solicitar la cruz de la legión de honor. (P. 12)

Es aquí en donde se advierte, al igual que en la mayor parte del relato, la magia de lo lúdico que se desplaza en un contexto de significación para aludir tanto sea a referentes chuscos, como también a patéticas confrontaciones con la realidad circundante. Esos excelentes caminos curiosamente terminaban en sus propiedades y la Cruz de la Legión de honor quizás deba reservarse para hechos heroicos más que para acontecimientos que coadyuven en el fortalecimiento de la economía de un país.

El narrador comenta lo siguiente: “Este acontecimiento tuvo lugar en 1806. El señor Grandet tenía entonces cincuenta y siete años y su mujer alrededor de treinta y seis. Su única hija, fruto de sus legítimos amores, contaba diez años.” (p., 12).

Me permito analizar a la luz del texto algo que estoy seguro no ha pasado inadvertido para los lectores que me acompañan. Quien cuenta los hechos alude en este pasaje a varios acontecimientos que pueden concebirse como esenciales: la cronología de lo sucedido, la edad del señor Grandet, de su mujer y de su hija; pero pienso que el comentario que hace al pasar no sólo es altamente representativo en el devenir de los acontecimientos, sino también terriblemente insidioso. La hija es única y es fruto de sus legítimos amores. Parece ser que en esa desesperada actitud por ahorrarlo todo -tendremos numerosos testimonios en el desarrollo de la novela-, también economizaba esfuerzos en la relación sexual. Y esos legítimos amores constituyen una manifestación importante puesto que en el corazón del avaro no había espacio para más de un amor, dos o tres hubieran costado exageradamente caros; aún más, quien ahorra palabras en el discurso, quien no usa más que la misma ropa durante toda su vida, no puede derrochar en esfuerzos de amor.

Varias herencias vienen a consolarlo de sus desgracias administrativas, según sostiene el narrador. La ironía se viste de gala para manifestar una situación en donde los honores de la política son abandonados, pero con los bolsillos llenos gracias al cúmulo de herencias recibidas.

En fin, la gran Nanón llega a su vida en el momento preciso. De ella nos dice el narrador:

Nanón era el único ser humano capaz de soportar el despotismo de su amo. Toda la ciudad se la envidiaba al señor y a la señora Grandet. La gran Nanón, así llamada a causa de su elevada estatura, de cinco pies y ocho pulgadas, estaba al servicio de Grandet desde hacía treinta y cinco años. (pp. 24-25)

La gran Nanón, la pobre Nanón representaba mucho en la vida del avaro y él había sabido aprovecharla desde el momento en que llegara a su casa hacía ya muchos años. Dice al respecto quien cuenta los acontecimientos:

A la edad de veintidós años la pobre muchacha no había podido colocarse en ninguna casa, hasta tal punto era repulsiva su cara; y ciertamente este sentimiento era bien injusto: su rostro hubiera sido admirable sobre los hombros de un granadero de la guardia; pero, como suele decirse, en todo es necesaria la adecuación. (p. 25)

Al mismo tiempo que explica algo el omnisciente relator se solaza en los comentarios picarescos que se permite efectuar. Nos proporciona mediante la analepsis, una breve historia de ese encuentro entre dos seres tan diferentes. La pobre joven había llegado buscando trabajo y con el antecedente de que en ningún lugar la querían por su horrible cara. Y el narrador comenta, casi asombrado él mismo, que este sentimiento era injusto, porque sobre los hombros de un soldado de la guardia semejante rostro hubiera causado sensación; pero, más aún, se corrige nuevamente para hablar de la adecuación necesaria en cada situación.

Y no podemos dejar de leer lo que sigue, patética expresión, extraña mezcla de sentimientos caóticos, cuando sostiene:

El señor Grandet pensaba entonces en casarse, y quería ya poner su casa. Se fijó en aquella moza que era rechazada de todas partes, y, acostumbrado como estaba por su calidad de tonelero a estimar la fuerza corporal, adivinó el partido que se podía sacar de una criatura femenina de complexión hercúlea, plantada sobre sus pies como un roble de sesenta años sobre sus raíces, fuerte de caderas, cuadrada de espaldas, con manos de carretero y una probidad tan rigurosa como lo era su

intacta virtud. Ni las verrugas que adornaban aquel rostro marcial, ni la tez de color de ladrillo, ni los nervudos brazos, ni los andrajos de la Nanón asustaron al tonelero, que se encontraba aún en la edad en que el corazón se estremece. Vistió, pues, calzó y alimentó a la pobre muchacha, le señaló un sueldo y le dio trabajo sin maltratarla demasiado. (*Id*).

Quiero señalar de qué manera el estilo se vuelve alegre, jocoso y rescata reflexiones que por su propio contenido mueven a la risa. Esta respuesta del lector atento surge como consecuencia de la adecuada interpretación de la ironía. Se hace referencia a la época por la que todos alguna vez hemos pasado o van a pasar; es el matrimonio próximo con su carga de ilusiones, con sus esperanzas acumuladas. Pero, ¡cuidado!, esto se aplica para seres normales, no para monstruos engendros de la naturaleza como el patético Grandet. A la luz de esta observación se esconde la ironía.

Evaluó a aquella muchacha con sentido y sentimiento mercantilista. Es el bello oxímoron que se adivina en la expresión “criatura femenina de complexión hercúlea” y no porque no puedan existir mujeres entrañablemente feas, sino porque la propia condición femenina parece reclamar a una criatura delicada y bella al menos en algún aspecto. El acierto magnífico de la comparación permite definir el cuadro de esta mujer, “plantada sobre sus pies como un roble de sesenta años sobre sus raíces”. Para terminar de completarlo en sucesión creciente de elementos en los que incluye caderas, espalda, manos, y concluye con su “intacta virtud”. El tema de la virginidad emerge así en este amplio contexto del discurso insidioso. Más adelante dirá que Nanón podría comparecer ante el tribunal de Dios “más casta aún que la virgen María”(p. 27). Le complace a Balzac arremeter contra los ídolos sociales; la virginidad es uno de ellos, pero en Nanón la virginidad era una condición impostergable y necesaria debida a su propia condición. Cuando tocamos este tema es preciso establecer la clara diferencia entre una virginidad asumida

y defendida en todo momento, y otra que sea tan sólo el resultado de la ausencia de oportunidades al respecto, como es el caso de la pobre Nanón.

Hablemos a continuación de Monsieur Grandet. Era un tirano en su casa y Nanón secundaba todas sus acciones. Eugenia y su madre resultaban las mujeres sometidas. Grandet acumulaba fortuna, guardaba celosamente sus ganancias. El tiempo pasa lenta e inexorablemente y un día encontramos al Grandet de Saumur a la edad de ochenta y dos años y esperando a la muerte:

Cuando el cura de la parroquia fue a administrarle los sacramentos, los ojos del avaro, que desde hacía algunas horas tenían la apariencia de muerto, se animaron al ver la cruz, los candelabros y la pila de plata de agua bendita, y quedó mirándolos fijamente, y su lobanillo se movió por última vez. Cuando el sacerdote le acercó a los labios el crucifijo de plata sobredorada para que besase la imagen de Cristo, Grandet hizo un tremendo gesto para cogerlo y aquel último esfuerzo le costó la vida. (p. 190).

El cuadro de la avaricia que hemos rescatado del excelente relato del escritor francés resulta perfectamente complementado por esta cita final. Llega el sacerdote de Dios y las condiciones que se ofrecen en este instante no son de ninguna manera las normales. El cura de almas está viviendo una situación excepcional, porque se enfrenta a un moribundo que desde el más allá reclama las riquezas de esta tierra, riquezas que le seguirán perteneciendo a pesar del advenimiento de la muerte. Ese gesto patético y desesperado podría ser interpretado por algún distraído lector como el deseo de aferrarse a los bienes espirituales que representa ese crucifijo; pero, en verdad, es todo lo contrario. Ese empuje final del avaro lo lleva a correr tras las riquezas y no abraza a la cruz por el símbolo que conlleva, sino por el valor material que él descubre en ella.

Todo acaba así, o mejor aún, todo termina con las palabras de Monsieur Grandet indicándole a su hija que le ha de dar cuenta de todo en el *más allá*; eventualmente esta afirmación última puede regresar al narrador a la aseveración de que la religión cristiana es la religión de los avaros, dado que es capaz de ajustarse a semejantes parámetros de evaluación económica.

Muerto el avaro, la vida de su hija continuará. Es dado considerar así un ejemplo de individuo amarrado a las riquezas e ignorante de cualquier otra situación que hubiera podido llegar a conmoverlo. Las víctimas son aquellas que vivieron a su lado y soportaron el cruento despotismo de quien se ofrece como un nuevo paradigma de hombre desdichado.

Marcel Proust. *A la búsqueda del tiempo perdido.*

De este modo, en las postrimerías del siglo XIX se anunciaban los cambios radicales que habrían de caracterizar al XX. El modelo proustiano de la búsqueda del tiempo perdido arraiga no sólo en un acendrado planteamiento metafísico, sino también en una desesperada noción de retorno en donde lo vivido no deja descansar al hombre sediento.

El aprendizaje de acuerdo con el sentido más radical que aparece expresado en *A la búsqueda del tiempo perdido* tiene que ver con la noción de reincorporación de elementos anteriormente conceptualizados. Porque, en verdad, todos los contenidos de la memoria están allí, hace falta redescubrirlos en una dimensión parecida a aquella que el mito de Dionisos proporcionaba. Cuando Marcel personaje entiende el mensaje de la magdalena mojada en la taza de té, ha llegado a comprender el hondo misterio que la memoria involuntaria le hace llegar. El camino de Swann se une al camino de los Guermantes y el personaje da sentido a todo aquello

que hasta ese mismo instante no lo había tenido. Las grandes preguntas: ¿Qué es el amor?, ¿hacia dónde va la humanidad en su largo afán?, ¿qué encontraremos al final del camino?, ¿qué metafísica explica mejor al hombre mismo? quizás resulten todavía sin un sentido totalizador que las iguale, pero ahora el hombre puede formularlas con una mayor comprensión y con la conciencia tranquila de saber en realidad que al final del camino existe la auténtica certeza de que sólo volviendo a empezar, reiniciando el proceso estaremos en la verdadera senda.

Las literaturas de vanguardia.

Además, el siglo XX se vio convulsionado por las vanguardias, las cuales imponen un nuevo esquema: futurismo y surrealismo; dadaísmo y ultraísmo por mencionar sólo algunas de ellas, pretenden llevar a cabo un replanteamiento profundo que en esencia fracasa. El hombre de las vanguardias no es el hombre nuevo que el advenimiento de una renovada centuria anunciaba. Cuando Filippo Marinetti en 1909 postulaba la belleza de la velocidad como un parámetro diferente y sostenía que empezábamos a vivir en un cosmos distinto recorrido aquí y allá por la impresionante tecnología del incipiente siglo, había descubierto sólo una parte del problema sin advertir siquiera que el ser humano sería más víctima que dominador en los nuevos terrenos. Cuando este autor comentaba: “Un automóvil de carreras que parece rugir sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia”¹⁴, permitía contrastar el pasado con el presente, pero el rasgo absurdo de su confrontación resultaba evidente. Al mismo tiempo, el lugar que le daba a la mujer en medio de un planteamiento marcadamente misógino era inexplicable. Al proponer “el desprecio a la mujer” se estaba negando a sí mismo y negando también el intenso devenir de la historia. El futuro se encargaría de explicarle al creador italiano que nadie puede

prescindir del pasado sin rechazar así una parte trascendente de su propio ser.

En el mismo contexto de las vanguardias, un nihilismo profundo se anunciaba. El movimiento dadaísta (1916) encabezado en sus orígenes por el rumano Tristán Tzara, se proponía desmontar la sintaxis y establecer nuevos parámetros de expresión para lograr así un mejor entendimiento en el terreno de la relación humana:

Los negros Kru llaman *DADA* a la cola de una vaca santa. El cubo y la madre en cierta región de Italia: *DADA*. Un caballito de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano: *DADA*.¹⁵

Los ultraístas (1920) presididos en España por Guillermo de Torre centran su atención en la imagen y en la metáfora, rechazando el sentimentalismo y la anécdota, mientras hacen suyos los temas maquinistas y deportivos cultivados por el futurismo.¹⁶

Quizás el surrealismo (1924) encabezado en Francia por André Breton, haya sido una de las corrientes de vanguardia que mayor influencia tuvo en Europa y América. Su propuesta fundamental parte de la base de que ellos representan tan sólo una nueva forma de expresión de las ideas. Niegan el predominio de la razón y ponen toda su fe en otras alternativas de conocimiento que la literatura había desdeñado hasta el presente. “Nosotros no tenemos talento. Habladme si podéis del talento de aquella puerta, de aquel espejo...”¹⁷

Franz Kafka. *La metamorfosis*.

El universo kafkiano emerge a comienzos de la pasada centuria y nos conduce por un mundo complicado y decadente en donde el

hombre lucha por reintegrarse a un cosmos que lo ha rechazado, y sólo consigue ahondar aún más su problemática profunda.

Al observar las numerosas contradicciones que se producen entre las distintas exégesis dedicadas a la obra kafkiana -teológica, filosófica, psicológica, temática- e incluso entre diversas interpretaciones de un mismo tipo de exégesis, algunos críticos han visto la necesidad de abandonar esta clase de estudio y orientarse exclusivamente hacia planteamientos predominantemente formales.

Muestra evidente del cambio de orientación en el estudio de Kafka es el nuevo presupuesto del que se parte y que refleja, de manera muy clara, Martin Walser cuando afirma:

Ya no nos hará falta recurrir [...] al poeta mismo, puesto que la obra lo es todo en sí misma. En el caso de Kafka la vida debe ser esclarecida a la luz de la obra, mientras que la obra puede prescindir del esclarecimiento que surge de la realidad biográfica.¹⁸

Sin embargo, la relatividad de este presupuesto lo torna fácilmente detractable. Bastaría a este respecto recordar las conocidas y estrechas relaciones que se establecen, incluso por parte del mismo Kafka, entre la vida del escritor y sus obras. El fundamento biográfico de determinadas narraciones parece indudable. Para sustentar lo anterior, citamos los *Preparativos de boda en el campo*, escrito que presenta paralelismos con la romántica aventura vivida por Kafka en Zuckmantel, durante las vacaciones de 1905. Las coincidencias entre las experiencias del autor y su producción literaria se encuentran también en el *Castillo* en donde, por ejemplo, el personaje de Klamm parece ser una caricatura de Ernst, el marido de Milena, mujer con quien el escritor en cuestión había mantenido, hasta poco tiempo antes, una intensa relación amorosa.

Ahora bien, Walser, siguiendo a su maestro Friedrich Beissner, se dedica fundamentalmente a lo que él considera análisis del texto, pero que se limita tan sólo al estudio de las técnicas narrativas. Describe así la función de los personajes, las relaciones entre éstos, la naturaleza de los acontecimientos narrados, todo ello con el fin de definir la forma del relato kafkiano en relación con los géneros novela y epopeya. El trabajo resultante está orientado exclusivamente en función de su calidad de filólogo.

Mayor trascendencia han tenido, sin embargo, los estudios de Marthe Robert. La ensayista francesa, de gran importancia en el análisis de Kafka, reacciona violentamente contra la atribución al escritor checo-judío de tantos y tan opuestos simbolismos y significaciones. Según Marthe Robert el problema reside en el propio concepto de "símbolo". Para ella, el símbolo implicará una relación cifrable entre un significante y un significado. Esta relación puede ser todo lo compleja y abstracta que se quiera, pero no por ello hemos de pensar que no se encuentre estrictamente definida y constante en una tradición dada. El símbolo es por su propia naturaleza ambiguo puesto que vela y devela simultáneamente lo que sugiere. Pero, siempre, según Marthe Robert, el símbolo para cumplir correctamente su función, debe contener indicios de los dos órdenes de la realidad que intenta relacionar. Si no ocurriera así, el símbolo pasaría de ser ambiguo a convertirse en intransmisible. Precisamente en esta situación se encontraría el símbolo kafkiano. A pesar de lo dicho anteriormente, se trata de un símbolo fuerte y literariamente eficaz cuya sola anomalía afecta el mensaje por transmitir. Será en esta contradicción donde surgirá:

El enigma que fascina continuamente a la crítica, sin por ello descorazonarla, porque cada exégeta sigue persuadido de que los símbolos de Kafka son traducibles a un lenguaje claro por cualquiera que posea la clave.¹⁹

Como consecuencia de la búsqueda de esta clave, se produce ese "delirio de interpretación" que, para Marthe Robert, no ha aportado nada nuevo. Este "delirio" seguiría un camino predecible. En primer lugar, hay que dar el paso fundamental consistente en admitir que una de las novelas del autor, cualquiera de ellas, no es sino una alegoría. Una vez dado este paso no queda más que localizar la clave que nos permitirá descubrir y analizar los símbolos.

El problema estaría, según Marthe Robert, en que Kafka jamás estableció la menor orientación tendiente a determinar cuál pudiera ser esta clave, situación que obliga a buscarla en campos ajenos a la literatura. En consecuencia, debido a esta polivalencia de los símbolos, cada exégeta puede elegir la clave que más le convenga, sin que, las más de las veces, ello sea válido exclusivamente para él y no convenza a nadie; todas y cada una de las interpretaciones se verán, pues, obligadas a coexistir, "las claves abren tantas puertas a la vez que finalmente acaban por cerrarlas todas".²⁰

De todas estas incoherencias deducirá Marthe Robert dos consecuencias complementarias: el método está mal planteado y las imágenes de Kafka no son símbolos propiamente dichos.

Pero, si no son símbolos, ¿qué son?. La autora responderá que se trata de simples alusiones, "que tienen conexión con un mundo cuyo sentido no pueden enunciar, pero que son capaces de hacer conocer explorando sus múltiples significaciones posibles".²¹

Así pues, queriendo a toda costa salvar la coherencia en Kafka, Marthe Robert no encuentra otra solución que mantener la tesis de un Kafka anti simbolista. Esta conclusión ha sido atacada duramente por determinados autores. Alguno de ellos mantiene que la teoría se basa en la confusión entre alegoría y símbolo.²²

La alegoría, que tiene como característica el haber sido prefabricada intencionalmente, no podrá tener, por definición, más de

un sentido, después del literal. El símbolo, sin embargo, siendo vivo y espontáneo, sobrepasa las intenciones del autor. Es una fuerza de la imaginación no reductible a una sola traducción; esto último resulta una manifiesta oposición a la alegoría, pues mientras ésta representa un pensamiento ya preestablecido que bien podría haber sido formulado de otro modo, el símbolo expresa directamente lo que sin él sería inexpresable.

Lo importante es que la multiplicidad de sentidos que el símbolo produce no supone, como asegura Marthe Robert, ningún tipo de incoherencia. Esta multiplicidad de sentidos corresponde a una multiplicidad de planos y de perspectivas que no sólo no se anulan entre sí sino que se sostienen los unos a los otros. Sólo se creerá en su incoherencia en la medida en que se confunda el simbolismo con la trivialidad en las dimensiones de la alegoría que no pueden representar nunca más que un solo diseño. Pero más aún, mientras que el mundo del símbolo sostendría gran variedad de figuras, el admitir sólo uno de estos símbolos supondría un empobrecimiento de la obra de Kafka. La gran riqueza de ésta se encontraría, pues, en esa multitud de planos, de perspectivas y de interferencias.

Sin querer entrar en profundas disquisiciones sobre las diferencias entre símbolo y alegoría, creemos haber analizado el punto de vista más adecuado. No consideramos que la multitud de interpretaciones sea motivo para descalificarlas. Cabría preguntarse, además, si Marthe Robert nos está ofreciendo una interpretación no menos contradictoria que el resto, es decir, si no cae en el pecado de la exégesis que ella misma denuncia.

Establecidos los presupuestos anteriores, estamos en condiciones de analizar algunos aspectos de *La metamorfosis* con la finalidad de profundizar en el contenido de esta obra y develar la nueva concepción del hombre que permea en los planteamientos del autor checo.

Hemos escogido con este fin **el despertar de Gregorio** después de una noche intranquila.

En la acción de *La metamorfosis* no hay ningún tipo de introducción. El aspecto fundamental de la anécdota aparece ante nosotros en las primeras palabras del narrador:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.²³

Algo ha sucedido en esa noche y Gregorio se encuentra de pronto con la horrible transformación. Es el despertar que nos ubica en la toma de conciencia ante una realidad. La noche anterior representa la vida del personaje que se caracterizó por el sometimiento y el cumplimiento servil de las órdenes de quienes ejercían sobre él un poder ilimitado.

Es la historia del hombre contemporáneo con toda la carga de amargura y desazón que deriva del hecho lamentable de no ser considerado como un ser humano sino tan solo como un objeto.

Comienza así el planteamiento de la relación existente entre su condición de objeto y su situación como sujeto. Gregorio ha sido, hasta este momento, un objeto útil; por esto la alegoría del insecto nos permite observar el inmenso grado de soledad en que se encuentra el joven Samsa. Además, el mencionado animal representa, en el plano de la alegoría, la incomunicación frente al mundo exterior.

El sueño ha sido intranquilo, primordialmente por dos razones: 1. porque durante esa noche figurada se iba gestando, poco a poco, la metamorfosis; 2. porque Gregorio ha perdido, gradualmente, confianza en sí mismo, al mismo tiempo que descubría su grado de extrañeza en relación con el universo en que vivía.

El personaje se encuentra indefenso y muy asombrado. Lo que ha ocurrido escapa a los esquemas normales. Al narrador no le interesa hacer creíble su relato; simplemente los hechos se han dado de esa manera y basta.

Cuando el autor describe al insecto lo hace con la intención de ubicarnos en la verosimilitud de éste; el acontecer literario no importa por el grado de veracidad que conlleve, basta con que se mueva en el terreno de lo posible. Desde nuestra perspectiva de análisis, ese animal representa un momento muy duro en la vida del joven Samsa; realmente existe en su convulsionado microcosmos, frente a lo cual destacamos que la actitud adoptada por Gregorio representa su intención de no dejarse vencer por los hechos consumados.

El primer intento del personaje se da en el terreno de la reflexión: "¿Qué me ha sucedido?"²⁴

No es un sueño porque su habitación es la misma de siempre. En ella aparecen los elementos conocidos que nos permiten definir la vida de Gregorio cuando era insecto y no lo sabía.

El muestrario de paños que está sobre la mesa representa el mundo laboral, su condición de viajante de comercio. La estampa, recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marquito dorado, es el símbolo de algo muy querido por el personaje al extremo de llegar a defenderlo valientemente, en el entorno de la segunda salida.

Es una mañana lluviosa y esto acrecienta la nostalgia del protagonista. Su decisión consiste en seguir siendo él mismo, a pesar de lo evidente de la metamorfosis.

Pronuncia un extenso monólogo en el que recapacita acerca de su humana condición. En este monólogo se advierte el alto grado de desarraigo y soledad en que vive. La profesión lo deja cada día más vacío, mientras que las amistades, en continuo cambio como natural

consecuencia de sus múltiples viajes, no perduran. El trasladarse en los trenes es molesto y ni siquiera puede comer tranquilamente. A todo lo anterior, se agrega la imagen implacable de su jefe y la dependencia laboral se impone como una carga insoportable.

El despertador no ha sonado, o si esto ha sucedido, Gregorio no lo oyó. En verdad, el protagonista sabía que el sonido del reloj lo llamaba a su condición de objeto útil; quizás por esto último no quiso escucharlo.

A partir de la metamorfosis el fin de Gregorio se impondrá gradualmente, es la imagen del héroe contemporáneo traumatado y abandonado por la sociedad a la cual había servido durante tanto tiempo. Simultáneamente, corresponde subrayar el carácter extranjero de este hombre quien sufrió y luchó por un mundo que le volvió la espalda en el momento en el que él más lo necesitaba.

La nueva literatura impone nuevos modelos. La imagen rebelde de Gregorio Samsa simboliza la oposición que representa un hombre enfrentado a su propia degradación. Contradictoriamente aceptar la autoridad del mundo circundante implica morir deshonorado y sometido; resistirse a esta fuerza que nos domina y acobarda conlleva también la destrucción personal. Sea una manera u otra el nuevo individuo está solo y sin esperanzas.

Virginia Woolf. *Orlando*.

En Virginia Woolf, y a través de su novela clave para la interpretación del cosmos post kafkiano: *Orlando* (1929), se ofrece un símbolo curiosamente significativo en el marco de los estudios literarios que se han gestado y reproducido en el siglo pasado. Él es un andrógino que se entrega también a una larga búsqueda. Rompe con los esquemas del tiempo tradicional y va al encuentro de un

mundo que él mismo realiza desde la aparente imposibilidad de sus sueños.

En Orlando aparecen redivivas las dos naturalezas extremas. Es primero un delicado varón del renacimiento, para transformarse después en una imperiosa mujer. En relación con este aspecto de pervivencia de los géneros, rescatamos el símbolo de Andrómaca cuyo nombre etimológicamente significa “varonil en el combate” y el de Emma Bovary quien se debe masculinizar para sobrevivir; en fin, el de Orlando que sintetiza a ambas.

Además, la noción de temporalidad en esta autora resulta totalmente contraria con lo que había sido en la literatura tradicional. Orlando vive mucho más allá de un tiempo real y después de conocer el amor por una princesa rusa y al ser abandonado por ésta se sume en una profunda desazón.

A medida que avanza el relato el personaje sufre sucesivas transformaciones a manera de curiosas metamorfosis que lo van reubicando circularmente en el mundo en que le ha tocado vivir. Esta noción de incesante retorno vuelve a aparecer en el marco de la nueva literatura inglesa del siglo pasado. Recomenzar implica repetirse a uno mismo; y Orlando sufre y se aniquila en cada reversión, pero sabe que debe ser así porque su natural condición de individuo intermedio entre dos naturalezas tan distintas lo obliga a ello.

El carácter lúdico que señalábamos en Balzac y que encontraremos también en Borges es representativo de una forma dinámica de encarar el hecho literario. El narrador de Virginia Woolf juega constantemente mientras elabora la imagen de un ser humano diferente; éste reúne las características que debe poseer el nuevo hombre del siglo XX: sensible al arte y al sufrimiento de los demás; capaz de comprender ambas naturalezas: la masculina y la femenina;

preocupado por su apariencia y en permanente movimiento y acción creadora; competente para transformarse cuando las circunstancias profundas así lo reclamen; en fin, un hombre total en el que la nueva axiología pondrá sus ojos inquietos.

Samuel Beckett. *Esperando a Godot.*

El absurdo del teatro propuesto por Samuel Beckett impone una manera de ver y catalogar el proceso de esta literatura. Samuel Beckett, quien esperando a ese pequeño dios que es Godot inaugura una nueva alternativa de la búsqueda en donde el objeto buscado no sólo se esconde, sino que además se resiste ante el esfuerzo del hombre que quiere, sin lograrlo, aprehender ese mismo objeto, hacerlo suyo. El nuevo hombre nihilista no tiene fe, la ha perdido en sucesivos choques con la realidad.

Vladimir y Estragón representan en esta pieza teatral a una humanidad acabada y sin esperanzas; o, mejor aún, con la única esperanza de aguardar al ingrato dios, a Godot, el que se oculta para no venir en auxilio del hombre que lo necesita. Es la moda de la desesperanza que Dante había prefigurado para su reino infernal y que Beckett lo recupera con total conocimiento de causa.

Es cierto también que ante el optimismo de Woolf se yergue el amargo pesimismo de Beckett. Este último sabe que estamos solos y que ni siquiera el perenne retorno nos hará mejores: sólo repetiremos nuestras incompetentes premisas en sucesivos amaneceres. Los dos vagabundos conocen en lo más hondo que Godot no vendrá, pero igual lo aguardan en cada nuevo encuentro. Y a ellos ni siquiera les sirve el consuelo de poder acceder al suicidio; y no porque les impidan el acceso a la torre Eiffel, sino porque su propia condición descarnada y amarga no les autoriza la salida fácil de la muerte. Sólo

se les permite continuar en ese regreso sin fin, en esa circularidad agobiante de una existencia que se ha vaciado de dios.

Jorge Luis Borges. *El Aleph*.

En fin, el modelo del eterno retorno ya ubicado y perfilado en los diferentes autores hasta aquí analizados, modelo en donde las cosas que ahora son irremediabilmente volverán a repetirse, envuelve al hombre y lo obliga a auto pensarse a cada instante. Es Borges reinventando desde la perspectiva del otro, volviendo a empezar sin fin, es Asterión jugando a vivir como si en verdad hubiera otro igual a él. De esta manera, y enfrentados a la producción del escritor argentino pretendemos valorar algunos aspectos que entendemos de una profunda universalidad en la obra del sudamericano, al mismo tiempo que nos autoriza a evaluar constantes en el acto interpretativo que tiene como eje al individuo humano. Por esto, nos permitimos centrar nuestra atención crítica en la obra de Jorge Luis Borges y en tres cuentos del libro *El Aleph*, que representan motivaciones intencionales o no, pero que conllevan la interpretación de un universo conflictivo y tenaz. Me refiero a los relatos: “El muerto”, “La casa de Asterión” y “El Aleph”.

Adelantamos desde ya que en los personajes aludidos observamos el problema de los grandes misterios -la muerte, la búsqueda, la ignorancia profunda-, a los cuales se enfrenta el hombre y lo hace ya sea en un marco de desesperada ambición (Benjamín Otálora), en un entorno de asombro filosófico ante la realidad (Asterión), o de búsqueda comprometida con los ideales del conocimiento (Borges personaje).

En los tres cuentos la muerte expresa su verdad tanto sea en el desaforado destino de Benjamín Otálora (“El muerto”), que no puede o no quiere ver que ese vértigo de poder al cual se entrega sólo le

traerá como respuesta el infinito abismo que sus enemigos le preparan; como también en “La casa de Asterión” en donde, esa espera desesperada de la liberación personal conduce al personaje no sólo a la pérdida de la razón, sino también a una profunda necesidad dialéctica por explicar el cosmos en el que habita; de parecida forma en “El Aleph” Borges protagonista se enfrenta a un sublime misterio el cual termina sepultado, muerto, por las ruinas de la casa de los Daneri.

Pero, por si fueran pocos los elementos de la triple comparación anterior, es posible que nos detengamos también en la observación del tríptico misteriosamente metafísico en el que tiran sus anclas los tres personajes. ¿Por qué? En primer lugar, porque Benjamín Otálora tiene como objetivo casi único la posesión de todo aquello que diera fundamento a la gloria presente de su jefe:

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.²⁵

Las empresas humanas pueden muy bien abarcar la osadía de quien las pretende realizar. Pero, cuando esa osadía cae en la exageración inconsciente, se vuelve un auténtico peligro para aquel que desea instrumentarla. Benjamín Otálora no es consciente de los riesgos y al igual que Asterión y al igual que Jorge Luis Borges participa de una experiencia apriorística que él pensaba que devendría en éxito total. No fue así. Asterión se halla enfrentado también a una existencia llena de conflictos y no entiende, aunque quisiera hacerlo, que todo lo que pasa en su mundo laberíntico está

ordenado por una fuerza superior a él que lo condena antes de permitirle al menos la opción de redimirse a sí mismo. Asterión marcha ciego hacia su destino mientras que le aguarda Teseo para, mediante la muerte, curarlo de la enfermedad de la vida. Jorge Luis Borges personaje desea ser redimido de la grave enfermedad de la ignorancia que tanto atormentara las noches fáusticas del mito goetheano. Pero, tampoco podrá ser posible, porque si bien la contemplación de aquella esfera sublime y misteriosa que es el Aleph lo aproxima al mundo de lo insólito, lo despoja momentáneamente de su patética ignorancia, lo obliga a sentirse poco más que un hombre, pero no le resuelve la esencia del problema. No le permite al igual que el libro de Nostradamus no se lo autorizó a Fausto, no le permite conocer lo absoluto. He aquí entonces, el grave drama de la existencia limitada del ser humano.

A la luz de estas reflexiones podemos detenernos también en la valoración crítica de los antagonistas actuantes en los tres relatos. Benjamín Otálora tiene frente a sí la figura de Azevedo Bandeira. A Asterión lo aguarda Teseo al final de su camino. Jorge Luis Borges matiza sus reflexiones en el enfrentamiento con el dogmático e iluso Argentino Daneri. ¿Acaso en nuestras propias existencias no se perfilan las figuras de tantos Wagner, de insólitos Virgilio que en lugar de guiarnos nos confunden; de tantos Tíros y Melibeos que desearían hallar por fin las imágenes sublimes de sus Galateas pasadas y de sus presentes Amarilis?

Quizás por esto o, probablemente por muchas otras razones, los seres humanos vivimos aferrados a sutiles quimeras. Azevedo Bandeira -el primer antagonista de nuestro análisis-, no permite que Benjamín Otálora se salga con la suya. Lo derriba en pleno vuelo y lo sepulta para siempre probándole así que la verdadera fuerza de un hombre no radica en lo que demuestra externamente, sino en lo que esconde y domina con amplio y certero conocimiento.

Teseo, el mítico personaje intertextual de las reflexiones borgesianas, viene a salvar a Asterión. El propio Teseo se siente impresionado porque el minotauro apenas se defendió -así se lo dice a Ariadna-, y él ha cumplido con una función al mismo tiempo terrible y sublime. Ha matado para permitir que el espíritu de Asterión se liberara para siempre y accediera a otras esferas en donde -ahora sí, por suerte-, le fuera dado ver y entender.

Carlos Argentino Daneri le ha mostrado al escéptico Borges el camino del sótano, el camino del Aleph. Borges lo ha visto todo, pero no ha querido compartirlo con su Teseo; ha optado por sepultar en la serenidad de su conciencia los contenidos magníficos de la ciencia sublime. Ha permitido que su Azevedo Bandeira lo hiriera de muerte, pero se ha reservado la opción de fenecer como él, sólo él, lo quiere.

Hasta aquí he incluido algunas reflexiones que espero definan en parte el estilo borgesiano. Su magnífica erudición nos conduce tanto sea por los terrenos del gaucho y su idiosincrasia, como también por los míticos referentes antiguos, griegos concretamente; para descender a la tierra de la ciencia insólita, al dominio impostergable del espíritu que triunfa sobre la materia. Éstos son los referentes de “El muerto” en medio de un espacio indómito que reta a cada instante al hombre para que lo reduzca. Ésta es la magia del laberinto espacial en el que vive y se atormenta Asterión. En fin, es también la imponderable verdad que el Aleph nos arroja desde las ruinas de los Daneri.

¿Qué sucede con el narrador de estos cuentos escogidos por mí para el presente ensayo? En los dos últimos relatos mencionados domina la voz de un focalizador interno fijo indiscutible. La única diferencia estriba en que en el primero de ellos es Asterión quien representa a la conciencia atormentada, y en el segundo es el propio Borges quien aparece en acción y cuenta algo que increíblemente le aconteció. Ahora bien, en el caso de “El muerto”, todo parece

conducirnos al encuentro de un focalizador cero, de una voz omnisciente que narra los hechos, de una tercera persona que se complace en contar lo que quiere y no más de estos curiosos acontecimientos. Pero, siempre hay un enorme PERO en todos los contextos borgesianos sean propios o sean críticos, nos permitimos señalar un momento en que irrumpe con toda su fuerza la voz autodiegética y desplaza de un solo golpe a la voz heterodiegética. Dice así:

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornada que tiene el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos.²⁶

La afirmación más importante aparece entre paréntesis. Allí en el mínimo espacio que queda entre ambos signos el narrador expresa su honda verdad y se compromete con el protagonista. No podemos menos que recordar aquella voz heterodiegética también del *Poema de Mío Cid*, cuando al amanecer de una gloriosa batalla que se prepara en la que triunfaría Rodrigo Díaz, grita a voz en cuello “¡Dios, qué hermoso apuntaba!”, comprometiendo también su juicio personal en el que Dios desde lo alto enviaba un infinito amanecer para aplaudir desde su grandeza los éxitos del castellano.

Además descubrimos una curiosa alteración en lo tocante a la voz del narrador en “La casa de Asterión” cuando después de haber escuchado durante el noventa nueve por ciento del relato la voz del hijo de Pasifae, y con posterioridad a su muerte, otra voz sostiene: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce, ya no quedaba ni un vestigio de sangre”²⁷. No es ni Asterión, ni Teseo, ni Ariadna; se

trata ciertamente del omnisciente relator que había permanecido callado hasta este momento.

En otro orden de cosas, el movimiento lúdico y la ironía se advierten en los tres cuentos. En el primero, Azevedo Bandeira juega sutilmente con Otálora, aunque bien, si hubiera querido, lo habría detenido desde el principio. La ironía corresponde a ese movimiento casi fatalista en el que un hombre cree que ha conseguido todo lo que buscaba cuando en realidad sólo se ha ido entregando poco a poco en los brazos de su destino.

En el segundo, Asterión ensaya esos movimientos lúdicos cuando juega a creer que es otro Asterión y le muestra la casa. Además corre por las enormes galerías y se deja caer, se ensangrienta y sufre por la agonía de vivir. Descubrimos ironías tales como: “Tal vez yo he hecho el cielo y la tierra, pero ya no me acuerdo.”²⁸

En el tercero de los relatos, Jorge Luis Borges personaje se entrega a uno de los juegos más antiguos del hombre: jugar a ser dios, asomarse a las profundidades del abismo para observar lo inaudito.

En cuanto a las ironías en “El Aleph” hay muchas. Sobre todo las que el narrador emplea para burlarse, ante el lector, de Carlos Argentino Daneri.

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña. Las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura: le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho.²⁹

Para explicar el recurso aquí analizado podríamos mencionar el sugestivo comentario que se permite hacer el narrador en torno al intertexto mahometano incluido. Esas montañas ahora sí acuden al llamado del profeta.

En cuanto a lo segundo, la literatura parece ser el mejor sitio en donde los hombres como Argentino Daneri se desenvuelven. Él mismo lo corrobora.

Por último, hay un juego muy especial que a Borges le gusta practicar y que podemos denominar como la búsqueda del otro, de ese otro que es igual a mí aunque yo no lo identifique plenamente.

Otálora quiere ocupar un lugar que trascendentemente le corresponde, que quizás le haya correspondido en otra vida de la que ya no se acuerda, como le pasa a Asterión. Azevedo Bandeira es el otro, es el ser en conflicto que le aguarda al final del camino para demostrarle que los logros no son tan sencillos.

Asterión juega a ser otro, se ve a sí mismo, se visita, platica consigo mismo. Es la imagen desdoblada de un universo conflictivo hasta la exageración y hasta la enajenación.

Jorge Luis Borges ya nos ha hablado de su otro ser en el cuento homónimo del *Libro de Arena*. Pero creemos que Carlos Argentino representa justamente la otra parte de sí mismo que él no quisiera ser, pero que igual debe sobrellevar.

En fin, en medio de un profundo universo simbólico, el escritor recrea la imagen del hombre entregado a altas realizaciones y que desea huir de la mediocridad en donde un oscuro destino lo ha sepultado. Borges sostiene la duplicidad del hombre, que representa en esencia la duplicidad del ser: la búsqueda infatigable de aquel que se encuentra en mí, pero que no alcanzo a reconocer.

Jorge Volpi. *En busca de Klingsor*.

Y por último, emergen en la literatura y en particular en la literatura mexicana contemporánea manifestaciones herejes y tergiversadoras de valores tradicionales; nihilismos justificados y vehementes que tienen su punto de arranque en hombres de la *Generación de los contemporáneos* y desembocan vitales en las tres últimas décadas del desaparecido siglo XX. Es Jorge Cuesta redivivo a través de la prosa de Jorge Volpi en *A pesar del oscuro silencio*, es la imagen de un pasado metafísico y terrible que se recupera en *Las almas abatidas* de Eloy Urroz.

Además en la novela de Jorge Volpi, *En busca de Klingsor* reaparece la imagen del hombre que se busca en medio de un pasado decadente y terrible. Son los años de la segunda guerra mundial, es el ansia siempre insatisfecha de poder y muerte que definen la figura de Hitler y que conducen a dos científicos a la búsqueda del desaparecido Klingsor. ¿Es éste un símbolo o una patética realidad que se niega a cada instante?

El marco de esta novela de Jorge Volpi es innegablemente histórico, pero ello no condiciona ni limita el caudal de ficción que presupone componer una obra literaria que pretende desentrañar -en un entorno de búsqueda constante-, el inmenso movimiento lúdico que en ningún momento deja de estar presente. Al leer al escritor mexicano aquí estudiado se nos ocurre que ese manejo frenético de la intertextualidad unido a la capacidad del narrador para utilizar imágenes y símbolos es más que un don especial, una manera de reelaborar la diégesis desde la perspectiva de varias voces que cuentan diversas historias.

En el contexto de los planteamientos de Gérard Genette y con la finalidad de ubicar los conceptos de focalización y voz en el relato

podremos constatar que los acontecimientos que se suceden en el desarrollo del mismo suponen una voz, aparentemente la única, que cuenta una historia, también aparentemente única. Ahora bien, si en el comienzo oímos a Gustav Links sostener que “toda narración ha sido escrita por un narrador”³⁰. “Todo narrador ofrece una verdad única”(J.V., p. 24) y “Todo narrador tiene un motivo para narrar” (J.V., p. 25), nos sentiremos intrigados al presenciar ese juego narrativo que pone en lugar de Jorge Volpi a Gustav Links y que entroniza así la focalización interna fija en medio de una homodiégesis curiosamente sugestiva. Hacemos notar que la vida y sentimientos de prácticamente todos los personajes serán conocidos a través de la óptica de Links.

El propio Gustav intenta convencer al lector de que esa búsqueda de una verdad inequívoca, que es la suya, se yergue como una actitud legítima; más aún, aparece como la única manifestación aceptable en ese universo del relato al que nos conduce de la mano: “Como han dejado dicho muchos otros antes que yo, no seré más que el guía que habrá de llevarlos a través de este relato: seré un Serenius, un Virgilio viejo y sordo que se compromete, desde ahora, a dirigir los pasos de sus lectores”. (J.V., p. 24)

Nos encontramos así ante dos perspectivas: la de quien cuenta y la de quienes reciben el mensaje. Volpi autor a través de Links narrador sostiene que contar una historia es de alguna manera repetir lo que otros han dicho antes. La expresión “Como han dejado dicho muchos otros antes que yo” arraiga en el enmarañado universo de la intertextualidad. Cuando Esquilo sostenía que sus obras no eran sino “migajas del gran banquete homérico” estaba develando un misterio que la teoría literaria encararía muchos siglos después. La sostenida originalidad de la literatura griega en oposición con el carácter imitativo de la romana no es tal; simplemente porque la originalidad no existe y quien pretenda moverse en este marco estará

equivocando no sólo la perspectiva, sino también la esencia misma de este planteamiento.

El narrador será un guía tan sólo: un Serenius, un Virgilio que llevará a su lector por este mundo enajenante. Y bien, si el narrador en el territorio del discurso explícito asume este papel, en lo implícito de este mismo discurso deberíamos aceptar también que el lector será el Dante guiado por un universo tan caótico, desordenado y terrible como lo fuera el espacio virtual del infierno dantesco.

Precisamente las palabras claves son *búsqueda y ludismo*. No importa que esta *búsqueda* no conduzca a una solución definitiva, ni tampoco que el mencionado *ludismo* se ofrezca como un auténtico parteaguas en el desarrollo narrativo. Lo único que en verdad interesa es el hecho de internarnos en un mundo de evidente enajenación en donde los personajes que van y vienen se ubican en diferentes planos de esa misma ficción que mencionábamos al inicio.

Si en el prefacio de la obra aquí analizada las palabras del profesor Gustav Link, matemático de la Universidad de Leipzig y supuesto escritor de esta novela nos introducen en el mundo de la tortura, del desamor, de la monomanía del poder, de la opresión constante que deviene del hecho de sabernos copartícipes inconscientes de tanta maldad; si esto sucede desde el inicio es porque el lúdico narrador se ha propuesto demostrarnos que en el universo de la literatura hasta la ciencia es imperfecta. La búsqueda de la verdad científica se nos escapa de las manos tanto como el querer saber quién era en realidad el maléfico Klingsor.

Por otro lado, no podemos pasar por alto la imagen que representa el simbólico Francis Bacon, científico él también, pero perdido en la selva de sus controvertidas pasiones de donde ni el "Virgilio viejo y sordo" que representa el propio Gustav Link, podrá rescatarlo. Más

aún, Bacon funcionará también como traidor al maestro, a su maestro que ha sabido conducirlo por los laberintos de los intertextos.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

