



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Las metamorfosis del tiempo y la narración en el relato de ficción contemporáneo y sus antecedentes en el Romanticismo de Jena

Autor:

Bidon-Chanal, Lucas

Tutor:

Ibarlucía, Ricardo

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 830.458	MESA
12 OCT 2006	DE
Agr.	ENTRADAS

Tesis de Licenciatura

Las metamorfosis del tiempo y la narración en el relato de ficción contemporáneo y sus antecedentes en el Romanticismo de Jena

Director:

Ricardo Ibarlucía

Año 2006

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Lucas Bidon-Chanal

Lib. univ. nro.: 26.800.574

Índice

Introducción

- 0.1. Las metamorfosis del tiempo y la narración
- 0.2. *Mythos, mimesis* y metamorfosis narrativas en *Temps et récit*
- 0.3. Bergson, Proust y la “espera infinita”

Capítulo I

El libro romántico: Tiempo y narración en el Romanticismo de Jena

- I.1. La poética temprano-romántica
 - I.1.1. Abandono y renovación del principio de imitación
 - I.1.2. La belleza como productora de verdad. Imaginación creadora e inteligencia intuitiva
 - I.1.3. La nueva mitología
- I.2. “Una novela es un libro romántico”: Friedrich Schlegel y la teoría de la novela
 - I.2.1. La novela como “único libro”
 - I.2.2. Poesía universal progresiva: el género agenérico infinito
- I.3. El libro del mago: la teoría narrativa de Novalis
 - I.3.1. El idealismo mágico y el tiempo
 - I.3.2. El relato del mago: el *Märchen* y su relación con el tiempo y el sueño

Capítulo II

Los narradores de la espera y el olvido: Tiempo y narración en Benjamin, Proust y Kafka

- II.1. Tiempo y narración en Walter Benjamin
 - II.1.1. Tiempo trágico y tiempo del *Trauerspiel*
 - II.1.2. El fin del arte de narrar
- II.2. La lectura benjaminiana de la *Recherche*
 - II.2.1. Proust, el cantor del olvido
 - II.2.2. Rememoración y remembranza
- II.3.1. Espera, aporía y olvido: Franz Kafka y la “imposibilidad de narrar”
 - II.3.1. La esperanza del jorobadito
 - II.3.2. Las aporías kafkianas

Capítulo III

¿Fin de espera?: Tiempo y narración en Beckett a la luz de *Teoría estética* de T.W. Adorno

III.1. El arte contemporáneo en *Teoría estética*

III.1.1. Arte contemporáneo y novedad

III.1.2. Progreso, autonomía y sociedad en el arte contemporáneo

III.2. Forma, crítica y distanciamiento de lo empírico: Beckett bajo la mirada de Adorno

III.3. Tiempo y narración en Beckett

III.3.1. La antinovela

III.3.2. La espera

Epílogo: Esperanza y espera

Introducción

Only when the clock stops time returns to life.

William Faulkner, *The sound and the fury*

0.1. Las metamorfosis del tiempo y la narración

El problema del tiempo se torna una cuestión crucial cada vez que se pretende abordar desde un análisis estético –es decir, filosófico– aquel de la narración. A partir de la voluminosa obra *Temps et récit* de Paul Ricoeur, la intimidad del vínculo entre ambas problemáticas ha conseguido un sitio indiscutible, ha cobrado casi el status de una evidencia. Ricoeur señala allí que se puede entender como una serie de metamorfosis el proceso experimentado por la trama desde el *mythos* aristotélico hasta el advenimiento de la novela, y que a partir de la llamada “novela moderna” estas metamorfosis cobran un carácter más radical. A la par observamos que se produce un abandono de la representación lineal y homogénea del tiempo, tal como es ilustrado por la noción vulgar.

Hasta el apogeo del realismo, y su culminación con la novela naturalista, podemos identificar un modelo de actividad mimética orientada, según Ricoeur, hacia la representación de un tiempo lineal y homogéneo, destinada a recrear lo que en apariencia constituiría el tiempo cosmológico y, de esa manera, a cumplir con el mandato de la *verosimilitud*, utilizando esa noción vulgar del tiempo como elemento (que sustenta el desarrollo de una trama (que pretende retratar en la más pura fidelidad la existencia humana. El relato naturalista profundiza más aún este aspecto puesto que en gran medida está supeditado a cumplir un objetivo de orden casi sociológico, al desplazar el punto de vista del autor e interesarse por la perspectiva social y hasta política más que por la trayectoria moral o la descripción psicológica de los personajes. Pero, finalizando el siglo, el afán de la novela decimonónica comienza a resquebrajarse, a la par que se encaminan inobjetable obyecciones a desestabilizar a la corriente dominante, el positivismo, al que el naturalismo en cierta medida adeudaba su existencia.

El presente trabajo se propone reconstruir un sendero que conduce del Romanticismo temprano (*Frühromantik*) a la obra de Samuel Beckett. Nuestras reflexiones girarán en torno al

problema del tiempo y la narración en el Romanticismo de Jena y en el relato de ficción contemporáneo en su ruptura respecto del realismo y el naturalismo decimonónicos. No obstante la distancia que separa ambos momentos, consideramos que tanto las búsquedas de Friedrich Schlegel y, especialmente, de Novalis, por el lado romántico, como las de cierta literatura contemporánea se inclinan por una producción tendiente a un tipo de narración que se caracteriza, entre otros elementos, por desoír la concepción naturalizada de un tiempo lineal y homogéneo. De este modo, los rasgos delineados por las teorías de la narración del Romanticismo temprano constituirían un antecedente más próximo a determinado tipo de narraciones contemporáneas que a los modelos de la novela decimonónica.

Es
negativa

De manera que en un extremo de nuestro análisis abordaremos las teorías de la narración que desarrollaran Friedrich Schlegel en *El diálogo sobre la poesía*, intentando ampliarla con ciertos aspectos que se encuentran en su obra fragmentaria, y Novalis en sus fragmentos sobre la novela y el *Märchen*. Tomando en cuenta el hecho, observado entre otros por Benjamin en su tesis doctoral sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, de que los románticos de Jena emprendieron por vez primera una auténtica reflexión filosófica acerca de la narración, si no una auténtica filosofía del arte, revisaremos los modelos narrativos que se desprenden de sus teorías –cuyos rasgos intentaremos poner en relación con los relatos de ficción contemporáneos–, adoptando como punto de partida su discusión con teorías poéticas como el clasicismo francés y, fundamentalmente, su planteo del abandono del principio de imitación y las implicaciones que éste tiene sobre la narración y el tiempo.

En el otro extremo de nuestro análisis revisaremos ciertas obras contemporáneas en las cuales consideramos que se encuentran especialmente contenidos los aspectos centrales de nuestra investigación. Nos referimos, por un lado, a las obras de Franz Kafka y Marcel Proust, que abordaremos a partir de algunos escritos de Walter Benjamin, quien además de estudiar el movimiento romántico se ocupó especialmente del problema de la narración y de las obras de ambos escritores. En su célebre ensayo *El narrador [Der Erzähler]*, Benjamin señaló un singular debilitamiento del arte de narrar en el mundo contemporáneo, que vinculaba a una pérdida en el campo de la experiencia (*Erfahrung*) propia de la modernidad, problema que ya había abordado en otro escrito de 1933, *Erfahrung und Armut*. Sin embargo, parte de nuestra tarea consistirá en mostrar que su planteo no entraña un mero certificado de defunción del arte de narrar sino que puede ser leído como la base para la apertura de una nueva teoría de la narración que posee un particular vínculo con las producciones de Proust y Kafka.

2
7

Por otro lado, trataremos la obra de Samuel Beckett a la luz de las observaciones que, respecto de ella y del arte contemporáneo, despliega Theodor W. Adorno en *Teoría estética*. Preocupado por el lugar que la estética puede otorgarle al arte nuevo, Adorno, frente a los productos de la industria cultural y a movimientos como el realismo socialista, da prioridad a un tipo de obras a las que no se puede acceder de manera inmediata, que en lugar de constituirse en meros espejos de la realidad social intensifican su negatividad, su material resistente. Entre ellas se encuentran las obras de músicos como Schönberg y Alban Berg y las de escritores como Kafka y Beckett, a la cual Adorno pensaba dedicar su libro y en la que reconocía una de las condenas más contundentes de las categorías estéticas tradicionales. Escribe Adorno: “La poesía se ha reducido a ese ámbito en el que reina progresivamente una desilusión sin reservas y el concepto mismo de lo poético se va consumiendo. Y es esto lo que hace arrolladora la obra de Beckett”¹.

En suma, nuestro planteo intentará mostrar cómo las obras narrativas de Proust, Kafka y Beckett contienen cierta concepción del tiempo vinculada a una transfiguración de la experiencia de la temporalidad y cierta concepción de la narración que se relaciona con una transformación del principio de *mimesis* narrativa, y ambas mutaciones poseen un importante sustento en la situación histórica que las acompaña. Las obras de los tres autores aquí escogidos pueden ser tomadas como el mero síntoma o la pantomima de una sociedad decadente. También es lícito considerarlas un simple juego estético, ajeno a las circunstancias históricas en que tienen lugar. Pero a su vez se las puede pensar desde un enfoque que no excluya ni el aspecto lúdico de su carácter poético ni el contenido histórico y filosófico que encierran.

Si bien consideramos que existe una importante semejanza entre dichas obras y los planteos de Novalis y Schlegel, al enfrentarse a la configuración de la temporalidad propia del naturalismo no lo hacen a la manera de los románticos, sino que el enfrentamiento de estas obras con el modo de *mimesis* naturalista, como observa Adorno acerca de Kafka, responde más bien a un “sentimiento negativo de la realidad” que no debe ser confundido con lo fantástico, y que jalona una configuración de la temporalidad que puede reunirse bajo una figura paradigmática, que incluso puede despertar sospechas respecto del carácter tan abarcador que Ricoeur pretende darle a la noción de *mythos* aristotélica: la “espera infinita”.²

¹ Adorno, Theodor. W., *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1983, p. 30.

² Oportunamente retomaremos y ampliaremos este aspecto señalado por Ibarlucía (“Las cuatro configuraciones del héroe en la poética de Aristóteles”, comunicación leída en el marco del seminario “Poética y mitología en el idealismo alemán: Antecedentes y perspectivas contemporáneas I”, Centro de Investigaciones Filosóficas / Programa de Estudios de Filosofía del Arte y la Literatura, primer cuatrimestre de 2003), poniéndolo en relación con ciertas consideraciones de Benjamin acerca del tiempo en el Trauerspiel y con las obras contemporáneas antes citadas.

No podemos dejar de hacer alusión en esta introducción a otras dos obras que se ocuparon del problema de la narración y la representación poética. Nos referimos, por un lado, a *Mimesis*, de Erich Auerbach, quien trabó relación con Benjamin, cuando el primero era bibliotecario de la Preußischen Staatsbibliothek de Berlín. En el primer capítulo, “La cicatriz de Ulises”, Auerbach distingue dos estilos paradigmáticos que atravesarían la historia occidental de la representación poética de la realidad y que guían el curso de su libro: uno que brota de la *Odisea* homérica y otro que parte del Antiguo Testamento. Se trata en ambos casos de textos antiguos y épicos, pero mientras que el primero se caracteriza por la “descripción perfiladora, la iluminación uniforme, la ligazón sin lagunas, el parlamento desembarazado, los primeros planos, la limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático”, el segundo presenta: “realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos, necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático”.³ De acuerdo con el primero, el tiempo aparecería como un *flash-back*, en que las figuras son definidas, las ideas y sentimientos. En el segundo, se produce una elisión de ciertos elementos: “el tiempo y el lugar son indefinidos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio”⁴. El primero culminaría en el *Ulysses* de James Joyce, y el segundo podríamos decir que culmina en la obra de Kafka. Sin embargo, como el mismo Benjamin ya había percibido, Auerbach no disponía de un gran conocimiento de la literatura contemporánea en la medida en que sí poseía una importante erudición respecto de la literatura antigua, medieval y románica. Esto se puede observar en el espectro cubierto por el análisis –por demás brillante– de *Mimesis*, desde la poesía homérica y el Antiguo Testamento hasta el realismo y el naturalismo decimonónicos, mientras que sólo plantea algunas observaciones sobre ciertas obras contemporáneas en el último capítulo.

La segunda obra a la que nos referimos es *La teoría de la novela*, de Gyorgy Lukács. Aunque sus planteos escapan a los propósitos de nuestro análisis, es importante señalar que su lectura tuvo gran importancia para Benjamin en la redacción de *El narrador*. Allí Lukács se ocupa de trazar las distinciones de la novela respecto de la epopeya y la tragedia. Un aspecto fundamental de su análisis reside en el vínculo que establece entre el tiempo y la novela, aspecto que interesó a Benjamin. En la época de la novela, según Lukács, se ha roto el vínculo con la

³ Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

“patria trascendental” y el tiempo, en tanto discrepancia entre idea y realidad, adquiere un carácter constitutivo en la novela a diferencia de lo que ocurre en la epopeya y la tragedia. Toda forma de vinculación esencial e íntima produce un cosmos sustraído a priori a la necesidad del tiempo. De acuerdo con Lukács, en la epopeya hay duración temporal sólo en apariencia. El paso de los años es necesario en *La Ilíada* o en *La Odisea* para que los lectores comprendan lo que significa la toma de Troya o la errancia de Odiseo. Los héroes envejecen y mueren, pero no sufren el tiempo como consecuencia de una duración asimilada en cuanto proceso interior. El tiempo constituye un evento externo más. El tiempo tampoco sería constitutivo en la tragedia: la unidad del tiempo en ella está aislada de su decurso; el héroe permanece siempre fiel a sí mismo, sin ser alcanzado por el desarrollo temporal de la acción. Sólo en la novela, cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo se encuentra dado ya con la forma misma. Todo en la acción interna del relato novelesco es una lucha contra el poder del tiempo. La historia que se cuenta es siempre una de las modalidades de esa vana lucha en la cual los ideales resultan implacablemente demolidos y las ilusiones derrumbadas. La obra más ejemplar de la forma novelística es, para Lukács, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Y esto se debe a su configuración del decurso temporal. Si bien esta obra de Lukács podrá contribuir en algunos aspectos, el objeto de nuestro estudio excede el marco del análisis de *La teoría de la novela*, redactada entre 1914 y 1915, es decir, apenas poco más de un año después de la publicación del primer tomo de la *À la Recherche du temps perdu*. Más adelante, en escritos como *El realismo ruso en la literatura mundial*, de 1949, o *El problema del realismo*, de 1955, Lukács tomará partido por el realismo socialista, postura ampliamente criticada por Adorno en varios lugares de su obra, entre ellos en la misma *Teoría estética*⁵. Por aquellos años, Lukács encuentra en el Realismo no un “estilo” sino “la base de toda literatura”, y acusa a escritores como Joyce y Kafka de desviar el camino iniciado por el realismo decimonónico.

Antes de abocarnos a la exposición de las teorías de la narración del Romanticismo de Jena, con el cual se inicia nuestro recorrido, consideramos necesario explorar un planteo general del problema de las metamorfosis del tiempo y la narración apelando fundamentalmente a la célebre obra de Ricoeur, *Temps et récit*.

⁵ “La preeminencia del objeto y el realismo estético se enfrentan hoy casi de forma contradictoria y precisamente según el canon realista: Beckett es más realista que los seguidores del realismo socialista cuyo principio (estético) es un falseamiento de la realidad. Si se tomaran la realidad suficientemente en serio, caerían bajo la condena de Lukács, quien, posiblemente durante su prisión en Rumania, se expresó diciendo que sólo entonces se había percatado de que Kafka era un escritor realista” (Adorno, *op. cit.*, p. 417).

0.2. *Mythos, mimesis* y metamorfosis narrativas en *Temps et récit*

Según Ricoeur, “el tiempo se vuelve tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”⁶. El esfuerzo efectuado en *Temps et récit* consiste en construir los eslabones que articulan dos importantes paradigmas del tiempo y la narración, los cuales ofrecen dos accesos independientes entre sí al problema de la obra: el tiempo agustiniano y el desarrollo en torno a la noción de *mythos* (y al binomio que compone junto al concepto de *mimesis*) en la *Poética* de Aristóteles. Ricoeur se encarga de señalar que cada una produce la imagen invertida de la otra: mientras las paradojas agustinianas plantean una representación del tiempo en la que la discordancia contraría el deseo de concordancia del *animus*, la teoría poética aristotélica establece el predominio de la concordancia sobre la discordancia en la configuración de la trama, “la confianza en el poder del poeta y del poema de hacer triunfar el orden sobre el desorden”⁷. De este modo despliega en su recorrido la hipótesis de que el relato –el histórico y aun más la narración de ficción⁸– se revela como el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal, pues el *mythos* se convierte en una operación mediadora que confiere unidad e inteligibilidad a los acontecimientos a través de una “síntesis de lo heterogéneo”: “La representación ficticia de un destino ordenado en la *mise en intrigue* ilumina el sentido de las acciones que en la vida aparecen confusas; al suprimir los elementos que no son esenciales a la representación de una acción completa y acabada, con un principio, un medio y un fin, la *mimesis* poética permite aprender, concluir, reconocer la forma, la inteligibilidad”⁹.

Partiendo de la afirmación de Aristóteles según la cual “la trama es la imitación de la acción” (50a, 1), Ricoeur señala un punto clave: la exigencia de pensar juntos y definir recíprocamente *mimesis praxeos*, la imitación o representación de la acción, y *mythos*, que define como disposición de los hechos, y observa que en este sentido es erróneo interpretar la *mimesis*

⁶ Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, I, París, Éditions du Seuil, 1983, p. 85. [*Tiempo y narración* (en adelante *TN*), I, trad. de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 117].

⁷ *Ibid.*, p. 18. [*TN*, I, p. 42]

⁸ Ricoeur plantea que, si bien en el relato histórico existe una pretensión referencial de verdad, la ficción no carece en absoluto de referencia, sino que apunta ficticiamente a modos de ser nuevos –aunque no hayan tomado ni tomen lugar–, pone de manifiesto modos “excéntricos” de la experiencia temporal, pero no por eso ajenos a ella. Incluso, la poesía es presentada por el mismo Aristóteles como “más filosófica y elevada que la historia” (51b, 1-7) en tanto se ocupa de lo general mientras que la historia aborda lo particular. (Cfr. *Ibid.*, p. 68-69; *TN*, I, p. 98.)

⁹ Presas, Mario, “Paul Ricoeur: Nueva lectura de la *Poética* de Aristóteles”, en Ana Tobia, *Una nueva visión de la cultura griega antigua*, La Plata, Edit. UNLP, 2000, pp. 80/81.

aristotélica en términos de simple imitación o copia, puesto que es una actividad mimética en cuanto produce algo, es decir, “la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama”.¹⁰ La intención de Ricoeur es extender el modelo de construcción de la trama que Aristóteles destina a la tragedia a un campo narrativo que “abarca todo lo que la teoría de los géneros literarios entiende por cuento, epopeya, tragedia, comedia y novela”.¹¹ Ricoeur encuentra que las constricciones limitativas establecidas en la *Poética* para separar el drama de la narración (la tragedia de la epopeya) no prohíben reunir ambos bajo el título de narración, que sería, por tanto, el equivalente de lo que Aristóteles denomina *mythos*, es decir, la disposición de los hechos:

En el binomio drama-narración, el primero califica lateralmente a la segunda hasta servirle de modelo. De múltiples maneras, pues, Aristóteles atenúa la oposición modal entre imitación (o representación) diegética e imitación (o representación) dramática, oposición que, de todas formas, no afecta al objeto de la imitación, es decir, la construcción de la trama.¹²

Pero la obra ricoeuriana propone, a la vez, una tesis que trasciende los límites de la narratología y la literatura de ficción en tanto establece que el sentido mismo de la operación constitutiva de la configuración de la trama resulta de su posición como intermediaria dentro del hermenéutico desarrollo de la triple mimesis, es decir que la configuración de la trama (*mimesis* II) media entre la prefiguración del campo práctico (*mimesis* I) y su refiguración por la recepción de la obra (*mimesis* III): “el conjunto de las operaciones por las que una obra se eleva sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su actuar”.¹³

En el segundo tomo de *Temps et récit*, dedicado a la narratología y a la literatura de ficción, es decir, al ámbito de la segunda *mimesis*, Ricoeur observa que la noción aristotélica de *mythos* puede extenderse sin perder su identidad hasta incluir géneros como la novela moderna y aun el relato de ficción contemporáneo, y que las metamorfosis experimentadas por la trama se producen a partir de los usos siempre nuevos del principio formal de configuración temporal. Según Ricoeur, la novela tuvo que enfrentarse en sus inicios a una concepción errónea de la trama por partida doble: primero, porque era una trasposición de dos géneros ya constituidos, la epopeya y el drama, y luego porque el clasicismo, principalmente el francés, había impuesto una

¹⁰ *Ibid.*, p. 59. [TN, I, p. 88.]

¹¹ *Ibid.*, II, p. 11. [TN, II, p. 15.]

¹² *Ibid.*, I, 63-64. [TN, I, p. 93.]

¹³ *Ibid.*, p. 86. [TN, I, p. 118.]

versión pobre y dogmática de las reglas de la *Poética* aristotélica: “Basta evocar, por un lado, la interpretación limitativa y restrictiva dada de la regla de unidad del tiempo, tal como la interpretábamos a partir del capítulo VII de la *Poética* de Aristóteles, y por otro, la obligación estricta de comenzar *in medias res*, como Homero en la *Odisea*, y luego volver hacia atrás, para explicar la situación presente”.¹⁴

Frente a una concepción tan estrecha de la trama, la novela moderna desconoció directamente el principio formal de su construcción respecto de la subordinación de los caracteres de la trama que postulaba la teoría aristotélica, haciendo que la noción de carácter se liberara de la trama, luego compitiera con ella hasta incluso eclipsarla totalmente. Ricoeur señala tres momentos de esta expansión: con la novela picaresca, se amplía la esfera social en que se desarrolla la acción, pues los episodios refieren a personajes corrientes (por ejemplo, la novela inglesa del siglo XVIII). El segundo momento lo ilustra la novela educativa (desde Schiller y Goethe, pasando por la novela del siglo XIX, hasta los primeros años del siglo XX), caracterizada por el “despertar a sí mismo” del protagonista, la trama de la narración surge a partir de la conquista de su madurez, atravesando sus dudas, la dificultad para situarse, etc. Pero una de las características fundamentales es la exigencia de que la historia narrada entreteja la complejidad social y psicológica de los personajes. Claro ejemplo de ello es la novela realista decimonónica, desde Balzac a Tolstoi, en la cual carácter y trama se condicionan mutuamente. El tercer momento señalado por Ricoeur es la novela del flujo de conciencia, en particular las obras de Marcel Proust y de Virginia Woolf. En ella, “la noción de trama aparecería desacreditada definitivamente”, observa Ricoeur, y se pregunta: “¿se puede aún hablar de trama cuando la exploración de los abismos de la conciencia parece revelar la impotencia del lenguaje mismo para estructurarse y tomar forma?”¹⁵ cuestión que nos remitiría al dilema agustiniano de la imposibilidad de expresar el tiempo.

No obstante, según Ricoeur, a pesar de las expansiones del carácter a expensas de la trama, el principio formal de configuración persiste y, por tanto, también el concepto de construcción de la trama. Desde su punto de vista, aún prevalece la definición aristotélica de *mythos* como *mimesis praxeos*, pues junto con la trama se extiende también la acción, incluyendo la novela de carácter y la de pensamiento hasta quedar aun abarcadas las narraciones poco realistas de Kafka o Beckett:

¹⁴ *Ibid.*, II, p. 19. [TN, II, p. 23.]

¹⁵ *Ibid.*, p. 21. [TN, II, p. 26.]

La novela moderna nos enseña a alargar tanto la noción de acción imitada (o representada) que podemos decir que un principio formal de composición vela por la estructuración de los cambios capaces de afectar a seres semejantes a nosotros, individuales o colectivos, seres dotados de nombre propio, como en la novela moderna del siglo XIX, o simplemente designados por una inicial (K...), como en Kafka, cuando no seres casi innombrables, como en Beckett.¹⁶

Ricoeur observa que el “fracaso de la trama”, su reducción al concepto de simple hilo de la historia, de resumen o esquema de los incidentes, responde a un motivo velado, al hecho de que fundamentalmente la novela decimonónica colocó en primer plano el problema de la verosimilitud. La lucha por la verosimilitud coincidió con la lucha contra las convenciones, contra lo que se entendía por trama con referencia a la epopeya, la tragedia y la comedia bajo sus formas antigua, elisabetiana y clásica (en el sentido que le dio el clasicismo francés). Según Ricoeur, “este afán por lo verdadero, en el sentido de ser fiel a la realidad, de igualar el arte con la vida, fue lo que más contribuyó a ocultar los problemas de la composición narrativa”¹⁷. Sin embargo, esto no significaba que tales problemas hubieran sido abolidos, sino que habían sido desplazados, y ello se revela en la variedad de procedimientos novelescos empleados en los inicios de la novela inglesa, en su búsqueda de pintar la vida en su verdad cotidiana: la pseudobiografía (*Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe), la novela epistolar (*Pamela* y *Clarisa*, de Richardson; en su caso el recurso al tiempo presente apuntaba a alcanzar una inmediatez entre la escritura y el sentimiento de los personajes). Basándose en la convicción empirista de que el lenguaje debía ser purgado de sus elementos figurativos, confiaron en la función referencial del lenguaje, y lo redujeron a su uso literal.

Este retorno al lenguaje simple y directo condujo a la creación de un género nuevo, definido por el propósito de establecer la correspondencia más exacta posible entre la obra literaria y la realidad imitada. Implicita en este proceso se encuentra la reducción de la mimesis a la imitación-copia, en un sentido totalmente extraño a la Poética de Aristóteles.¹⁸

Con el realismo decimonónico, se produce un crecimiento del dominio de las convenciones en razón directa de la ambición representativa de la novela. La novela va descubriendo cada vez mayor conciencia de sí como arte de ficción. En un primer momento, el aspecto formal está

¹⁶ *Ibid.*, p. 22. [TN, II, p. 27.]

¹⁷ *Ibid.* [TN, II, p. 27.]

¹⁸ *Ibid.*, p. 24. [TN, II, p. 29.]

Verosimilitud / fidelidad

subordinado a la motivación realista que la había engendrado. En oposición a lo maravilloso épico y a lo sublime trágico, lo verosímil debe identificarse lo más posible a lo familiar, a lo ordinario, a lo cotidiano. Pero el afán realista se va resquebrajando a medida que la verosimilitud se revela como apariciencia de lo verdadero.¹

A medida que la novela se conoce mejor como arte de ficción, la reflexión sobre las condiciones formales de la producción de esta ficción entra en competición abierta con la motivación realista detrás de la cual se había ocultado en un principio. La edad de oro de la novela en el siglo XIX puede caracterizarse por un equilibrio precario entre el objetivo de fidelidad a la realidad, afirmado cada vez con mayor fuerza, y la conciencia cada vez más aguda del artificio de una composición lograda. Este equilibrio debía romperse un día. Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es entonces la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-creer, merced al cual el artificio es *tomado como* un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla.¹⁹

Finalmente, observa que la literatura actual, caracterizada por una novela en apariencia sin trama, ni personajes, ni organización temporal, que sería por ello más fiel que la decimonónica a una experiencia fragmentaria e inconsistente como la del siglo XX, reduce la *mimesis* a una función débil: la réplica a lo real mediante su copia. Al comienzo, el objetivo representativo motivaba la convención; al final, la convención es alterada por la conciencia de la ilusión, que termina por querer abandonar todo paradigma. De este modo, el problema de la metamorfosis de la trama y el distanciamiento respecto del afán de verosimilitud conducen al del ocaso del arte de narrar. Ricoeur observa que el esquematismo de la inteligencia narrativa va dando lugar a desviaciones que en el siglo XX hicieron diferir el estilo hasta volver su identidad irreconocible, y se pregunta si estas desviaciones no amenazan la identidad de estilo hasta anunciar su muerte. La noción aristotélica de *mythos* debe enfrentarse a los problemas planteados por el arte de "terminar" la obra narrativa. Acaso el rasgo formal más importante que debe preservar el *mythos* aristotélico es el criterio de unidad y de totalidad, es decir, el *mythos* como *mimesis* de una acción única y completa; no obstante, "una acción es única y completa si tiene un comienzo, un medio y un fin, es decir, si el comienzo introduce el medio, si el medio -peripecia y agnición- conduce al

¹⁹ *Ibid.*, p. 26. [TN, II, p. 32.]

fin y éste concluye el medio. Entonces la configuración prevalece sobre el episodio, la concordancia sobre la discordancia. Es, pues, legítimo tomar como síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama el abandono del criterio de totalidad y, por lo tanto, la intención deliberada de no terminar la obra”²⁰.

Mientras en la novela realista el final de la obra, de la ficción en cuanto tal, tiende a confundirse con el de la acción imitada, volviéndose más simple, al confrontar el problema de composición y su solución, decidir si el final está logrado o no; en el relato de ficción contemporáneo, observa Ricoeur, se produce un trastocamiento de perspectiva, dado que el artificio literario, en virtud de la autoconciencia alcanzada, vuelve sobre su carácter de ficción, identificando así el final de la obra con la de la propia operación de ficción. El relato de ficción contemporáneo apela en gran medida entonces al anticierre (*anti-closure*)²¹:

El criterio de una buena conclusión es aquí mucho más difícil de suministrar, en particular cuando aquél debe concordar con el tono de irresolución de toda la obra. En fin, también aquí la satisfacción de las expectativas creadas por el dinamismo de la obra adquiere formas variadas si no opuestas. Una conclusión inesperada puede frustrar nuestras expectativas, modeladas por las convenciones antiguas, pero revelar un principio de orden más profundo. Toda conclusión responde a unas expectativas pero no las colma necesariamente. Puede dejar expectativas residuales. Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionadamente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra entera.²²

Ricoeur, siguiendo los planteos de Kermode en *The sense of an ending*, encuentra que en el drama shakesperiano el tiempo de la crisis reviste los rasgos de cuasi-eternidad; en ella, “la restauración final del orden parece débil con respecto a los ‘terrores’ que la preceden”²³; y en *King Lear* “el suplicio tiende hacia un final continuamente aplazado; más allá de lo peor hay algo aún peor”, y el propio final no es más que una imagen del horror de la crisis”²⁴. En el drama shakesperiano aparece un tercer orden de duración, entre el tiempo y la eternidad, cuyos rasgos Ricoeur vincula al tiempo narrativo enfrentado a la simple sucesión rectilínea, a la oposición

²⁰ *Ibid.*, pp. 35-36. [TN, II, p. 43.]

²¹ Noción que Ricoeur toma de Barbara Herrnstein Smith, *Poetic closure: A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

²² Ricoeur, *op. cit.*, II, p. 38. [TN, II, p. 46.]

²³ Ricoeur, *op. cit.*, II, p. 41. [TN, II, p. 49.]

²⁴ *Ibid.* [TN, II, p. 49.]

entre *kairos* (tiempo sempiterno) y *xronos* (tiempo rectilíneo). Hamlet y Macbeth constituyen otros tantos “juegos de crisis prolongada”.

Esta incursión en Shakespeare permite el acercamiento a la situación de una parte importante de la literatura contemporánea en la que la crisis ha reemplazado el final y se ha convertido en transición sin fin. Con respecto a esta situación de la narración contemporánea y la configuración del tiempo, marcada por la decadencia de los paradigmas y por la imposibilidad de conclusión, Ricoeur señala dos cuestiones importantes para el desarrollo de nuestra investigación. Por un lado, observa que entre el autor y el lector contemporáneo se establece una especie de contrato según el cual el segundo debe rehacer lo que el primero deshace, es decir, la trama. Pero el autor para ello, en lugar de abolir cualquier convención de composición, debe introducir nuevas convenciones más complejas, más sutiles, encubiertas que las de la novela tradicional. Es decir, se trata de una deformación regulada, por audaces que sean los golpes asestados a las expectativas paradigmáticas, “un salto absoluto fuera de cualquier expectativa paradigmática es imposible”²⁵. Por otro lado, esta imposibilidad se traduce en el tratamiento del tiempo. Si bien la narración puede negar la cronología, el tiempo lineal, no podría rechazar cualquier principio sustitutivo de configuración, sería inimaginable que pudiera prescindir de toda configuración. La ruptura de la literatura contemporánea con el tiempo lineal no significa la anulación del tiempo de la ficción, sino, por el contrario, la configuración de acuerdo con nuevas normas de organización temporal que aún son percibidas por el lector como temporales, que deposita nuevas expectativas respecto del tiempo ficcional:

Crear que se ha terminado con el tiempo de la ficción porque se han trastocado, desarticulado, invertido, yuxtapuesto, reduplicado las modalidades temporales a las que nos han familiarizado los paradigmas de la novela ‘convencional’ es creer que el único tiempo concebible sea precisamente el cronológico. Es dudar de los recursos que tiene la ficción para inventar sus propias medidas temporales, y por ende dudar de que esos recursos puedan encontrar en el lector expectativas, respecto del tiempo, infinitamente más sutiles que aquellas referidas a la sucesión rectilínea²⁶

En este punto aparece una de las escasas referencias de Ricoeur a la obra de Beckett, en la que retoma un señalamiento de Kermode, para quien Beckett marca “el viaje decisivo hacia el

²⁵ *Ibid.*, p. 42. [TN, II, p. 51.]

²⁶ *Ibid.*, p. 43. [TN, II, p. 52.]

cisma”, se convierte en “el teólogo perverso de un mundo que ha sufrido una caída y ha experimentado una encarnación que cambia todas las relaciones entre pasado, presente y futuro, pero que no quiere ser salvado”²⁷. Ricoeur encuentra que Beckett, en la medida en que guarda un vínculo irónico y paródico con los anteriores paradigmas narrativos, preserva la inteligibilidad, pues encierra la referencia a un estado anterior, pues sólo algo “absolutamente nuevo es ininteligible, incluso como novedad: la novedad por sí misma implica la existencia de lo que no es nuevo –un pasado–”²⁸.

Finalmente, Ricoeur reconoce que quizás estemos asistiendo a la muerte de narración²⁹: “nada excluye, pues, que la metamorfosis de la trama encuentre en alguna parte un límite más allá del cual ya no se pueda reconocer el principio formal de configuración temporal que hace de la historia narrada una historia única y completa”³⁰. Pero, según Ricoeur, no se trata de una muerte de la función narrativa sino de su metamorfosis; la aparición de nuevas formas narrativas, incluso las que todavía no son percibidas como tales, dan y seguirán dando cuenta de ello; para Ricoeur, resulta inconcebible aún una cultura que ignore el sentido del narrar.

0.3. Bergson, Proust y la espera infinita

El giro copernicano planteado por la filosofía kantiana, cuya “Estética trascendental” hizo del espacio y del tiempo las formas *a priori* de la sensibilidad, impuso una trayectoria al planteamiento del problema del tiempo fecunda para la reflexión científico-natural proporcionándole una nueva base especulativa. Sin embargo, al mismo tiempo encaminó nuestra noción vulgar del tiempo al acoplamiento conceptual con el espacio, y esta espacialización terminó por fortalecer la noción vulgar del tiempo como lineal y homogéneo, sin diferencias cualitativas.

²⁷ Kermode, Franz, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Londres, 1966, p. 116 [ed. en castellano: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 2000], citado en Ricoeur, *op. cit.*, p. 44. [TN, II, p. 52.]

²⁸ *Ibid.* [TN, II, p. 53.]

²⁹ Ricoeur hace referencia a *El narrador*, el ensayo de Benjamin, que evocaba con pavor la posibilidad de la muerte de la narración. Sin embargo, en el segundo capítulo del presente trabajo intentaremos mostrar que el texto benjaminiano no debe ser leído necesariamente como un mero ensayo melancólico, puesto que en él, siguiendo a Jeanne Marie Gagnebin, se pueden encontrar ciertas bases para una nueva teoría de la narración.

³⁰ *Ibid.*, p. 48. [TN, II, p. 58.]

La noción vulgar del tiempo fue solidarizándose cada vez más con la representación lineal. Todo relato parecía así condenado a inscribirse en una línea que se define a partir de un “ahora” considerado como un punto en movimiento entre sus dos negaciones: “ya no” y “aún no”, el pasado y el futuro. Según este esquema, ya pensado por Aristóteles en *Física*, el “ahora” constituye el elemento móvil, mientras el “ya no” y el “aún no” puntos fijos. Esta noción del tiempo fue amablemente acogida primero por la novela realista y luego más enfáticamente aún por el naturalismo, puesto que, guiados por el ideal de verosimilitud que señalábamos antes, encontraban en la temporalidad lineal, entendida como cronología y sucesión, un elemento que contribuía al “efecto de realidad”.

Henri Bergson desenmascaró acertadamente la espacialización propia de la noción lineal del tiempo y puso de relieve su insuficiencia para explicar la duración y el transcurso de los fenómenos psicológicos. Frente al trasfondo filosófico imperante desde fines del siglo XIX (con las concepciones de Weber, Fechner y la psicología de inspiración positivista), Bergson introduce la noción de *durée*. El hombre, según Bergson, no sólo se percibe a sí mismo como duración sino que la realidad entera es duración y *élan vital*. Por una parte, aquellas concepciones acerca de los estados de conciencia están falseadas por una errónea concepción del tiempo, según la cual nos percibimos como una conciencia en la que se agrupan percepciones, recuerdos, vivencias, etc., como un espacio íntimo accesible a cada cual. El modelo de explicación del positivismo en general está basado en el modelo de las ciencias físicas y matemáticas, que conciben al tiempo como desprovisto de su cualidad auténtica. No es el tiempo real sino una mera abstracción, fruto de una previa espacialización: una mera sucesión de instantes estáticos, indiferentes a las diferencias cualitativas y recíprocamente externos. Como en las ecuaciones de la física, parecería que, según este modelo, tendríamos un tiempo reversible cuando en la vida real de la conciencia domina la irreversibilidad.

La realidad es duración para Bergson. Los contenidos de nuestra conciencia (sensaciones, sentimientos, pasiones, esfuerzos) se captan de un modo peculiar: en apariencia, según la inteligencia, los pensamos como dispuestos espacialmente, como yuxtapuestos y diferenciados; pero, en la profundidad de la conciencia, en el *yo profundo*, los estados de conciencia se funden en una unidad que no es espacial sino que posee las cualidades de la duración. La aparente yuxtaposición y diferenciación de los estados de conciencia, tal como los describe la psicología asociacionista, por ejemplo, es fruto de una distorsión operada por influjo del lenguaje y de la inteligencia, que están orientados a la acción y deforman la realidad espacializándola y anquilosándola en unidades discretas y estáticas. Desde la perspectiva reduccionista, se tiende a

percibir los estados de conciencia como si guardasen entre sí una cierta distinción a semejanza de las cosas que requieren espacio para diferenciarse (aunque en la conciencia no haya espacio).

En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, luego de presentar varias metáforas que no lo satisfacen porque responden a imágenes espaciales (primero un ovillo, luego un elástico), Bergson alcanza una apropiada para la noción de *durée*, la sucesión de estados de la conciencia. Se trata de una mutua penetración, de una simplicidad indistinta o cualitativa que podríamos comparar a una melodía indivisible, “a una frase musical que estuviera siempre a punto de culminar y que sin cesar se modificase en su totalidad por la suma de una nota nueva”³¹. Es una totalidad y es nuestra percepción equivocada la que separa la nota nueva de la melodía indivisible de nuestra conciencia que dura.

En *La evolución creadora*, Bergson recurre a la imagen del cinematógrafo para denunciar el modo de operar del conocimiento y la consiguiente imagen del movimiento y el tiempo que genera. El cinematógrafo extrae de los movimientos de las figuras un movimiento impersonal, abstracto y simple. El artificio del cinematógrafo es el mismo mecanismo del conocimiento. Escribe Bergson: “en lugar de atenernos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas, para reconstruir su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e indivisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo”³². Pero, si bien el devenir, la duración y el movimiento son extraídos de las cosas, en la proyección hay movimiento, hay devenir y duración: el movimiento se encuentra en el aparato. La conciencia misma es también, como el cinematógrafo, el lugar en que se encuentra el movimiento, el lugar que permite reproducir la duración real obliterada por las inmovilidades en que lo fragmenta.

Con una profunda impronta romántica, Bergson encuentra en el arte la esfera del espíritu en la cual la duración real se desarrolla. El poeta, el artista es quien percibe de manera casi transparente el velo que se interpone entre nosotros y la Naturaleza, e incluso entre nosotros y la conciencia. Si bien existen diferencias entre el pensamiento bergsoniano y la obra proustiana³³,

³¹ Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, P.U.F, 1948, p. 71.

³² Bergson, *La evolución creadora*, trad. M.L. Pérez Torres, Barcelona, Planeta-Agostini, 1996, p. 267.

³³ Diferencias terminológicas como respecto de la noción de duración –la duración bergsoniana como no espacializable, indivisible, la proustiana muchas veces asociada al espacio o a una pura sucesión de instantes que habría que inmovilizar para ser analizados (Cfr. Weber, Jean-Paul, “Bergson et Proust”, en *In Search of Marcel Proust: Essays from the Marcel Proust Centennial Colloquium*, ed. Monique Chedfor, Claremont, Script College and the Ward Ritchie Press, 1973, pp. 68-72). El mismo Ricoeur, en su análisis de la monumental obra proustiana, observa que aparece en ella una noción de la duración alejada de la bergsoniana, puesto que la *Recherche* “confirma el carácter dimensional del tiempo”: “El itinerario de la

op Benjamin

may totalidad (el

sentido)

podemos identificar en la novela del flujo de conciencia y en particular en À la Recherche du temps perdu una persistente preocupación por recuperar la dimensión cualitativa de la temporalidad, extraviada por la obsesión generalizada en el rostro cuantitativo del tiempo elaborado por las ciencias positivas y las filosofías que las sustentaban. El universo del tiempo subjetivo de la *Recherche* se revela en gran medida como una de las expresiones más imponentes de la duración bergsoniana, de un tiempo ajeno a la rigidez y la linealidad de la cronología. El narrador de la *Recherche* se desentiende del orden expositivo tradicional de referencias temporales explícitas y dentro de los límites de lo posible –v. g., los límites del uso más correcto del lenguaje, que todavía Proust no transgrede al punto en que lo harán Faulkner y Joyce– dilata los instantes, disuelve los muros entre un momento y los otros y construye la continuidad de la narración no a partir de la linealidad del tiempo de la historia, paralela a la cronología, sino a partir del fluir del tiempo en la conciencia, de la imprecisión de las impresiones que emergen de una memoria involuntaria menos vinculada con el cerebro que con el espíritu (recordándonos la forma de la memoria rescatada por Bergson, que es la memoria espontánea, frente a la memoria como hábito psicológico propia del positivismo y adoptada por el naturalismo). De la misma manera que el movimiento, el tiempo fue concebido como impersonal, abstracto y simple. La novela del flujo de conciencia en su esencia misma atenta contra esta concepción del tiempo. Asociándola a la posición de Bergson, la representación otorgada por la conciencia en su fluir es la de un tiempo en constante devenir, donde los recuerdos se insertan en el presente, muchas veces confundándose al modo de vivencias actuales. El relato realizado por la conciencia y la memoria (sea de manera vaga o precisa), al transportar indiscriminadamente el pasado al presente, sedimenta esta noción cercana a la *durée* bergsoniana, un tiempo subjetivo, regido por el devenir de la conciencia, el fluir en que los años se desvanecen y son resucitados por la memoria en un trabajo arbitrario y subversivo frente al tiempo cronológico; la cronología se vuelve bruma y el tiempo, denso.

La oposición al tiempo lineal y la consiguiente mutación que experimenta la configuración narrativa mostradas por la novela del flujo de conciencia persisten en las obras de Kafka y de Beckett. Más adelante veremos que Benjamin encuentra en el drama moderno (en particular en el *Trauerspiel*, pero también reconocible, por ejemplo, en el drama shakepereano) un tiempo no colmado, caracterizado por la repetición y la ausencia de resolución, la postergación

narración va desde la idea de una distancia que separa a la de una distancia que une. Confirma esto la última figura del tiempo propuesta por ella: la de la acumulación de la duración de alguna forma por debajo de nosotros mismos” (Ricoeur, *op. cit.*, II, p. 268). En el segundo capítulo revisaremos el distanciamiento que, según Benjamin, encierra la *Recherche* respecto de la filosofía bergsoniana.

indefinida del acto. Si retomamos, como propone Ibarlucía³⁴, las cuatro configuraciones establecidas por Aristóteles en la *Poética* acerca del carácter del héroe en relación con el conocimiento de su destino y la acción (es decir: sabe y actúa; no sabe y actúa; sabe y no actúa; y no sabe y no actúa), podemos reconocer, frente al héroe de la tragedia, que responde a la segunda configuración, en el personaje dramático (Hamlet, como caso paradigmático) la tercera posición del héroe, que Aristóteles consideraría execrable. Aristóteles desprecia todas aquellas en que el héroe no actúa porque implicarían una negación del drama: si el drama es *mimesis praxeos* (imitación o representación de la acción) y no hay acción, en sentido estricto no hay drama; por tanto, entre las dos que representan acciones, opta por aquella en que el héroe no sabe y actúa, como en el caso de *Edipo Rey*. La cuarta de estas configuraciones, inconcebible para Aristóteles, encontró un lugar —observa Ibarlucía— en *En attendant Godot* de Samuel Beckett, exhibiendo acaso la posición del hombre moderno, la de una “espera infinita”.

Schlegel y Novalis también se encargaron de remontar las agujas del reloj hasta el drama shakesperiano para elaborar el modelo de narración que proponen sus teorías narrativas. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de ahondar en ellas y en los elementos que consideramos anticipadores de la narración contemporánea en su vínculo con la temporalidad.

³⁴ Cfr. Ibarlucía, “Las cuatro configuraciones...”, *op. cit.*

Capítulo I

El libro romántico:

Tiempo y narración en el Romanticismo de Jena

En una carta a August Schlegel, Novalis escribía hacia 1798: "Nada de imitar a la naturaleza. La poesía es absolutamente lo contrario"³⁵. Las palabras de Novalis anuncian el abandono del principio de imitación: la poesía no debe imitar a la naturaleza no porque arte se oponga a naturaleza (de la cual es en cierta forma la más alta expresión) sino por el hecho de que la poesía y el arte no son meros registros de impresiones sino producciones activas, que se mueven de dentro afuera y no al revés. Para Novalis, poetizar es generar, crear mundo. Éste es uno de los dos aspectos superadores fundamentales sobre los que se asentarán los planteos de Novalis y Friedrich Schlegel acerca del arte romántico.

El otro aspecto, íntimamente ligado al primero, se refiere a la superación de las teorías modernas que se erigían en nombre de Aristóteles. Esta querrela apuntaba a la estética clasicista, que parecía sostener el siguiente argumento: si las obras griegas son excelentes, tan sólo siguiendo las normas que la teoría aristotélica había abstraído de ellas, se obtendrían obras igualmente perfectas. Este razonamiento derivaba en una teoría rígida de los géneros poéticos y terminaba en considerar como marginales o directamente en rechazar los géneros mixtos de la literatura moderna, siendo considerada la novela tal vez como el género de menor jerarquía.

Tanto la ruptura con la estética clasicista como la concepción de una *mimesis* opuesta al principio de imitación se encuentran en la base de las teorías estéticas de Novalis y Friedrich Schlegel y delinean la concepción del tiempo y de la narración en ambos autores. Por ese motivo, antes de adentrarnos en los aspectos específicos de ambas teorías de la narración, revisaremos algunas cuestiones generales del primer romanticismo que consideramos fundamentales para su comprensión y para examinar el concepto de *mimesis* y la imagen del tiempo que de ellas se deriva.

³⁵ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. de Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Munich-Viena, Carl Hanser, 1978, I, p. 662 (carta a A.W. Schlegel del 24 de febrero de 1798).

I.1. La poética temprano-romántica

I.1.1. Abandono y renovación del principio de imitación

Hasta fines del siglo XVIII, la mayoría de las concepciones del arte y de la belleza se sostenían en el principio de que la obra de arte se fundaba en un vínculo creado en la imitación de una verdad y un mundo preexistentes. Esta tesis del arte como reproducción de la realidad, imitación de la naturaleza o *mímesis* de objetos o acciones fue una de las convicciones más estables de la estética occidental y constituyó un presupuesto central, y hasta cierto punto irrenunciable, tanto para el clasicismo francés, contra el que polemizan la mayoría de los románticos, como para las concepciones estéticas de Lessing y Winckelmann, representantes de la generación anterior, de quienes el grupo de Jena se siente heredero y continuador. Pero justamente, como señala D'Angelo, "será en la crítica del concepto de imitación que los románticos fundarán más claramente la distancia que los separa de sus predecesores: a través de ella operarán una ruptura en el paradigma de la teoría del arte que ya no se recompondrá".³⁶ Como lo manifestaban aquellas palabras de Novalis, para el romanticismo el arte es productor de verdad, es fundamentalmente la actividad artística el modo de abrir el paso para el conocimiento del mundo, y por ese motivo ya no se podrá sin más pensar el arte a partir de un vínculo de fidelidad a una verdad o un mundo preexistentes.

Hacia 1801, en su *Doctrina del arte*, August W. Schlegel desplegaba una crítica abierta del principio de imitación. Para A.W. Schlegel la interpretación clásica de la *mímesis* artística (aquello que Todorov llama el "grado cero" del principio de imitación) conduce a un absurdo: cuál sería el interés de un arte que se dedica a producir copias perfectas, si justamente el prototipo ya existe. Haciendo alusión a las pinturas de la escuela holandesa, August W. Schlegel concibe irónicamente las ventajas de una obra de arte respecto del original copiado: "La superioridad de un árbol pintado sobre un árbol real consistiría en que no tendría debajo de él sus propias hojas, ni orugas, ni insectos. Así, los habitantes del norte de Holanda, por razones de limpieza, no plantan árboles de verdad en los patios que rodean a sus casas y se contentan con pintar en los muros árboles, setos, tramos de césped, que por añadidura se conservan verdes durante el invierno".³⁷

³⁶ D'Angelo, P., *La estética del romanticismo*, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999, p. 119.

³⁷ Schlegel, A. W., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, t. I, *Die Kunstlehre*, Stuttgart, 1963, p. 85.

Pero esta idea acerca de la naturaleza del arte no sólo es ridícula, sino que resulta también falsa. La obra de arte obedece a convenciones que no tienen ninguna contrapartida en la naturaleza, supuesto objeto de la imitación. Tampoco se corrige, como pretendía Batteux o de manera similar Diderot, el principio de la imitación enmendando el objeto. La pretensión de que se imita la naturaleza es introducir un segundo principio (la belleza), sin darse los medios para comprenderlo. En palabras de August W. Schlegel: "Una de estas dos cosas: o se imita la naturaleza tal como se nos ofrece, y en ese caso suele no parecerse bella, o se la representa siempre bella, y eso ya no es imitar. ¿Por qué no decir, más bien, que el arte debe representar lo bello sin dejar por completo de lado la naturaleza?"³⁸

La paradoja es replanteada por Schelling en el *Sistema del idealismo trascendental*, donde se manifiesta la prioridad de la belleza artística respecto de la natural. Si la regla del arte es la belleza, el arte es una encarnación de la belleza superior a la naturaleza, gobernada (también) por principios distintos de la belleza. Por lo tanto, lejos de deber imitar a la naturaleza, el arte nos da la medida del juicio que nos formulamos sobre la belleza natural: la jerarquía del arte y de la naturaleza está invertida. "En consecuencia, y en cuanto a la opinión según la cual la imitación de la naturaleza debería ser el principio del arte, lejos de que la naturaleza (que sólo accidentalmente es bella) pueda servir de regla al arte, es en los productos más perfectos del arte donde debe buscarse el principio y la norma de los juicios sobre la belleza natural"³⁹.

Pero la crítica romántica del principio de imitación no implica una negación de la belleza o el carácter poético de la naturaleza, sino la afirmación de que tanto naturaleza como arte constituyen fuerzas creadoras autónomas. Friedrich Schlegel escribe en el *Diálogo sobre la poesía* [*Das Gespräch über die Poesie*]: "El mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida lo es de plantas, animales y formaciones de toda especie, figura y color"⁴⁰. Como Novalis, Schlegel aproxima arte y naturaleza, no en tanto una es modelo del otro, sino en virtud de que ambos comportan universos creadores, inmensos e inagotables en su fuerza productora. Fundamentalmente, el problema que encuentran los románticos en el principio de imitación es que presupone una actitud meramente receptiva y pasiva, opuesta a la autónoma y creativa que ellos reivindican en el artista.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Schelling, F., *Sistema del idealismo trascendental*, edición de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 127.

⁴⁰ Schlegel, F., "Diálogo sobre la poesía", en *Poesía y filosofía*, trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994, p. 96.

¿que auto natura?
que poeta

la imita el poeta

Los hermanos Schlegel y Novalis le adeudaban en gran medida a Moritz este planteo, quien entre las muchas ideas que luego desarrollarían los románticos se había referido a una imitación que, en lugar de tomar como punto de partida los objetos naturales, consistiera en el esfuerzo de emular la capacidad creadora de la naturaleza, actividad llevada a cabo no por la obra sino por el artista. Mientras que a la obra solamente le es posible imitar los productos de la naturaleza, el artista imita a la naturaleza pero en tanto principio productor, la toma como modelo para formar (*bilden*), crear como ella. De este modo, la facultad característica del artista es una facultad de formación o de producción, una *Bildungskraft*, más que de imitación. En el concepto de imitación formadora, la *mimesis* se coloca en las antípodas del mero proceso de reproducción o copia. Como señala Todorov, hay *mimesis* pero "a condición de entenderla en el sentido de *poiesis*"⁴².

I. 1. 2. La belleza como productora de verdad. Imaginación creadora, inteligencia intuitiva e ironía

El legado de la filosofía kantiana y de las reelaboraciones de Fichte proponía a los románticos una serie de problemas fundamentales para comprender el suelo sobre el cual se sostienen sus principales planteos, y en particular aquellos que aquí nos interesan, dado el vínculo que poseen dichas cuestiones con la teoría de la narración y el problema de la *mimesis*.⁴³ Como veremos más detalladamente en el caso de Novalis, el romanticismo, frente a las teorías del gusto del siglo XVIII, entiende que el arte constituye una experiencia de verdad, y en consecuencia rechaza que el carácter del arte pueda deducirse a partir del efecto que produce en el sujeto. De modo que los románticos considerarán que se deberá partir del punto de vista de la obra y de su creador y así acceder al conocimiento de la realidad y la verdad. Lo que en última instancia los conduce a afirmar la coincidencia entre belleza y verdad, rechazando la concepción de la belleza como un ornamento que no afecta a la esencia de las cosas.

⁴² Todorov, T., *Teorías del Símbolo*, trad. F. Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 220. Además de esta cuestión, Todorov subraya otros de los aspectos del pensamiento de Moritz que influyeron en las posturas adoptadas por los románticos de Jena (cfr. *ibid.*, pp. 213-234).

⁴³ Puesto que escapa al objeto de nuestro análisis, sólo hacemos referencia sin profundizar al respecto en el pormenorizado estudio que Novalis llevó a cabo sobre el pensamiento de Kant y de Fichte entre 1795 y 1797 (en los "Kant-Studien" Novalis, *Werke...*, op. cit., II, pp. 219-222 y los "Fichte-Studien", *ibid.*, pp. 8-209).

Sin embargo, la belleza entendida como uno de los caracteres del ser y la verdad como conteniendo en sí a la belleza no constituyen por sí solas la novedad del romanticismo, pues se trata de características que comparten todas las estéticas de inspiración platónica y neoplatónica, incluso es compatible con la postura clasicista y con las teorías estéticas que consideran el arte como una reproducción de la realidad. Pero la superación promulgada por el romanticismo del principio de imitación nos da la pauta de que la inseparabilidad de verdad y belleza afirmada por los románticos apunta a algo cabalmente distinto: mientras tradicionalmente la verdad era la fuente de la belleza, para el romanticismo la belleza es la fuente de la verdad. La belleza instituye la verdad. La belleza y el arte son productores de verdad y de realidad. En el caso de Novalis, la poesía incluso ve lo invisible, percibe lo imperceptible, representa lo irrepresentable. La sensibilidad poética es una sensibilidad visionaria, opera al modo de la mística. Novalis escribe en uno de sus fragmentos: “La sensibilidad para la poesía es estrechamente afin a la sensibilidad profética y religiosa, a la sensibilidad visionaria en general. El poeta ordena, reúne, selecciona, inventa, pero a él mismo le es incomprendible por qué lo hace de ese modo y no de otro”⁴³. 

Esta verdad revelada o producida por el arte y la poesía no consiste en una verdad particular o contingente sino que se trata de *lo absoluto*. El arte es para los románticos revelación o producción de absoluto. Como se lee en *Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, la belleza unifica la actividad cognoscitiva y la actividad práctica: “la idea que reúne a todas las demás, la idea de la *belleza*, tomando el término en el sentido platónico más elevado. Estoy convencido, por cierto, de que el acto más alto de la razón, en el cual ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y que verdad y bien están sólo hermanados en la belleza”⁴⁴.  Los románticos entendían el absoluto como la superación de lo condicionado, partiendo de los esfuerzos que Kant había realizado fundamentalmente en la *Crítica del Juicio*.

En este terreno, la *Crítica del Juicio* planteaba dos problemas fundamentales que los románticos retoman con profundo interés. Por un lado, el dualismo entre mundo de la naturaleza y mundo de la libertad, es decir, la separación entre la legislación de la inteligencia y la de la razón práctica. Kant parecía establecer la experiencia estética como la experiencia que podía mediar entre ambos mundos, reconciliar el dualismo, superar el abismo entre las dos legislaciones. Esta cuestión se puede encontrar en el Prólogo, en la Introducción o en el párrafo 59 (“De la belleza como símbolo de la moralidad”): “El gusto hace posible, por decirlo así, el

⁴³ Novalis, *Enciclopedia*, Caracas-Madrid, Ed. Fundamentos, 1976, p. 354.

⁴⁴ Hegel, G.W.F., Schelling, F., Hölderlin, F., “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán”, Ed. de Franz Rosenzweig, trad. Laura Carugati, Buenos Aires, Programa de Estudios en Filosofía del Arte y de la Literatura, Centro de Investigaciones Filosóficas, 2002, p. 3.

tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible”⁴⁵. Por otro lado, Kant reconocía cautelosamente en la experiencia estética una cierta capacidad de contemplación del substrato suprasensible que está en los fundamentos de la naturaleza misma como fenómeno y sobre el cual vuelve a armarse la libertad. Los románticos encuentran en estas hipótesis kantianas un camino a través del cual encauzar aquel problema que el mismo Kant había planteado en la primera *Crítica*: la limitación de nuestras facultades cognoscitivas para captar la realidad en sí de las cosas, el *noúmeno*.

Novalis expresaba en uno de los fragmentos del *Athenäum*, la necesidad de superación de las barreras que limitan al conocimiento científico para acceder a lo incondicionado y de ese modo a la totalidad de la experiencia: “Buscamos por todas partes lo incondicionado, pero sólo encontramos cosas”⁴⁶. La experiencia estética constituía para los románticos la mediación posible para penetrar en lo suprasensible, para superar la barrera de lo condicionado, en que se mueve el conocimiento científico y filosófico. La aspiración romántica de alcanzar un conocimiento que supere las cadenas de las condiciones encontraba su cauce en el arte, que constituía la vía de acceso a lo absoluto, es decir, a aquello suelto de todo vínculo, aquello que no es fenómeno, aquello incognoscible para el pensamiento discursivo.

Otro tanto sucede con la apropiación que hacen los románticos de las nociones kantianas de “intuición intelectual” y de *imaginación productiva* (la *Einbildungskraft*). En Kant nuestra intuición es receptiva en tanto recibe datos exteriores. La inteligencia, para producir conocimiento, requiere intuiciones que procesar, se mueve entre las intuiciones: su característica es ser *discursiva*. Kant rechaza la posibilidad de un conocimiento intuitivo mediante la inteligencia, es decir, la presencia inmediata del objeto, para la cual se necesita justamente la mediación de la intuición. Por otra parte, según Kant, nuestro conocimiento intuitivo es mera recepción, es decir, la intuición no produce el objeto, lo recibe. Kant atisba la noción de intuición intelectual, según la cual dejaría de existir la diferencia entre lo real y lo posible, pues produciría las cosas, pero esa inteligencia no es la nuestra. Fichte observa que poseemos un conocimiento semejante, es decir, inmediato, aunque activo y que lo poseemos en nosotros mismos en tanto pensantes: un saber que es también un poner, un actuar, y que deshace la oposición entre acto y

⁴⁵ Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. M. García Morente, México, Porrúa, 1999, p. 310.

⁴⁶ Novalis y otros, “Fragmentos del Athäneum”, en Arnaldo (comp.), *Fragmentos para una teoría romántica*, Madrid, Ténos, 1994, p. 112. Nótese el juego de palabras utilizado por Novalis en alemán: “Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge”.

hecho, entre intuición y actividad. Los románticos retoman la noción kantiana de “imaginación trascendental”, y encuentran en la intuición intelectual una facultad eminentemente estética, coincidente con la fantasía, o enteramente sustituida por ella incluso; la conciben como imaginación productora, creadora. M/L

Novalis, a partir de su estudio de los planteos fichteanos, señala también la incapacidad del conocimiento intelectual para alcanzar el ser, pues, en su carácter reflexivo la inteligencia se comporta frente a lo real como un espejo, no puede aprehender la realidad, sino que sólo accede a su imagen invertida, sólo puede traducir la realidad en orden inverso. La inteligencia no es capaz de aprehender la identidad absoluta del yo, pues éste preexiste a la acción diferenciadora y relativizadora del concepto.⁴⁷ Según Novalis, mientras que la reflexión se topa con algo que está ya presente, la imaginación, en tanto facultad absolutamente productiva, permite el acceso a la verdad, ya que es previa a la separación entre yo y naturaleza; mientras el sentimiento, la inteligencia y la razón son en cierta forma pasivos, sólo la imaginación es fuerza, es la única actividad que cabe poner en obra⁴⁸. Ya en 1798-1799, Novalis llegará a declarar que “de la imaginación productiva deben deducirse todas las demás facultades y fuerzas internas —y todas las externas—”⁴⁹. De este modo se llegaría a la afirmación de que “el conocimiento mismo es un acto estético”, que disolvería la oposición entre realidad y apariencia, y por ese motivo el mundo debe hacerse fábula, es decir, debe ser romantizado: “Cuando doy sentido elevado a lo común, un aspecto misterioso a lo trivial, la dignidad de lo ignoto a lo conocido, una apariencia infinita a lo infinito lo estoy convirtiendo en romántico”⁵⁰.

En cambio, si bien considera que la imposibilidad del conocimiento de superar el ámbito de lo condicionado y alcanzar lo absoluto constituye el problema central de la filosofía, Schlegel entiende que hay una propensión a ir más allá de lo condicionado, aunque no concibe ninguna función que permita acceder a lo incondicionado de manera inmediata. Sin embargo, Schlegel encuentra en la ironía la forma de trascendencia que en un movimiento paradójico permanece en el terreno de lo condicionado y que se manifiesta en el arte de un modo especial. Según Schlegel si en cierta forma no pudiéramos ir más allá de los límites del conocimiento, no podríamos percibir sus límites y la ironía constituye esa posibilidad de sentir a un mismo tiempo de un modo 5

⁴⁷ Se puede percibir la proximidad al planteo bergsoniano de que la inteligencia mediante el análisis sólo es capaz de poseer un conocimiento relativo de la realidad mediante la traducción por símbolos, a diferencia de la intuición que apunta a un conocimiento absoluto, prescindiendo de la traducción simbólica. Cfr. Bergson, H., *Introducción a la metafísica*, trad. M. García Morente, México, Porrúa, 1999, pp. 5-10.

⁴⁸ Novalis, “Fichte Studien”, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁹ Novalis, “Das Allgemeine Brouillon”, *op. cit.*, p. 656.

⁵⁰ Novalis, “Vorarbeiten 1798”, *op. cit.*, p. 334.

finito y un modo infinito. Se trata de un modo de “mostración del infinito”, distinto de la intuición intelectual. La ironía schlegeliana no debe ser confundida con el concepto clásico o retórico de ironía: en general los románticos desarrollaron un concepto más amplio que aquél. En los fragmentos del *Lyceum*, la ironía aparece como un modo de autoconciencia y de control del artista por el cual el artista no se deja llevar ni por el entusiasmo incontrolado ni por el escepticismo absoluto: el artista se distancia infinitamente de su objeto, vuelve en sí mismo, anula el producto, pero simultáneamente se hace uno con él. “En ella todo ha de ser burla y seriedad, todo lealmente sincero y profundamente disimulado. Nace de la unión del sentido del buen vivir y el espíritu científico, del encuentro entre la perfecta filosofía natural y la perfecta filosofía técnica. Contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella se sitúa uno más allá de sí mismo; pero es también la más reglada, pues es incondicionalmente necesaria.”⁵¹ Schlegel encuentra afinidades entre la ironía y la *parábasis* cómica, el momento de ruptura de la ilusión escénica en que el coro de la comedia antigua avanzaba hasta el proscenio y dialogaba con los espectadores. La ironía como suspensión de la ilusión considerada propia de la obra de arte comporta uno de los rasgos más característicos de la ironía romántica. Por otra parte, como se lee en el pasaje antes citado, al mismo que en alguna medida resalta el carácter de artificio o de juego de la obra de arte, la ironía constituye una manera paradójica de trascendencia que se experimenta mientras se permanece en el ámbito de lo condicionado. Tanto en la producción y en el goce de la obra de arte, como en la reflexión filosófica, no es posible fundirse con el objeto o distanciarse absolutamente de él sino que hay que desplazarse de un extremo al otro sin poder detenerse en ninguno de los dos.

I.1.3. La nueva mitología

Antes de adentrarnos en las teorías de la narración propiamente dichas de Friedrich Schlegel y de Novalis, no podemos dejar de hacer referencia a uno de los planteos claves del pensamiento del primero, que se encuentra profundamente vinculado a sus lineamientos respecto de la novela: la necesidad de una nueva mitología. Según Schlegel, la realidad, entendida como un continuo devenir, no podrá ser expresada por la forma filosófica, de modo que al idealismo

⁵¹ Schlegel, F., “Fragmentos del *Lyceum*”, nº 108, en Schlegel, *op. cit.*, p. 63.

filosófico (que sólo puede anticipar) opondrá el realismo poético, cuya tarea es crear, producir realidad. La nueva mitología consiste en ese realismo ilimitado que surge del espíritu autoconsciente y no de manera espontánea, como la mitología antigua. Esta nueva mitología contendrá toda la historia de la poesía, tanto su pasado como su futuro, será el despliegue en devenir de las obras en su conjunto, una totalidad de fragmentos reflejados unos en otros conformando un "único libro".

Schlegel hizo explícito en su obra el problema de la necesidad de una nueva mitología y de la forma que ésta debía tomar. En las palabras de Ludovico (uno de los personajes del *Diálogo sobre la poesía*): "estamos cerca de tener una [mitología] o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para crear una". Schlegel concibe la mitología como el despliegue que emana del caos originario, formado por un encadenamiento de formas lingüísticas e imágenes que componen la mencionada objetividad. No se trata ya del poeta encerrado en su interioridad, que tiene como única fuente de creación su propia subjetividad, sino de una mitología. La mitología en este sentido es la prueba de que para Schlegel el idealismo filosófico debe tener como contrapartida un realismo poético y la nueva mitología es ese realismo ilimitado. Si la realidad es concebida como un continuo devenir, nunca podrá ser expresada a la manera sistemática de la filosofía; de modo que el realismo nunca podrá abrirse paso bajo la forma filosófica. La filosofía sólo puede anticipar, es tarea de la poesía crear, producir realidad.

Pero esta nueva mitología se distingue de la antigua en tanto es una tarea: mientras la mitología antigua surgió de manera espontánea, tomando su forma de la naturaleza, la nueva mitología surgirá del espíritu autoconsciente que la busca intencionalmente. "Debe ser la más artística de las obras de arte", pues encerrará toda la historia de la poesía, su pasado y su futuro. "Mitología y poesía son ambas una unidad indivisible"⁵². El planteo de Schlegel manifiesta aquí su aspecto metafísico idealista ya que esta mitología puede ser entendida como una fuerza creativa, mística, que constituye el despliegue en devenir de las obras en su conjunto. Ocupa el lugar de la totalidad que está formada solamente por fragmentos que se reflejan los unos a los otros conformando así un "único libro".

⁵² Schlegel, F., "Diálogo sobre la poesía", en Schlegel, *op. cit.*, p.119.

I. 2. “Una novela es un libro romántico”: Friedrich Schlegel y su la teoría de la novela

I. 2. 1. La novela como el “único libro”

Apropiándose de ciertos aspectos de la *Poética* aristotélica, el clasicismo de Boileau y D'Aubignac (en el siglo XVII) y Voltaire (en el siglo XVIII) presentaba una teoría rígida de los géneros literarios según la cual los géneros mayores (épica, tragedia y comedia) podían ser sometidos a un criterio de pureza que evitaba toda posible contaminación. Voltaire proporcionaba un claro ejemplo de esta cuestión al condenar a Shakespeare por el hecho de que los personajes de sus tragedias ocasionalmente se expresaban con el lenguaje propio de la comedia (juegos de palabras, burlas, lenguaje coloquial y vulgar). A la manera de Voltaire, en términos generales el clasicismo consideraba marginalmente o rechazaba los géneros mixtos de la literatura moderna. Esta concepción rígida del arte dramático se fundaba en la convicción de que la producción artística debía atenerse a las normas que la teoría aristotélica había abstraído de las grandes obras poéticas de la Grecia antigua. Así, los criterios del gusto del clasicismo se ubicaban en las antípodas de lo que será el primer romanticismo y reconocían un canon con obras como las tragedias de Corneille y Racine o las comedias de Molière.

Friedrich Schlegel escribía intempestivamente: “De superficiales abstracciones y razonamientos, de una antigüedad mal entendida y de un talento mediocre nació en Francia un completo y coherente sistema de falsa poesía, que se apoyaba en una teoría del arte poético igualmente falsa; y de aquí, esta debilitante enfermedad espiritual del pretendido buen gusto se extendió a casi todos los países de Europa”⁵³. Pero Schlegel se encargó, además, de responder a estéticas como la del clasicismo francés inaugurando la teoría literaria romántica con su teoría de lo romántico como una teoría de la novela, el género considerado de menor categoría por los clasicistas. Donde Schlegel expone más detalladamente sus ideas al respecto es en la “Carta sobre la novela” [“Brief über den Roman”], uno de los apartados del *Diálogo sobre la poesía*, publicado en 1800, en cuyo desarrollo se tiende como trasfondo constante la querrela con el clasicismo francés. La frase acaso central de la carta, “una novela es un libro romántico” (*Ein Roman ist ein romantisches Buch*), expresa la identificación entre novela y romanticismo, que se opone explícitamente a la estética clasicista. Remontándose al origen de la palabra *Roman* en el *romanzo* italiano, el poema caballeresco, Schlegel descubre un canon de autores que sería el

⁵³ *Ibid.*, p. 112.

fundador de la poética moderna. Ariosto, Dante, Cervantes y Shakespeare son recuperados por Schlegel para construir una nueva teoría de los géneros poéticos que ubicará a la novela, la creación libre y lo fantástico como ejes centrales de la poesía moderna.

Ya en 1797 (tres años antes de la publicación del *Diálogo*), Schlegel había comenzado sus trabajos acerca de la novela. Su meditación estaba destinada a convertirse en la nueva reflexión central luego de haber sido su principal preocupación la poesía griega. Por lo tanto, la *Carta* será parte de una meditación más amplia que intentaremos reconstruir teniendo en cuenta también ciertas notas y fragmentos publicados póstumamente y otros publicados en el *Athenäum* y en el *Lyceum*.

La *Carta sobre la novela* comienza estableciendo una primera distinción entre dos tipos de obras que se presentan como “novelas”, una distinción que ya pone en juego la preferencia por una concepción de la *mimesis* diferente de la mera imitación de la realidad y el carácter libre del arte romántico, elementos que se pueden percibir constantemente en el texto. Por un lado, las novelas realistas inglesas (de Fielding, Richardson, Oliver Goldsmith), narraciones que buscan ser mero reflejo de la vida y de las costumbres de la sociedad de su tiempo, narraciones que, en opinión de Schlegel, corrompen la imaginación por su poca fantasía. Frente a estas obras, que no serían novelas en sentido pleno, Schlegel se refiere a las novelas de Friedrich Richter (Jean Paul), al *Tristram Shandy* de Sterne y a *Jacques, le fataliste* de Diderot: dichas obras son “los únicos frutos románticos de nuestra época no romántica”⁵⁴. Según Schlegel, se trata de verdaderas novelas por varios motivos. Porque encarnan la forma fantástica, porque son de construcción libre, son obras de forma caótica, tejidas por digresiones e interrupciones en que el autor fractura el relato convencional; son arabescos, poseen *Witz*, tal vez una de las cualidades superiores para los románticos.⁵⁵

Sin embargo, el verdadero valor de estas obras no es intrínseco, sino que constituyen la mejor vía para comprender un nuevo canon que se encuentra en el pasado. Schlegel cambia el cuadro cronológico de referencias y produce un desplazamiento temporal hacia el pasado. Los nombres de este canon serán los de Cervantes, Ariosto (y con él, Dante y Bocaccio) y

⁵⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁵ Merece una aclaración la noción de *Witz* en Schlegel. Mientras Locke, por ejemplo, concebía al *wit* como la facultad de reunir las ideas, emparejando con viveza aquellas en las que se podía ver semejanzas inesperadas, el *Witz*, según Schlegel, es más que una sentencia ingeniosa. En Schlegel, el *Witz* supera el campo artístico, designa un principio general del saber, es más que poner en contacto dos ideas finitas en una unidad momentánea. El *Witz* opera una unión instantánea, transitoria entre lo finito y lo infinito; es una indicación a lo absoluto, la totalidad y (más adelante) a lo divino. El modo de alcanzarlo no es ni a través de la inteligencia ni de la intuición, lo absoluto no es la totalidad ordenada sino el caos y sólo puede ser presentido, adivinado y, luego, perdido.

Shakespeare. El Quijote constituye un claro y excelente modelo pues se trata de una novela con novelas autónomas. Tal vez sea más extraña la referencia a los relatos caballerescos escritos en verso por Ariosto, pero el motivo se devela al considerar que fundamentalmente se trata de narraciones y al recordar que en las “Épocas del arte poético”, la primera parte del *Diálogo*, los poemas caballerescos son llamados *Romanen*, pues estos relatos eran denominados en italiano *romanzi*, por estar escritos en lenguas romances, de donde deriva el término *Roman*, y constituye una justificación para el hecho de que la novela albergue tanto la forma de la prosa como el verso, e incluso combinaciones de ambas. En este mismo contexto, Schlegel incluye *La divina comedia* de Dante, “el santo fundador y padre de la poesía moderna [es decir, romántica]”⁵⁶ y el *Decameron* de Boccaccio, quien proporcionó un sólido fundamento a la prosa de la novela. Por último, aparece el nombre de Shakespeare. Schlegel encuentra en los dramas shakespearianos “el verdadero centro, el núcleo de la fantasía romántica”⁵⁷. Escribe Schlegel: “aquí busco y encuentro lo romántico, en los más antiguos de entre los modernos, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella antigua edad de los caballeros, del amor y de las fábulas”⁵⁸.

La novela es el único antagonista de la poesía clásica de la antigüedad que se puede hallar en la modernidad. *Hamlet* es el contrapunto de la *Poética* aristotélica. El drama del clasicismo francés no hizo sino repetir el modelo antiguo; en cambio, en los dramas shakespearianos (con su elemento fuertemente narrativo) la forma es dramática pero el espíritu y la finalidad son románticos. De modo que *The tempest*, *Macbeth* y *Hamlet* son, según Schlegel, novelas, como ya las denominaba en las “Épocas del arte poético” (“novelas”, “novelas dramatizadas”⁵⁹): las obras dramáticas de Shakespeare comportan el verdadero fundamento de la novela. No se trata de verdaderos dramas porque, a diferencia de las tragedias antiguas (y sus imitadoras clasicistas), en su centro se encuentran los elementos histórico, narrativo y psicológico.

Así como la poesía griega, *Naturpoesie*, tuvo su inicio y su fin en el epos, el arte poético romántico (es decir, la poesía moderna, *Kunstpoesie*) tiene como elemento fundador a la novela. De manera que, además del desplazamiento temporal, hay un desplazamiento semántico que va de “romántico” a “novelesco”. Si romántico se opone a dramático y los dramas de Shakespeare

⁵⁶ *Ibid.*, p. 107. En las “Épocas del arte poético” escribe además de la gran obra dantesca: “envolvió con sus fuertes brazos en un gigantesco poema su nación y su época (...) Un compendio de lo más noble y lo más ignominioso que había visto, de lo más grande y lo más extraño que podía imaginar; la descripción más sincera de sí mismo y de sus amigos, la más magnífica glorificación de la amada; todo fiel y verídico respecto de lo visible y lleno de secreto significado y relación con lo invisible” (*Ibid.*).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

son novelas, “romántico” (*romantisch*) tiene que ser entendido como “novelesco” (*romanhaft, romanesco*). La novela constituye la raíz de lo romántico, no sólo etimológicamente sino también en tanto los rasgos propios de la forma novelesca serán los rasgos del arte romántico. Es por esa razón que la teoría de la poesía romántica se desarrolla a partir de una teoría de la novela. “Romántico” debe leerse como relativo a la novela porque “novelesco” no remite solamente a un género sino también al rasgo determinante de la poesía moderna por oposición a la antigua. Y, por otra parte, “romántico” no es un mero criterio de clasificación historiográfica, pues no todas las obras de la modernidad constituyen la poesía romántica, que tiene como rasgo la tendencia novelesca. Esto es, no hay una coincidencia necesaria entre la literatura romántica y la literatura moderna. De tal modo, *Fedra* de Racine o los dramas de Lessing serían sólo cronológicamente modernos.

Llegamos así al nudo gordiano, a la mónada de la *Carta*, a lo que podríamos denominar la única definición de *Roman* que otorga Schlegel, y que él mismo reconoce que en apariencia se trata de una tautología:

Una novela es un libro romántico –escribe Antonio a Amalia–. Dirás que esta respuesta es una tautología vacía de sentido. Pero yo te haría observar solamente que, si se piensa en un libro, se piensa ya en una obra, en una unidad en sí autónoma. Después hay una muy radical oposición con el drama, que está hecho para ser visto, mientras la novela, desde los tiempos más antiguos, fue destinada a la lectura, y de aquí proceden casi todas las diferencias en la manera de la representación entre ambas formas. También el drama debe ser romántico, como todo arte poético; pero una novela lo es sólo bajo ciertas limitaciones, como novela aplicada. La cohesión dramática de la historia no da de hecho ninguna unidad a la novela, no hace de ella una obra, si ella no se hace tal en virtud de la relación de la composición entera con una unidad superior a aquella unidad de la letra – de la cual ella, con frecuencia, no cuida y puede no cuidarse–, en virtud del vínculo de las ideas, en virtud de un centro espiritual.⁶⁰

Ese juego de palabras, esa aparente tautología, puede ser leída en dos sentidos, como lo hace D’Angelo⁶¹ en *La estética del romanticismo*: por un lado, si invertimos el orden de lo definido y el *definiens*, aparece lo distintivo del romanticismo, la extensión de la forma novelesca a todos los géneros poéticos y la consecuente imposibilidad de entender lo romántico como mera localización cronológica; por otro, en el orden original, se recupera la historia que la novela ha

⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁶¹ D’Angelo, *op. cit.*, pp. 187-189.

recorrido (se crea un canon nuevo de autores pasados en oposición al neoclasicismo) y se pone de manifiesto el proyecto romántico en consonancia con un replanteamiento radical de la historia de la poética. Es en este sentido que esta teoría debe fundirse con la historia y mostrarse como desarrollo de un proceso aún no terminado de transformación de la poesía. Una vez admitido que lo romántico no es un criterio de clasificación historiográfica y que la novela no es un género sino una tendencia de la literatura, se vuelve evidente que la relación íntima que se da entre *Roman* y romanticismo no se refiere a algo dado sino a la literatura aún por inventar.

I. 2.2. Poesía universal progresiva: el género agenérico infinito

A partir de la obra fragmentaria de Schlegel es posible ampliar algo más el espectro que se insinúa en la "Carta sobre la novela", poniéndolo en relación con sus reflexiones respecto de los géneros poéticos. Ya en la "Carta" Schlegel se encargaba de señalar que la potencia de la novela residía en su capacidad de reunir géneros, pues en ella lograban fundirse lo dramático, lo lírico y lo épico, y podían estar contenidos en una misma unidad los elementos fantástico, sentimental, mímico, psicológico y filosófico. De esa manera, la prosa y la poesía convivían en la novela, no estaban yuxtapuestas sino fundidas en una misma unidad orgánica. Como se leía en la "Carta": "No puedo imaginarme a la novela sino compuesta de relatos, cantos [*Gesang*] y otras formas"⁶².

Peter Szondi observa que las consideraciones de la obra fragmentaria y póstuma de Schlegel acerca de la esencia del género y acerca de la división de la poesía en géneros no conducen "tanto a una teoría que sería planteada por él como universal sino más bien a un rebasamiento de la poética de los géneros"⁶³. Estas reflexiones schlegelianas conducirán al resultado de que aquello que constituye paradójicamente a la novela como género es su agenericidad, la superación de todos los géneros literarios, y a su vez, al incluirlos todos, consiste en su total comunión. Este aspecto nos devuelve a la querrela con el clasicismo y demuestra la radicalidad de la respuesta schlegeliana al problema de los géneros, puesto que, frente a las teorías que persistían en la postulación de géneros rígidos, Schlegel anuncia la necesidad de una transformación estética radical. El planteo schlegeliano apunta no sólo a reemplazar a la tragedia

⁶² Schlegel, F., *op. cit.*, p. 136.

⁶³ Szondi, P., "La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel", en *ECO*, tomo XXVII/6, Bogotá, p. 564.

por la novela ni a añadir una teoría más, sino a transformar radicalmente la noción de género y las relaciones entre ellos, a replantear la idea misma de género.

Szondi lee en los fragmentos schlegelianos, en función de la distinción entre *Naturpoesie* (poesía antigua) y *Kunstpoesie* (poesía moderna), la idea de que los géneros literarios sólo existen en la primera mientras que en la segunda se debe poder prescindir de la distinción entre ellos, pues esa poesía coincide con un género que reúne a todos los otros: la novela. De acuerdo con Szondi, en las anotaciones a los *Fragmentos sobre la literatura y la poesía* Schlegel concibe el proyecto de una teoría filosófica de los géneros literarios con ayuda de los conceptos “subjetivo” y “objetivo”, y de allí se desprende un orden entre lírica (subjetiva), poesía dramática (objetiva) y épica (subjetiva-objetiva) de acuerdo con la cual la épica representaría el género sintético, el género que por tanto representaría la cima de la poesía. Esa preeminencia dada por Schlegel al género épico se propone en clara polémica con las poéticas clasicistas pues equivale en realidad a colocar su manifestación en la poesía moderna, es decir la novela, por encima de la tragedia.

Si bien se trata de uno de sus textos de juventud, Schlegel delineaba una parte importante de este panorama en el célebre en el fragmento 116 del *Athenäum*, donde exponía la noción de “poesía universal progresiva”⁶⁴:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su designio no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y en poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, poetizar el Witz y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos y darles aliento por las vibraciones del humor. Abarca todo aquello que es poético, desde la mayor amplitud, de nuevo varios sistemas que están encerrando en sí, sistemas del arte, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto natural. Puede perderse de tal modo en lo representado, que pretenderá creer que es para ella lo primero y lo último el caracterizar individualidades poéticas de todo tipo, sin que, pese a ello, exista una forma que esté hecha para expresar completamente el espíritu del autor: así, sólo por casualidad, se describieron

⁶⁴ Cabe señalar que Szondi observa que para evitar ciertos equívocos es necesario entender “por ‘romantische Poesie’, que el fragmento define como ‘poesía progresiva’ y cuyo programa bosqueja, no la ‘poesía romántica’ sino la *Romandichtung*, el género novelístico, y sólo en virtud de la posición dominante de la novela en la época moderna, el conjunto de la poesía del romanticismo, de la poesía moderna” (Szondi, P., *op. cit.*, 585). De modo que en ese momento aún de tránsito del pensamiento schlegeliano, la “poesía universal progresiva” es el género novelesco.

a sí mismos algunos artistas que quisieron escribir también una novela. Como la epopeya, sólo ella puede devenir espejo de la totalidad del mundo circundante, imagen de la época. Y es, eso sí, superior su capacidad para volar con las alas de la reflexión poética entre lo representado y lo que representa, en el centro, libre de todo interés real e ideal, y puede potenciar una y otra vez tal reflexión, y reproducirla infinitamente en un continuo de espejos. (...) ⁶⁵

Habría entonces infinitos géneros; cada poema es un género, cada novela compone un todo en sí. Cada obra moderna (romántica, novelesca) es un individuo irrepitible frente a las tragedias clásicas en que la relación sería la inversa, cada una sería ejemplar de un mismo tipo. Los géneros son infinitos pero hay un género que los comprende y trasciende a todos, que está en continua expansión. La poesía romántica es ese género único progresivo, la poesía universal progresiva. Pues estar en proceso de continua creación, en continuo devenir, es la esencia de la poesía romántica. Como anuncia al comienzo, esa progresividad infinita apunta también a la superación de los límites que separan el arte de las otras actividades del espíritu; su universalidad implica que se proponga como un proyecto cognoscitivo general, como una fusión de poesía, filosofía y ciencia, la utopía estética del romanticismo, la de la confluencia de todas las artes en su patria perdida: la poesía. A su vez, no existe ni existirá una sola acabada y auténtica novela romántica, pues ninguna novela singular puede ser perfecta, puesto que el concepto mismo de género nunca puede estar acabado. De acuerdo con Schlegel no hay sino una sola novela, que es el conjunto de la poesía progresiva o romántica. La obra singular que se aproxima más al ideal de novela, según Schlegel, es *Don Quijote*, y no el *Wilhelm Meister*, como se pensó antes de la publicación de sus escritos póstumos.

(...) El modo poético romántico está aún en devenir; sí, ésta es su verdadera esencia, que sólo puede devenir eternamente; que nunca puede completarse. No puede ser creado por medio de teoría alguna, y sólo una teoría adivinatoria tendría derecho a aventurarse a caracterizar su ideal. Sólo él es infinito, como sólo él es libre y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no admite ley alguna por encima de él. El modo poético romántico es el único que es más que modo y es, por así decirlo, el arte poético mismo: pues, en cierto sentido, es y debe ser romántica toda poesía. ⁶⁶

⁶⁵ Schlegel, F., y otros, "Fragmentos del Athäneum", en Arnaldo (comp.), *op. cit.*, pp. 121-122

⁶⁶ *Ibid.*, p. 122

Se trata de una forma literaria que permite, en palabras de Szondi, “el rebasamiento de la poética de los géneros”. La revolución poética anunciada se dará con esta teoría que deberá fundirse con la historia para fundar la transformación de la poesía, siendo parte del desarrollo del proceso aún no terminado, iniciado por Dante, Cervantes y Shakespeare. La novela es la literatura aún por inventar, rebasamiento y comunión de todos los géneros literarios. La novela, la poesía universal progresiva, es el reflejo poético más apropiado del mundo moderno como en la antigüedad lo fue la epopeya y es anticipación, profecía del mundo por venir.

I.3. El libro del mago: la teoría narrativa de Novalis

*Todo tiene que penetrar en todo; / Todo tiene que florecer y madurar por todo; /
Cada cosa dibuja en las demás su propia imagen / Y se mezcla en la corriente con
todas las demás / y ávida se precipita en sus profundidades; / allí rejuvenece su esencia
original, / cobra allí mil nuevos pensamientos. / El mundo se hace sueño; el sueño, mundo; /
Empieza el reino libre de la Fantasía; / A su gusto y placer entrelazar los hilos; /
Velar aquí unas cosas; desplegar allí otras, / Y, al fin, difuminarlas entre mágica niebla.*

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*

Es posible observar numerosas coincidencias entre la teoría de la novela de Schlegel y las consideraciones hechas por Novalis en sus fragmentos, situación que cobra mayor evidencia si partimos del hecho de que las dos teorías fueron construidas a la par que ambos autores mantenían un diálogo constante alrededor de estas preocupaciones. Shakespeare, Cervantes, Dante, Ariosto, Jean Paul, aparecen también en el canon hacia el que mira Novalis.⁶⁸ Asimismo, Novalis rescata el mismo origen de la novela en el *romanzo*, con el mismo grado de indistinción que Schlegel, la misma concepción amplia de novela que pregunta si la novela no debería desde el punto de vista formal ser completamente inclusiva, conteniendo todos los géneros en una serie que esté ligada a un espíritu común. Y no sólo la forma sino también el contenido debe ser ilimitado. Como veremos con respecto al *Märchen*, se repite en Novalis concebir la superioridad del arte moderno (o romántico) que introduce el elemento voluntario y la conciencia (también por lo que hace al inconsciente) como rasgo característico; Novalis ubica en una situación privilegiada a la novela respecto de la epopeya pues la novela es obra de la libre actividad de un hombre en tanto que la épica se remite a eventos reales. Por otra parte, sin sumergirse en la excesiva descripción psicológica de otros movimientos literarios, el personaje de la novela se halla en un mundo más privado que el héroe de la epopeya. Novalis resalta el carácter personal, local, temporal del poema y la novela ya que este carácter lo acerca más al centro de la poesía. Y, a pesar de todo, como en Schlegel, el límite y la correcta articulación del todo son necesarias: “la

⁶⁸ Es importante señalar, en función de su teoría del *Marchen*, que entre los nombres de ese canon Novalis anote: *Las mil y una noches*, cuentos indios, *La belle et la bête*, cuentos populares de Müsaus, etc. Cfr. fragmento 1460 (Novalis, *Enciclopedia*, op. cit., p. 352).

forma de escribir una novela no debe ser un continuum —sino una estructura articulada en cada período. Cada fragmento debe ser un todo válido por sí mismo⁶⁹.

Novalis compartió la preocupación por la forma que habría de darse a la nueva mitología romántica. Tal vez las fuentes elegidas y los oponentes que deciden el pensamiento de Schlegel y Novalis sean los mismos; sin embargo, la forma que deberá tomar la nueva mitología será otra. La poesía romántica terminará por cobrar una forma distinta de la novela: la teoría de la narración de Novalis concluye en una preeminencia del Märchen respecto de la novela, como escribía en una carta al propio Schlegel: “la novela debe convertirse gradualmente en Märchen”⁷⁰. El profundo vínculo que la teoría novaliana de la narración mantiene con sus concepciones metafísicas hace que quizás la mejor manera de revisar la teoría novaliana de la narración requiera insertarla en su sistema de idealismo mágico.

1.3.1. El idealismo mágico y el tiempo

Podemos encontrar en Novalis una ambición que se afana al punto de querer cambiar la condición humana. El hombre podría, según Novalis, a través de una transfiguración de sus propias vivencias, evadirse de su condición imperfecta con su propia voluntad, trascender su naturaleza actual y alcanzar un estado superior. El mundo que llamamos exterior poseería una autonomía aparente, ilusoria; el mundo interior y el exterior, espíritu y cuerpo, formarían juntos una misma realidad y sólo el hombre podría retomar la conciencia de ello, sólo él podría restituir al mundo su unidad primordial. Únicamente ^{el} podrá lograr que el sistema de la naturaleza y el del espíritu vuelvan al todo armónico y perfecto que constituían por la subordinación del cuerpo al espíritu. Romantizar el mundo es hacer que lo habitual tome el aspecto de lo misterioso; lo conocido, el de lo desconocido; y que lo superior, místico, lo infinito, lo desconocido se pronuncie corrientemente. Ese grado superior de conciencia lo alcanza la invención poética: en su estado mágico, el poeta ve las creaciones de la imaginación tan reales como el mundo exterior.

El genio es definido por esta conciencia superior; el genio trata a los objetos imaginarios como reales. Según Béguin, la conciencia genial es entendida por Novalis como “un éxtasis, una intuición superior, comparable a ciertos estados descritos por los místicos. La condición de este

⁶⁹ *Ibid.*, fr. 1447, p. 350.

⁷⁰ Novalis, *Werke...*, *op. cit.*, I, p. 658.

éxtasis es un rápido desagüe, una huída de todas las demás percepciones; las imágenes de los sentidos deben expulsarse unas a otras para que sólo el espíritu permanezca activo, entregado por entero a su contemplación. Y así se nos revela nuestra vida verdadera, la que nos pertenece realmente y a la cual pertenecemos; la que está, más allá del ver y del sentir, en la región central del alma, donde nos confundimos con nuestra esencia eterna⁷¹. Pero este estado superior se produce bajo la forma de revelaciones instantáneas como relámpagos en que el hombre percibe su unidad racional. No se trata de un estado realizado sino de iluminaciones que remiten a un pasado maravilloso y anuncian la Edad de Oro a la que un día llegaremos. La conciencia es la meta suprema pero se puede acceder a ella no por el solo perfeccionamiento de nuestra conciencia actual sino partiendo de una inmersión en el inconsciente.

Nuestra individualidad o nuestro yo consciente es rebasado, no es todo nuestro ser; el inconsciente, fuente y campo de las revelaciones del éxtasis, muestra que tenemos una riqueza mayor que la que suponemos. Había para Novalis un yo superficial y un yo profundo, el primero, el que suponemos más propio, pero es el segundo nuestra verdadera patria. Es la noche interior, nuestro abismo, donde el universo está en nosotros mismos, donde somos más que nosotros mismos. Y a esa realidad infinita sólo la conocemos por instantáneos relámpagos "lástima que sea tan impreciso, tan parecido al sueño". Ese abismo inagotable es también el sueño. El universo está en nuestro interior. "Si en alguna parte está la eternidad, con sus mundos, el pasado y el porvenir, es dentro de nosotros". Ese camino misterioso va hacia el interior. Sin embargo, este camino subjetivo es sólo un primer paso pues una vez hallado el centro interior podremos renovar nuestra mirada hacia la verdadera realidad exterior. El descenso al yo debe ser continuado porque es la base de una observación exacta de la naturaleza, del mismo modo que la sola contemplación del mundo exterior es vana sin la experiencia íntima. En el sistema novaliano, toda escisión es pérdida de realidad; para el espíritu de Novalis lo único que existe es la unidad total del universo espiritual y material. Así el hombre también halla su completitud en la armonía del inconsciente y de la conciencia.

El poeta es para Novalis quien dará a la humanidad el poder absoluto de crear la armonía. El poeta, el mago, es vidente. Él mostrará la Edad de Oro que le está prometida al hombre. La magia poética es la facultad que permitirá estar en posesión de la unidad. Pero el poeta no la alcanzará abandonándose a las revelaciones sino apoderándose de ellas, sometiendo lo involuntario a la voluntad. El poeta acomete la ascesis que permite la captación de las

⁷¹ Béguin, Albert, El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, trad. Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1981, pp. 253-254.

manifestaciones del espíritu en las cosas y del universo como un texto transparente. Él descubre la íntima relación entre lo visible y lo invisible, lo sensible y lo insensible, y tal vez, entre lo pensable y lo impensable, “la poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa más verdadera es”. El sentido poético ve lo invisible, siente lo insensible. El poeta es sujeto y objeto, alma y universo. En la renuncia al infinito el poeta se encamina hacia él, entregándose a un fenómeno en particular, singular, elegido entre la infinitud de la multiplicidad del mundo sensible; pero las combinaciones individuales y nuevas que extrae de allí son las que vuelven posible el camino hacia el infinito. ?

La concepción del idealismo mágico novaliano de la figura del poeta y del genio se vincula íntimamente a su concepción de la *Zufall*, el término alemán que podríamos traducir por “oportunidad” y que Kristin Pfefferkorn traduce al inglés por *chance*. A diferencia de la *Anlass* (ocasión meramente accidental, pero que puede contener a la *Zufall*), la *Zufall* no es una mera ocurrencia accidental o un evento sin intención, sino, todo lo contrario, es el acontecimiento en el que el telos divino se vuelve aparente y que requiere del hombre para que coopere con él; constituye un hecho en cierta forma milagroso que pone en contacto al hombre con un ser más elevado, consiste en la interrupción de lo divino en la vida cotidiana. Pfefferkorn señala que entre la noción novaliana de *Zufall* y la noción antigua de *kairós* hay un profundo vínculo que no es explicitado por Novalis. El *kairós*, el opuesto del *kronos*, constituye a la vez el tiempo preciso para que algo suceda y la naturaleza cualitativa del tiempo en crisis o conflicto. De este modo, presenta o bien una ocasión para la acción creativa, una oportunidad para el individuo de entrar en el conflicto para resolverlo espontánea y creativamente o, por el contrario, una situación ante la cual quedamos inermes, sin posibilidad de actuar.

Píndaro concebía al lenguaje de manera agonística, entendía la poesía como conflicto, como una batalla por la palabra precisa. Esta batalla sólo puede ser ganada cuando la *Zufall* está de un lado y el tiempo es el preciso o favorable; por eso es que el poeta reza a las musas. Esta noción de *tyche* de Píndaro repercute en el concepto novaliano de *Zufall*: ambos contienen una idea del ingreso divino en el reino de la acción humana. Novalis no desarrolla explícitamente la idea de *kairós*, pero sí tiene profunda influencia en su noción de *Zufall* y juega un rol decisivo en su concepción de la relación entre historia y poesía. Bajo la mirada de Novalis, el poeta es el verdadero historiador, pues puede distinguir el significado escondido en la oscura cualidad presente de los tiempos particulares, puesto que allí reside la verdad de la historia. El poeta tiene una habilidad elevada para reconocer el significado del tiempo como se manifiesta en los acontecimientos de la *Zufall*. En efecto, según Novalis, es tarea del poeta ver detrás de los hechos

y las situaciones aparentemente arbitrarios de la vida humana un orden más elevado de sentido, la vida como una totalidad con sentido más que una colección irracional de trozos inconexos de experiencia. Como señala Pfefferkorn, la *Erhebung* (que ella traduce por *raising* y cuyo equivalente castellano podría ser “elevación”) es la herramienta que le permite al poeta cumplir su tarea, ya que “la *Erhebung* produce deliberadamente cortes repentinos o cambios en la cualidad, haciendo proliferar voluntaria y artificialmente los momentos en que el poeta puede tener la oportunidad (*chance*) de ver lo divino detrás de los acontecimientos cotidianos. La poesía puede interrumpir el flujo habitual de nuestra vida y ponernos frente a momentos de cambio en los cuales podemos ver aquello que da sentido a la dirección de nuestra vida y por tanto nos sostiene y renueva nuestra vitalidad”⁷². El apercebimiento del significado cualitativo del tiempo depende de una comprensión visionaria del mismo, es decir, de una repentina y completa presencia de los signos del tiempo a la mirada interior del observador, así la imaginación se presenta como el sentido interior que percibe ese significado. Novalis acepta la formulación kantiana del tiempo como la forma de la intuición interior que no puede ser intuida exteriormente. Por tanto, el poeta debe apoyarse en la imaginación productiva para tener el conocimiento visionario que le permite ver el orden superior que se manifiesta en la *Zufall* y su naturaleza kairótica. De modo que es la imaginación la facultad que permite el camino a la verdad, y el poeta el que nos pone frente a frente con la verdad cuando canta sobre eventos futuros.

De manera que Novalis dota al poeta de la elevada capacidad de ver en el interior de la naturaleza del *kairós* y comprender el momento de crisis o conflicto y observar lo oculto en los pliegues del futuro. Su poder se aleja de aquel del hombre ordinario, puesto que el poeta se encuentra en una relación directa e íntima con la naturaleza cualitativa del tiempo: “el poeta por medio de su comprensión del sentido de la *Zufall*, es el intérprete, traductor y visionario de la naturaleza específica del tiempo”⁷³. En Novalis, el genio es temporal en tanto habilidad creativa pero al mismo tiempo tiene la capacidad de actuar contra la fuerza destructiva del tiempo, en tanto posee una comprensión especial del tiempo, la capacidad de ingresar en su naturaleza cualitativa: “El poeta, que por un lado es y tiene genio, y por el otro posee una relación privilegiada con la *Zufall*, posee de ese modo poderes extraordinarios con respecto al flujo cualitativo del tiempo”⁷⁴. En suma, dice Pfefferkorn: “El individuo de pronto se encuentra en un umbral que permite tanto a lo divino irrumpir en la vida cotidiana y al individuo, en particular al

⁷² Pfefferkorn, Kristin, *Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry*, London, Yale U. P., 1988, p. 42.

⁷³ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

poeta, percatarse de su presencia y presentir su dominio o influencia directiva sobre nuestros destinos. El poeta (...) se convierte en el traductor de la crisis, el mediador de todos los elementos opuestos y conflictivos. Al tener una visión fugaz del veloz encuentro de lo trascendente y del reino natural en ese rápido cambio propio de la *Zufall*, la tarea del poeta se vuelve la de darle voz a su verdad. Y es su genio que le permite de una vez sentir el ritmo de la cualidad de ese momento y expresarlo espontánea y creativamente, es decir, traducirlo al imaginario verbal⁷⁵.

I. 3.2. El relato del mago: el *Märchen* y su relación con el tiempo y el sueño

Muchas de las ideas de Novalis acerca de la poesía, la conciencia, el sueño y el tiempo y el vínculo entre todos ellos confluyen en su teoría del *Märchen*, desarrollada en su obra fragmentaria. En castellano, la teoría novaliana del *Märchen* aparece en una reunión de fragmentos publicada bajo el nombre de *Enciclopedia*, en la sección dedicada a las “Ciencias filológicas”.

En el fragmento 1464 puede leerse: “el *Märchen* es el canon de la poesía; todo es un *Märchen*”⁷⁶. El *Märchen* se caracteriza, según Novalis, por lo caótico, lo anárquico, lo incoherente. Sus elementos se unen de un modo libre, raro, incoherente, pues esa libertad otorga vida al *Märchen*. El *Märchen* es contrario a una correlación legal, su auténtica naturaleza es anárquica y se expresa en un constituirse libremente, como una asociación de ideas espontánea, casual y, a la vez, intencional pues la intención, la voluntad del poeta no debe ser borrada. El *Märchen* es compuesto por el poeta como podría componer música, mediante una operación libre sobre las palabras y las cosas, como el viento al pasar por entre las cuerdas de un arpa eolia engendra una fantasía musical libre.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁷⁶ Novalis, *op.cit.*, p. 355.

En un auténtico Märchen todo ha de ser maravilloso – misterioso e incoherente – todo debe estar animado. Cada vez de una manera diferente. Toda la naturaleza ha de estar mezclada de una manera maravillosa con el mundo de los espíritus – el tiempo de la anarquía universal – de la ausencia de leyes- de la libertad- del estado natural de la naturaleza – el tiempo antes del mundo. (fr. 1460)⁷⁷

Kristin Pfefferkorn señala que en el Märchen convergen varios elementos de otros relatos producidos por lo que podríamos denominar tradición oral pero que al mismo tiempo el primero se distingue de estos últimos (*fable, Myth, legend fairy tale, folk tale, saga*). El Märchen comparte con la mayoría de estos tipos de relatos aspectos que trascienden la experiencia cotidiana: la apelación a elementos maravillosos, mágicos y milagrosos, hechos sobrenaturales, animales que hablan, objetos que cobran vida, etc. Sin embargo, las diferencias que presenta respecto de ellos permiten arribar a una noción más acabada del Märchen. Por ejemplo, se diferencia de la fábula en cuanto ésta posee una preocupación heurística, la característica de ilustrar un punto de vista moral, y puede ser incluido en la amplia categoría de cuento popular (*folk tale*) aunque no a la inversa. Pero, dado que es al tipo de relato al que más se aproxima, la comparación con la saga permite delinear con mayor claridad una caracterización del Märchen.

El Märchen comparte con la saga la inclusión de numerosos elementos mágicos, de acontecimientos sobrenaturales, de seres vinculados a un mundo extraordinario. Pero mientras la saga se concentra en la naturaleza numinosa de sus personajes, el Märchen se interesa en la trama simple que cuenta. Lo maravilloso en el Märchen ocurre como algo normal en el mundo: debido a la manera simple y natural en que son narrados, los hechos mágicos y milagrosos son recibidos por la audiencia sin considerarlos extraordinarios. En tanto la saga pone en contraste el mundo de lo profano con el de lo numinoso y resalta la distancia entre ambos, el Märchen niega dicha distancia entre lo extraordinario y lo ordinario, lo divino y lo profano. De aquí se desprende en gran medida también el carácter libre, lúdico y poético que destaca Novalis del Märchen: mientras la saga se encuentra delimitada moral, espacial y temporalmente y posee por tanto un carácter histórico, el Märchen se mueve más libre y lúdicamente y presenta un carácter más poético.

Sin embargo, el trato lúdico y libre que el Märchen hace de lo maravilloso, lo mágico y lo milagroso no constituye un aspecto de mero entretenimiento sino que en él reside justamente su propósito más serio y significativo de acercar al hombre a esa región en que lo ordinario y lo

⁷⁷ *Ibid.*, p. 352.

extraordinario, lo divino y lo profano se encuentran reunidos. Según Pfefferkorn, de esta manera el Märchen "invita a la audiencia a volverse parte de ese momento y lugar en el cual el hombre puede asir e interactuar con la realidad que yace oculta detrás del mundo de las apariencias cotidianas"⁷⁸. El carácter arquetípico de sus personajes y la no especificación del tiempo y el espacio le proporcionan una gran durabilidad que es tomada como prueba de la veracidad esencial de su significado y como razón de su amplia propagación: "un cuento puede viajar intacto en sus elementos metafísicos centrales desde Asia hasta Europa, del norte de África al Lejano Oriente, y no perder nada de sus poderes de expresión ni de su contenido básico. A pesar de su tránsito de cultura en cultura y de época en época, el Märchen preserva su naturaleza esencial. Sólo los detalles sociales e históricos específicos de cada cultura cambian, pero para el significado del cuento, éstos no son más que los particulares de la belleza de sus envoltorios"⁷⁹.

En gran medida el Märchen posee una naturaleza ahistórica, que se evidencia en sus frases inicial y final ("érase una vez...", "...y vivieron felices por siempre"). El Märchen se encontraría en este sentido, según Pfefferkorn, encerrado en una especie de paréntesis respecto del habitual flujo del tiempo y, si se acepta la creencia de que la memoria protege de la corrupción y el olvido sólo aquello verdadero y eternamente significativo, la independencia de su verdad de cualquier marco de referencia histórica sostiene la eternidad o validez arquetípica de su significado. Es evidente que la capacidad del Märchen para sobrevivir al paso del tiempo y al gusto y las diferencias culturales no reside en el solo hecho de haber sido grabado fielmente o preservado debidamente en su forma escrita. "En el *Fedro*, Platón apuntaba que el arte de escribir, lejos de sostener la memoria, tiende a empobrecerla. El cuento popular, cuya pretensión de valor perdurable se basa al menos en parte en el hecho de que puede ser fácilmente recordado, no es realizado por ser grabado (...) Si bien la preservación escrita del Märchen explica parcialmente su supervivencia, su duración no puede deducirse de este mero hecho. Su duración no proviene simplemente de su supervivencia sino de su contenido: el Märchen debe de seguir teniendo significado para nosotros."⁸⁰ El Märchen es resultado de una larga tradición oral, y en algún punto de su génesis oral se debe encontrar la raíz de su particular poder de permanencia y de su aparente autonomía.

Por otra parte, se produce una doble relación del Märchen con el tiempo: por un lado, está sujeto a un desarrollo o evolución lineal directa en la cual la verdad última es revelada en formas

⁷⁸ Pfefferkorn, K., *op. cit.*, p. 152.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 154.

cada vez más sucintas por una dialéctica de sucesivos relatos y reformulaciones; pero, mientras a ese nivel su trama avanza mediante el paso del tiempo, en otro plano niega la efectividad del carácter lineal de ese paso del tiempo y afirma su naturaleza cualitativa como el aspecto más importante y significativo para el hombre. Pfefferkorn encuentra que la actitud contradictoria del Märchen respecto de la naturaleza del tiempo, la tensión entre los aspectos cualitativo y cuantitativo que atrae a Novalis, refleja la relación del hombre con su propia temporalidad: “La dualidad temporal del Märchen es un símbolo de nuestra propia relación con el tiempo. Al mismo tiempo sujeta al paso del tiempo y a los cambios producidos por la naturaleza sucesiva del tiempo, pero también impermeable a ellos y sensible sólo a las estructuras cualitativas”⁸¹.

Aunque en Novalis se observe una mayor preocupación que en Schlegel por la tradición oral (pues es ésta en última instancia la que le provee el Märchen como modelo), manifestada fundamentalmente debido al aprecio por el esfuerzo comunal que opera en el origen colectivo de esos relatos, los cuentos de Novalis (que él mismo denomina Märchen) no surgen de una tradición sino que son producto de la creación imaginativa de un solo escritor. La distinción entre Volksmärchen y Kunstmärchen puede contribuir al esclarecimiento de posibles confusiones entre el relato popular y el trabajo individual del poeta. Los Märchen de Novalis tratan de asir el tono, la preocupación irónica, etc. que caracterizan al verdadero *Volksmärchen* pero son *Kunstmärchen*. Para Novalis, el *Kunstmärchen* es la forma elevada del *Volksmärchen* pues entiende que la traducción al trabajo literario constituye un crecimiento de su importancia poética hacia un poder más alto. Según Pfefferkorn, “Novalis considera que la recreación de los íconos de los relatos populares puros es una Erhebung de su valor hacia la auténtica potencia poética”⁸². La génesis colectiva del Märchen es valorada porque se opone a estructuraciones demasiado conscientes, deliberadas y racionales y lo vincula con la profundidad de la dimensión de lo desconocido a la que accede el poeta.

Un lazo análogo se produce entre el sueño y el Märchen.⁸³ El Märchen, como el sueño, suspende la percepción habitual del tiempo y se muestra como perteneciente a una realidad mágica, desatendiendo al pasaje ordenado de momentos sucesivos. Pasado y futuro se vuelven

⁸¹ *Ibid.*, p. 159.

⁸² *Ibid.*, p. 161.

⁸³ Ibarlucía observa que el término, además de derivar de la partícula *Mär* (cuento, leyenda, noticia), “remite a la antigua palabra *Mähr*, sinónimo de incubo, éfiltes o espectro nocturno que acecha a los que duermen” (Ernst Raupach, *Dejad a los muertos en paz/Lasst die Toten ruhen*, presentación, establecimiento del texto alemán y traducción, publicación del coloquio “Las épocas y sus enfermedades en la literatura”, Centro Germano-Argentino/Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD), Buenos Aires, marzo de 2005, p. 13).

W. von Humboldt?

intercambiables en ambos ya que están estructurados según las leyes de la asociación de ideas, que no están limitadas por el orden temporal de causa y efecto, desplazándonos libremente en el flujo temporal. Existiría en este sentido un predominio del aspecto cualitativo y pleno del tiempo respecto del cuantitativo unidireccional. Sueño y Märchen interrumpen el curso ordinario de la vida cotidiana y es en esta interrupción, en esta rasgadura en la conciencia que lo divino, lo nouménico penetran. "Mientras dormimos el sueño funciona como una abertura o una puerta al reino de más allá que en nuestro estado normal de conciencia despierta nos es abierto por la poesía"⁸⁴. Desde la antigüedad, el sueño fue imaginado como guía hacia la profundidad oculta y desconocida de nuestro yo. La poesía (o el Märchen) comparte esas virtudes del sueño pero se encuentra en un nivel superior de acceso a lo desconocido, para Novalis, pues mientras que el sueño constituye una creación libre pero involuntaria, la poesía es un acto deliberado de libre creación.

La naturaleza, el sueño y el Märchen comparten la regla de la libre asociación. Se lee en el fragmento 1465:

Un cuento es en realidad como una imagen onírica – carece de coherencia. – Es un conjunto de cosas y de acontecimientos maravillosos –p. ej., una *fantasía musical* – las secuencias armónicas de un arpa eolia – *la naturaleza misma (...)*⁸⁵

La imagen del arpa eolia no hace sino expresar este carácter libre del Märchen. Así como el viento pasa por entre las cuerdas y crea una fantasía liberada al azar, el Märchen es compuesto; el orden que rige el juego libre de la fuerza creativa de la naturaleza es el orden de la ley de asociación de ideas que gobierna a la imaginación. Pero al mismo tiempo, si bien comparte el carácter libre de su origen asociativo con el sueño y la naturaleza, el Märchen constituye una forma superior de acceso al terreno de lo velado a la percepción de la vida cotidiana de vigilia en tanto proviene de un acto deliberado de la conciencia y, como señala Pfefferkorn, posee la ventaja de no requerir la traducción a un modo discursivo, a diferencia del sueño y la naturaleza que sí precisan de un trabajo hermenéutico.

Pero tal vez sea en el concepto novaliano de Wechselrepräsentation donde podamos encontrar una clave para esclarecer la teoría del Märchen en ambos aspectos estético y metafísico. Novalis concibe la representación icónica en general como una inversión del orden de aquello que refleja o representa. La representación es una imagen especular porque el espejo (algunos parecen haberlo olvidado) no reproduce aquello que refleja tal cual es sino que lo invierte. De este modo,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁵ Novalis, *op. cit.*, pp. 355-6.

podemos acercarnos a lo que su teoría estética persigue y al concepto novaliano de *mimesis*: el arte es mimético pero no al modo de una mera copia de la realidad sino que la representación del mundo y de la naturaleza que acaece en el arte (y en la matemática y el lenguaje) los refleja de un modo invertido. Frente a la concepción del arte como una deficiencia metafísica y epistemológica, se redefine al arte a partir de su habilidad para representar de este modo auténticamente al *Ser*. Todos los sistemas representacionales (lenguaje, matemática, arte) presentan una imagen verdadera de la realidad pues *constituyen mundo*, son un mundo en sí, igual que la imagen es otra respecto de lo que refleja porque es su reverso. Como escribe en el *Monolog* respecto del lenguaje, el artista *crea mundo*, reemplaza la mera copia por una libremente creada pues se expresa no sólo actuando sobre la impresión que recibe sino creando libres expresiones del espíritu.⁸⁶ *Chaos*

A partir de aquí quizás podamos elucidar a qué se refiere Novalis en el fragmento 1460 cuando escribe: "...el mundo absolutamente opuesto al mundo de la verdad realidad (historia) y por eso tan absolutamente parecido a él"⁸⁷; de qué tiempo habla Novalis y cuál es la relación entre el Märchen (y su carácter profético), la historia y el tiempo. Una representación imaginativa del flujo del tiempo debería ser su inversión: el presente seguido de pasado y precedido de futuro; y del tiempo como un todo: lo sucesivo como simultáneo y lo simultáneo como sucesivo. Y la historia debe elevarse al rango de Märchen. Así como el niño en su juego imita (refleja) al adulto y se vuelve su imagen invertida (siendo así el reverso de la imagen invertida de Dios que sería el hombre), la historia debe volverse Märchen porque éste es el reverso de la historia que es inversión del Ser auténtico. Pero, a su vez, si bien es una representación más auténtica del Ser que la histórica, el *Volksmärchen* es más cercano al caos inicial de modo que la historia deberá volverse *Kunstmärchen*, donde hallamos el caos elevado que es el mundo futuro.

En el Märchen —o el *Kunstmärchen*, en el cual piensa Novalis en realidad, superior por su origen individual y voluntario— el espíritu se siente tan libre como en el sueño al eludir al mundo que lo confina. El espíritu puede volver al asombro, a la ingenuidad y percibir la armonía originaria de su ser con la naturaleza, no como ella es actualmente sino como lo fue en el caos primitivo, como será en la edad de Oro. El Märchen trasciende en cierta forma el campo estético y se vuelve profético, anticipa el estado futuro de la relación entre nuestra conciencia y el mundo. Ese caos primitivo renacerá en un nuevo caos pero no se trata del mismo estado pasado en un simple proceso circular ya que será superior al primitivo porque será consciente. La atracción que

⁸⁶ Cfr. Novalis, *Werke...*, op. cit., II, pp. 438-440.

⁸⁷ Novalis, *Enciclopedia*, op. cit., p. 353.

Monomía - caos ?

ejerce el sueño sobre Novalis puede explicarse por el hecho de que el sueño es como un presagio, una reproducción de la libertad originaria y futura. El Märchen es superior a la fantasía espontánea porque él es ahondado por la conciencia, pues en él se unen el inconsciente libre y la conciencia, como la síntesis entre la libertad absoluta del sueño y la conciencia de la vigilia.

Observa Béguin que, sin embargo, Novalis “no coloca el sueño absolutamente por encima de la vigilia, ni en virtud de esa profecía particular que anuncia la Edad de Oro, ni por su valor de modelo propuesto al poeta”⁸⁸; y más adelante señala que “el ideal que se propone Novalis es como siempre una síntesis: no el sueño tal como es, sino transfigurado, iluminado por la conciencia”⁸⁹. Como señalábamos antes, el sueño, pensado desde antaño como hermano menor de la muerte, nos conduce a una mayor profundidad de lo desconocido y velado de nuestra conciencia que cualquiera de los estados conscientes; sin embargo, la poesía es el mejor camino, puesto que ella es una creación libre pero voluntaria, frente al sueño que es una creación libre e involuntaria. Aunque, según Novalis, todo acabará por confundirse en aquella época futura: vigilia y sueño, conciencia e inconsciente, necesidad y libertad, coherencia y fantasía formarán una unidad.

Pero el Märchen no es una completa evasión sino que es creación de mundo, es producción de verdad. Si con el tiempo la historia ha de convertirse en Märchen, el Märchen anticipa la superación de la historia, la fusión de las dimensiones temporales.

El tiempo antes del mundo proporciona en cierto modo los rasgos dispersos del tiempo después del mundo – así como el estado de la naturaleza es una imagen singular del reino eterno. El mundo de los Märchen es el mundo absolutamente opuesto al mundo de la verdad realidad (historia) – y precisamente por eso es tan absolutamente parecido a él como lo son el caos y la creación consumada. Con el tiempo la historia deberá hacerse Märchen y volverá a ser lo que fue en un principio.

En el mundo futuro todo es como en el mundo de antaño – y, no obstante, todo es completamente diferente. El mundo futuro es el caos racional –el caos que penetra en sí mismo –que está dentro de sí y fuera de sí.

El auténtico Märchen debe ser al mismo tiempo una representación profética – una representación ideal – una representación absolutamente necesaria. Los auténticos escritores de Märchen son visionarios del futuro.

⁸⁸ Béguin, A., *op. cit.*, p. 262.

⁸⁹ *Ibid.*, p.263.

Confesiones de un *niño* verdadero, sintético – de un niño ideal. (Un niño es mucho más listo y más sabio que un adulto – el niño debe ser un niño absolutamente irónico) – Los juegos del niño – *imitación* de los adultos.

Con el tiempo la historia deberá hacerse Märchen y volverá a ser lo que fue en un principio. (fr. 1460)⁹⁰

Más allá de los resultados poéticos que haya podido lograr con *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis intentó plasmar allí muchos de los elementos que conforman su teoría del Märchen. Pfefferkorn observa que tanto *Heinrich von Ofterdingen* como *Die Lehlinge zu Sais* deben ser considerados más como *Kunstmärchen* que como novelas. Novalis escribe *Ofterdingen* con la aparente estructura de una *Bildungsroman* en respuesta a *Wilhelm Meister Lehrjahre* de Goethe, buscando llevar lo prosaico de la novela goethiana a un plano poético más elevado. Pfefferkorn señala que en su búsqueda de poetizar, romantizar, hacer del libro una obra mágica, Novalis le quitó la característica más distintiva de la novela: la de presentarnos acciones y personajes verosímiles e interesarse por su trayectoria psicológica. Si bien aceptamos la posibilidad de ver en *Ofterdingen* un *Kunstmärchen* más que una novela, consideramos que hay numerosos elementos que contradicen una concepción tal de la novela tanto en los planteos de la teoría schlegeliana como en los que veremos más adelante propios del relato contemporáneo y en los del mismo Novalis, coincidentes en su mayoría con los de Schlegel.

Como sucede en los Märchen, el flujo ordinario del tiempo es encerrado entre paréntesis en *Ofterdingen* y esa puesta entre paréntesis cobra un nivel temático en la novela. “En lugar de abrir con el habitual ‘érase una vez’, comienza con el largo, intrincado y profético sueño de Heinrich, el cual nos empuja a suspender nuestra percepción temporal habitual y sus presupuestos tomar la historia como perteneciente al reino de la realidad mágica.”⁹¹ El sueño introduce lo misterioso y lo maravilloso como ligados a una indiferencia respecto del paso ordenado de los momentos sucesivos; por otro lado, en tanto es regido por las leyes de la asociación, no se encuentra limitado por el orden temporal de causa y efecto y permite entonces una gran libertad de movimiento en el flujo temporal, quedando en primer plano su carácter cualitativo por sobre el flujo unidireccional y los aspectos cuantitativo y cuantificable.

En la discusión que se produce al comienzo del libro entre Heinrich y su padre, es lícito asociar la posición del primero respecto de la naturaleza y el significado de los sueños a la concepción de los románticos y a la del propio Novalis, y la del padre a la de los iluministas.

⁹⁰ Novalis, *Enciclopedia*, op. cit., pp. 352-353.

⁹¹ Pfefferkorn, op. cit., p. 171.

Mientras que el padre desconfía de los productos de la imaginación, como los sueños, y reprime a su hijo por quedarse dormido a causa del sueño de la flor azul, Heinrich responde a la visión romántica del poder y el significado de las fuerzas inconscientes e irracionales de nuestra vida interior. “Los sueños para Novalis, como para Heinrich, juegan el mismo rol que la poesía: interrumpen el flujo ordinario de la vida cotidiana y son la rasgadura en la cortina de la conciencia detrás de la cual yace oculto nuestro yo más profundo, como detrás del velo de Isis yace escondida la verdad. A través de este desgarramiento en el modo común de conciencia lo divino ingresa en ella por medio de los sueños en una revelación de la oportunidad [*chance*, es decir, *Zufall*]. Entonces la gran rueda que empuja el alma de Heinrich hacia delante con un poderoso impulso es la rueda de Fortuna, la diosa de la oportunidad.”⁹²

Como infiltrándose en alguna página 'borgeana'⁹³, hacia el final de su novela-Märchen Novalis planteaba una vez más la fusión del Märchen y la historia, que culminaría en la idea del libro absoluto que compartía con Schlegel, en el proyecto romántico de una Biblia: “El Märchen y la Historia guardan estrechísimas relaciones, y, bajo los más singulares disfraces, caminan a la par por los senderos más intrincados: la Biblia y el Märchen son astros de una misma órbita”⁹⁴.

Más allá de las diferencias que pueden existir entre ambos, Märchen y novela son creaciones miméticas, pero no al modo de imitaciones copias: ni Schlegel ni Novalis piensan en una mera copia de lo que llamamos mundo, universo, realidad, sino que en ellos se encuentra la creación libre, deliberada, consciente (e inconsciente) del poeta (que es profeta, a diferencia del historiador, que es predicador), la creación de un mundo (un libro) que, como creía Novalis, por ser imagen invertida de éste, lo refleja e, incluso, anticipa, sea novela, literatura aún por inventar o Märchen profético. Las búsquedas de ambos autores confluyen en un mismo punto: en un libro, el libro absoluto⁹⁵. Schlegel y Novalis encontrarán el suyo en otro libro. La idea de poesía universal progresiva y la idea de novela de Schlegel terminaban por fundirse ubicando a la verdadera novela como un asunto del futuro, un libro aún por escribir, que será quintaesencia de

⁹² *Ibid.*, p. 173.

⁹³ Sin hacer referencia alguna a la idea de los románticos del libro absoluto y del proyecto de Biblia, Borges en “Del culto de los libros” lleva a cabo un recorrido hacia el culto del libro (capitalizado por Mallarmé en su famosa sentencia) desde una época marcada por la transmisión oral, que en cierta forma culmina con lo lejos que había llegado el cristianismo con la imaginación de que la divinidad había escrito dos libros: el segundo, el universo. Y concluía: “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo” (Borges, J.L., *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 146-147).

⁹⁴ Novalis, *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, trad. Eustaquio Barjau, Madrid, Ed. Nacional, 1975, p. 272.

⁹⁵ También, Schelling, por ejemplo, encontraba su forma en el poema didascálico (siendo su modelo *De rerum Natura* de Lucrecio).

toda la literatura, será la unión de filosofía y poesía. Será un libro absoluto, un libro que sea todos los libros. Novalis compartirá esta utopía del libro absoluto y ambos la identificarán con el proyecto de una Biblia. La idea de una nueva Biblia como ideal de libro.

En Novalis la imitación de la naturaleza es superada porque la fantasía crea mundo, un mundo tan real como el de los sentidos porque si bien son distintos, son el mismo. La naturaleza puede ser la habitación de un mago; el mundo, un libro. Ludwig Tieck escribió en el epílogo a la novela que la temprana muerte no le permitió concluir a su amigo Novalis y que tal vez jamás habría concluido: "Al poeta que haya captado el núcleo de la esencia de su arte nada le parecerá contradictorio ni extraño; para él todos los enigmas están resueltos; por medio de la magia de la fantasía puede enlazar todas las edades y todos los mundos; desaparecen los milagros y todo se convierte en milagro"⁹⁶.

⁹⁶ Tieck, L., "Epílogo", en Novalis, *Himnos a la noche...*, *op. cit.*, p. 278.

Capítulo II

Los narradores de la espera y el olvido: Tiempo y narración en Benjamin, Proust y Kafka

El Romanticismo temprano, al presentar a la novela como campo de fusión de los géneros poéticos, proporcionaba a la narración una posibilidad de escape del esquema rígido que ostentaban teorías poéticas como la del clasicismo francés. Si bien la novela decimonónica supo avanzar en ese terreno, al ajustarse a los principios de la verosimilitud se ciñó a la representación de una temporalidad lineal y homogénea que en gran medida contribuyó a su estancamiento formal y fue quizás en la impronta innovadora de obras como la de Joyce, Kafka, Proust o Beckett donde mejor lograda se vio la reunión de géneros planteada por las teorías de Schlegel y Novalis. Sin embargo, hay un aspecto que consideramos aun más relevante, fundamentalmente en función de nuestra investigación sobre el tiempo y la narración, que se vincula al abandono del principio de imitación impulsado por el Romanticismo de Jena. Más allá de las innovaciones formales que pueden ofrecer aquellas obras contemporáneas, es el distanciamiento de la *mimesis* como mero principio imitativo lo que aproxima más a estas últimas al modelo narrativo concebido por el Romanticismo temprano que a las producciones del realismo o el naturalismo decimonónicos.

En este capítulo nos proponemos revisar cómo se desarrollan estos aspectos en la producción narrativa de Marcel Proust y Franz Kafka, dos de los “fundadores” de la denominada “novela moderna”, a partir de la lectura que Walter Benjamin realizó de sus obras. El relato de ficción kafkiano y el proustiano contienen cierta concepción del tiempo vinculada a una transfiguración de la experiencia de la temporalidad y cierta concepción de la narración que se relaciona con una transformación del principio de *mimesis* narrativa, y ambas mutaciones encuentran un importante sustento en la situación histórica que las acompaña.

En reiteradas oportunidades, desde distintos sectores intelectuales, las obras de Kafka y de Proust han sido blanco de la acusación de “decadentes”. Consideramos que Benjamin se ubicaría en este sentido en una línea próxima a la de Sartre, que en varias oportunidades tomó la defensa de las obras de ambos escritores, ante tal acusación y señaló el error de una condena que se sostenía fundamentalmente en la pertenencia de dichos autores a una sociedad decadente, y los

rescatada como “mediadores”, “personas que tienen la misma cultura burguesa pero son a la vez sus adversarios”⁹⁶. Sus obras pueden ser tomadas como el mero síntoma o la pantomima de una sociedad decadente. También es posible considerarlas un simple juego estético, ajeno a las circunstancias históricas en que tienen lugar. Pero a su vez se las puede pensar desde un enfoque que no excluya ni el aspecto lúdico de su carácter poético ni el contenido histórico y filosófico que encierran.

Benjamin ha observado en su ensayo *El narrador* que con la modernidad el arte de narrar está tocando su fin y que el género moderno por excelencia, la novela, constituye parte de este ocaso. Sin embargo, el mismo Benjamin ha recorrido profundamente las obras de Kafka y Proust. ¿Acaso de los muchos recovecos que en dichas obras ha transitado no se puede de algún modo extraer una importante cantidad de observaciones que contribuyan a una cierta concepción benjaminiana de la narración que convergería en el ensayo *El narrador*? De allí quizá se pueda barruntar el lugar que tienen dichas obras en este ocaso del arte de narrar.

Jeanne Marie Gagnebin encuentra una relación paradójica en la teoría de la narración de Benjamin en la cual conviven la memoria, la reunión y la salvación junto con el olvido, la dispersión y la “destrucción alegre”; el fin del arte de narrar y las novelas de Proust y Kafka. A partir del despliegue de su concepción del tiempo, sus consideraciones acerca del arte de narrar y su análisis de las obras de ambos escritores, este capítulo intentará mostrar cómo se articulan las aparentes contradicciones de estos planteos, y en qué medida podrían detentar los rasgos de una nueva narración.

⁹⁶ Sartre, Aragon y otros, *Estética y marxismo*, trad. S. Sastre y S. Gojman, Buenos Aires, Arandú, 1965, p. 84. Tal defensa tuvo lugar en ocasión de un coloquio sobre el concepto de “decadencia”, organizado en Praga hacia 1963 por la revista *Plamen*.

II.1. Tiempo y narración en Walter Benjamin

II.1.1. Tiempo trágico y tiempo del *Trauerspiel*

En un escrito de juventud en el cual se condensan varios planteos que desarrollará en *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin expone la concepción del tiempo que aflora en el *Trauerspiel* y cómo ésta incide en la configuración narrativa. Se trata de *Trauerspiel y Tragedia* [*Trauerspiel und Tragödie*], de 1916. Allí Benjamin distingue un tiempo mesiánico y dos tiempos profanos: el de la tragedia y el del *Trauerspiel*.

El tiempo mesiánico es una forma no colmada, que no puede plenificarse, completarse, condensarse en un acontecimiento finito. La forma de la historia considerada mesiánicamente escapa al tiempo cronológico y cuantitativo, no constituye una forma que pueda medirse al modo del tiempo mecánico. Es más, escapa al tiempo mundano en general, dado que no puede determinarse ni cuantitativa ni cualitativamente en términos de acontecimientos finitos, no es posible determinar empíricamente un acontecimiento perfecto, pleno, esto es, que pudiera considerarse como totalidad, sino que tal acontecimiento constituye sólo una idea. Esta idea de acontecimiento pleno (*erfüllten Zeit*) es la que aparece en la Biblia como una noción predominantemente histórica: el tiempo mesiánico. Pero este tiempo histórico pleno no remite a la idea de un tiempo individual, sino de un "tiempo cumplido divinamente"⁹⁷ y en esto reside la diferencia entre el tiempo trágico y el tiempo mesiánico, aunque se distinguen entre sí por su relación con él.

En la tragedia el tiempo es colmado humanamente, la *anagnóresis* compromete al sujeto de la acción en el reconocimiento de lo ya acontecido originariamente como predestinación de su obrar. Tal es el caso del *kairós* de Edipo, cuando decide tomar el destino en sus manos y actuar. El héroe trágico muere porque a nadie le es permitido vivir en un tiempo pleno, muere en la inmortalidad. La ironía trágica parte de la paradoja que constituye la muerte como inmortalidad. El origen de la culpa trágica se encuentra en el mismo terreno. La culpa se halla en aquel tiempo propio del héroe trágico, colmado de un modo puramente individual. "Este tiempo del héroe trágico —que como menos debe definirse es como tiempo histórico— dibuja como en un círculo

⁹⁷ Benjamin, Walter, "Drama y tragedia", en *Metafísica de la juventud*, Barcelona, Altaya, 1998, p. 180. ["*Trauerspiel und Tragödie*", *Gesammelte Schriften*, II, 1, ed. a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 134.]

mágico todos sus actos, toda su existencia.⁹⁸ El influjo que desempeña el tiempo del héroe sobre los acontecimientos aparece en el más inesperado azar, en la más insignificante equivocación, que conduce a la culpa, acarrea la muerte. El destino trágico aparece en los momentos de pasividad: “Y es que no son raras las pausas, por ejemplo en el sueño del héroe en las que se cumple el destino de su tiempo, a la vez que la significación del tiempo colmado en un destino trágico se plantea en los grandes momentos pasivos: en la decisión trágica, en el momento retardado o en la catástrofe”⁹⁹.

La tragedia y el Trauerspiel se distinguen por su diferente posición respecto de la noción de tiempo histórico. Mientras en la tragedia el tiempo aparece como colmado humanamente, la acción signada por el *kairós* y la resolución, el tiempo del Trauerspiel se caracteriza por la irresolución, por la postergación indefinida del acto, es decir, se trata de un tiempo de carácter no colmado.

El tiempo del Trauerspiel cobra este carácter no colmado que se plasma en esta ausencia de resolución y en la idea de repetición. Para Benjamin, el Trauerspiel constituye la elaboración estética de la idea histórica de repetición, no al modo del mito trágico pues carece de resolución. La repetición es la legalidad del Trauerspiel: “Se trata de una ley de una vida más alta en el espacio limitado de una existencia terrenal, donde todos juegan –o representan; en alemán, *spielen*– hasta que la muerte pone término a la representación para repetirla más adelante en otro mundo”¹⁰⁰. Los acontecimientos del Trauerspiel son esquemas, imágenes alegóricas de otro juego en el cual la muerte desaparece. El tiempo del Trauerspiel es, a diferencia del trágico, incompleto, no colmado, y sin embargo, finito; no individual, pero a la vez carente de universalidad histórica. Su universalidad no es mítica sino espectral (fantasmagórica): en el Trauerspiel (como en Hamlet) los muertos se convierten en fantasmas.

Por otra parte, la repetición también se manifiesta en el número par de actos del drama, distinto del impar de la tragedia, cuyo último acto constituye la resolución típicamente trágica¹⁰¹. Esto no sólo refuerza la naturaleza repetitiva y el carácter de irresolución del Trauerspiel – características que hacen a la construcción de cierta temporalidad–, sino que también remite a la “naturaleza típicamente especular de los juegos y las representaciones (*Spielen*)”¹⁰². Benjamin

⁹⁸ *Ibid.*, p. 181. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 134.]

⁹⁹ *Ibid.* [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 135.]

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰¹ Este aspecto, como el carácter temporal y las configuraciones aristotélicas antes señaladas, enseña los profundos vínculos que observaremos entre el Trauerspiel y los autores contemporáneos (en este caso en particular, *En attendant Godot* de Beckett constituye un blanco evidente de tales comparaciones).

¹⁰² *Ibid.*, p. 183. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 136.]

cita el *Alarcos* de Schlegel (~~no muy casualmente, un romántico~~) como un ejemplo para un análisis de las características concretas del drama, debido a su carácter alegórico: “Este drama se eleva gracias a la distancia que separa, sobre todo, imagen real e imagen especular, significante y significado, de modo que el drama no es la imagen de una vida más alta sino una de las dos imágenes especulares cuyo desarrollo no es menos esquemático que el propio drama. Los muertos se convierten en fantasmas”¹⁰³.

En suma, mientras que la tragedia es una forma definitiva, cuyo carácter temporal se halla agotado y fijado en dicha forma, el *Trauerspiel* es “algo inconcluso cuya solución se encuentra incluso fuera del terreno propiamente dramático”¹⁰⁴ –y esto se vincula fundamentalmente a la esencia de la repetición temporal, dado que no hay forma que pueda descansar definitivamente en ella–. Desde el punto de vista del análisis formal, para Benjamin, ésta es la diferencia decisiva entre tragedia y *Trauerspiel*. Y desde el punto de vista del carácter temporal, el tiempo no colmado y a la vez finito, no individual y a la vez carente de universalidad histórica, presenta al *Trauerspiel* como intermediario entre el tiempo trágico y el tiempo mesiánico.

De acuerdo con las cuatro configuraciones establecidas por Aristóteles en su *Poética* acerca del carácter del héroe en relación con el conocimiento de su destino y la acción (o sea: sabe y actúa; no sabe y actúa; sabe y no actúa; y no sabe y no actúa), reconoceríamos, frente al héroe de la tragedia que responde a la segunda configuración, en el personaje dramático (Hamlet, como caso paradigmático) la tercera posición del héroe, que Aristóteles consideraría execrable. El *Trauerspiel* encuentra cierta continuidad en la narración contemporánea. La construcción temporal que en él se desarrolla, su carácter no colmado, repetitivo e irresuelto, la idea de la existencia como representación, la postergación indefinida del acto, la imposibilidad de acción, son retomados en gran medida por los dos autores que Benjamin ha abordado, Proust y Kafka; y, en cierta forma, apuntan a la posición del hombre moderno, embarcado en una espera infinita, posición que la literatura contemporánea en general se ha encargado de llevar a su mayor expresión, como veremos en el caso de la obra beckettiana.

La repetición no se relaciona a la espera

¹⁰³ *Ibid.*, p. 183. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 136.]

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 184. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 137.]

II.1.2. El fin del arte de narrar

El mismo escritor que hacia 1936 encontraba en la reproducción técnica la promesa de transformación social y en la desacralización estética una vía hacia la iluminación profana, favorable a la acción política, ese mismo escritor meses después termina un ensayo en que aquel potencial prometedor se esfuma y en su lugar empieza a profundizarse el desencanto respecto de las consecuencias de la modernidad. Mientras en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Benjamin rescataba un valor emancipador, un elemento innovador que se manifestaba como contrapartida de la “pérdida del aura”, tal compensación deja de insinuarse en la declinación del arte de narrar que presenta en *El narrador*.

La experiencia (*Erfahrung*) supone una temporalidad común a varias generaciones, una tradición compartida, la continuidad de la palabra transmitida de padre a hijo, temporalidad y continuidad propias de las sociedades “artesanales”, como las llama Benjamin, frente al tiempo dislocado e interrumpido del trabajo en el capitalismo moderno. Tal tradición no sólo pertenece al orden poético y religioso, sino que también deviene en una práctica común: las historias del narrador tradicional constituyen una formación válida para los individuos de una misma colectividad. Benjamin observa que su lugar fue tomado por una incapacidad de dar y recibir consejos, una desorientación (*Ratlösigkeit*, literalmente “pérdida de consejo”). Esta desorientación se encuentra asociada a la pérdida de una facultad, la de intercambiar experiencias. Benjamin señala dos fenómenos a la raíz de esa pérdida de la facultad de contar historias, de intercambiar experiencias: el desarrollo desmesurado de la técnica y la privatización de la vida que ésta entraña. Por un lado, el mutismo de los soldados que volvían del campo de batalla en la Primera Guerra, superados por el material empleado para la destrucción masiva, empobrecidos de experiencias comunicables: “una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado sin cambiar a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”¹⁰⁵. Y por el otro, una extensión excesiva de la esfera privada de la existencia, que invade la comunicación pública de la experiencia. En *Experiencia y pobreza*, Benjamin observa, como reacción característica de la burguesía de fin del siglo XIX frente a esta ausencia de palabra común, un proceso de interiorización. Ante la frialdad y el anonimato sociales surgidos de la organización

¹⁰⁵ Benjamin, “El narrador”, en *Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1998, p. 112. [“Der Erzähler”, *Ges. Schr.*, II, 2, p. 439.]

capitalista del trabajo, se busca recrear los valores individuales y privados en sustitución de la creencia en certezas colectivas; la historia del sí borra la historia común. Así surge un nuevo concepto de experiencia, opuesto al de *Erfahrung*, se trata del concepto de "vivencia" (*Erlebnis*), que remite a la vida del individuo particular. También observa que la interiorización psicológica tiene un análogo espacial en la arquitectura, en los objetos, según la cual el individuo burgués comienza a apropiarse de ellos y a buscar refugio en todo lo que pertenece a lo privado (su casa, sus objetos personales); desposeído del sentido de su vida, el individuo intenta desesperadamente dejar marca de su posesión en los objetos personales. ||

En el plano de la narración esto se transfigura en el desarrollo de la prensa (que desnuda a la narración tradicional de su sobriedad, introduciendo una explicación psicológica, inmiscuyéndose en la vida privada de las personas, buscando siempre satisfacer los deseos más inmediatos de los lectores, cayendo de la verdad estética a la verdad discursiva) y en el predominio de la novela como género moderno. La novela entraña en buena medida, para Benjamin, la declinación de la narración. Por un lado, porque desde su nacimiento, contiguo a la invención de la imprenta, se vincula a la reproducción técnica y, por ende, priva a la narración de su "aura". Por otro lado, y a diferencia del cine, que se dirige a un público colectivo, la novela implica la transmisión a la soledad del lector. La novela representa la pérdida de aquel elemento central del buen consejo propio de la narración tradicional. Se abalanza hacia lo que Benjamin denomina "incommensurable", es decir, hacia el aspecto irreductiblemente individual de una experiencia que no admite intercambio. Rainer Rochlitz señala que en esto consistió el fracaso de Kafka para Benjamin, en haber sucumbido ante este demonio de la literatura: en su intento de transmitir la doctrina verdadera habría comenzado por escribir parábolas y terminado por escribir novelas.¹⁰⁶

Frente a esta lectura, Jeanne Marie Gagnebin observa que *El narrador* constituiría "una tentativa de pensar juntos, por un lado, el fin de la experiencia y de las narrativas tradicionales y, por otro, la posibilidad de una forma narrativa diferente de las basadas en la prioridad de la *Erlebnis* (...) Mientras que *Experiencia y Pobreza* describía primero el desmembramiento de la narración tradicional en una multiplicidad de narrativas independientes, *El narrador* coloca algunos marcos tímidos para definir una actividad narrativa que sabría recordar y recoger el pasado disperso, sin por eso asumir la forma obsoleta de la narración mítica universal"¹⁰⁷. Según

¹⁰⁶ Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 222. Frente a la observación de Rochlitz con respecto a Kafka, se desarrollará más adelante la postura de Jeanne Marie Gagnebin.

¹⁰⁷ Gagnebin, Jeanne Marie, *História e Narração em Walter Benjamin*, San Pablo, Perspectiva, 1999, p. 62.

Gagnebin, no se trata tanto de deplorar el fin de una época y de sus formas de comunicación sino más bien de “detectar en la figura desaparecida del narrador una tarea siempre actual: la de la apocatástasis, la reunión de todas las almas en el Paraíso, según la doctrina (condenada por herejía) de Orígenes, una doctrina que habría influenciado notablemente a Lesskov”¹⁰⁸.

La narración tradicional, tal como la describe Benjamin, se caracteriza por tres notas fundamentales. Gestada en la sociedad preindustrial, artesanal, se vincula a la transmisión oral de la experiencia y, en consecuencia, a su naturaleza colectiva. Este contexto artesanal favorecía la memoria individual y colectiva y hacía que la narración llevara la marca del narrador que la transmitía. En segundo lugar, se funda en la distancia temporal y espacial, pues proviene de dos escuelas: del paisano, que trasmite la experiencia de tiempos lejanos, y del marino, que transmite aquella de lugares remotos. En tercer lugar, pertenece a una época en que predominaba la autoridad de la muerte. La figura del narrador rescatada por Benjamin se desenvuelve en un contexto artesanal en que todavía no se había producido la transformación de la experiencia de la muerte, su disimulación ligada a los dispositivos higiénicos de la sociedad burguesa del siglo XIX: “facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos”¹⁰⁹. || -

La expresión privilegiada de esa experiencia tradicional es la palabra del moribundo, no porque tenga algún secreto personal que revelar, sino más bien porque en el umbral de la muerte toma una repentina intimidad con el otro mundo, desconocido y al mismo tiempo común a todos. Como los viajeros que vienen de lejos, el agonizante posee la autoridad que un último viaje les confiere¹¹⁰.

En alguna medida, como plantea Gagnebin, lo que se opone a la tarea de retomar el pasado no es sólo el fin de una tradición, sino más profundamente un sufrimiento que no puede depositarse en experiencias comunicables, que no puede incluso ajustarse a la “sintaxis de nuestras proposiciones”¹¹¹, como el sufrimiento revelado por la Primera Guerra no puede ser contado por las novelas de guerra que Benjamin rechaza en *El narrador*. Y es que en gran medida ya no puede ser transmitido, dicho, narrado, al modo tradicional del *erzählen* sino a través de una nueva narración, que sabría preservar la irreductibilidad del pasado y al mismo tiempo respetar la imprevisibilidad del presente, una narración cuya dinámica profunda responde al movimiento paradójico de restauración y apertura, a ese deseo implícito de *apocatástasis* que Benjamin

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Benjamin, “El narrador”, en *Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1998, p. 121. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 449.]

¹¹⁰ Gagnebin observa que en *Erfahrung* se encuentra la raíz *fahr*, que en el alemán antiguo poseía el sentido de atravesar una región durante un viaje (*op. cit.*, p. 58).

¹¹¹ Gagnebin, *op. cit.*, p. 63.

despliega en sus escritos sobre el Trauerspiel, la traducción, la historia y la narración. Los indicios de esta nueva narración Benjamin no los encontró en los intentos del realismo, y menos aún en los del naturalismo, sino más probablemente en una narración que trasciende la esfera de la imitación naturalista o realista y desemboca tanto en Proust como en Kafka.

II.2. La lectura benjaminiana de la *Recherche*

II.2.1. Proust, el cantor del olvido

Si, si el recuerdo, gracias al olvido, no ha podido contraer ningún lazo, echar ningún eslabón entre él y el minuto presente; si ha permanecido en su lugar, en su fecha; si ha guardado las distancias, su aislamiento en el seno de un valle o en la punta de un monte, nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que respiramos en otro tiempo, ese aire más puro que los poetas han intentado en vano hacer reinar en el Paraíso y que sólo podría dar esa sensación profunda de renovación si ya lo hubiéramos respirado, pues los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido.

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

À la *recherche du temps perdu* constituye para Benjamin una de las obras fundadoras del nuevo camino que puede seguir la narración. Dentro de ese vínculo paradójico que, según Gagnebin, se revela en la teoría benjaminiana de la narración, donde conviven la memoria, la reunión y la salvación junto con el olvido, la dispersión y la “destrucción alegre”, parece inscribirse la obra de Proust. En buena medida, la *Recherche* abre, para Benjamin, el camino hacia el nuevo lugar que puede encontrar la narración: “[ella] da una idea de todas las condiciones que eran necesarias en la actualidad (el presente) para salvar la figura del narrador”¹¹², pues constituye el intento de reproducir por medios sintéticos, es decir, artificiales, la gran experiencia que fundaba naturalmente la narración tradicional y que nuestra sociedad moderna abolió definitivamente. Esa empresa es “el resultado de una síntesis irrealizable, en la cual se reúnen, en una obra autobiográfica, la profundidad del místico, el arte del prosista, la verba del satírico, la sabiduría del erudito y las obsesiones del monomaniaco”¹¹³, y por esa misma razón, como toda gran obra literaria, es tan capaz de rejuvenecer radicalmente un género como de hacerlo desaparecer; la magnitud de la empresa la ubica en la línea tenue entre la consagración y la destrucción de la novela. De cualquier manera, Benjamin encuentra que la grandeza del previsible fracaso de su intento supera ampliamente lo que podría haber sido el pretendido éxito de una restauración. La obra de Proust, a su vez, se encuentra en esa tensión propia de la modernidad, del capitalismo, nacida de la exigencia contradictoria de reunión y dispersión, del “fin de las formas

¹¹² Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, traducción de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 127. [“Über einige Motive bei Baudelaire”, *Ges. Schr.*, I, 2, p. 609.]

¹¹³ Benjamin, “Para una imagen de Proust”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo, Montevideo, Monte Ávila, 1970, p. 239. [“Zum Bilde Prousts”, *Ges. Schr.*, II, 1, p. 310.]

?

seculares de transmisión y de comunicación, del fin de la narración en particular, y la reafirmación enfática de la necesidad política y ética de la remembranza (del *Eingedenken*)¹¹⁴, esta última sustentadora de la reflexión de Benjamin.

La importancia de la empresa proustiana se vincula fuertemente a las tesis de *El narrador*. En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin señala que la mémoire involontaire (y, por tanto, la misma *Recherche*) se asocia con el empobrecimiento de la experiencia. Según Proust, el cobrar imagen de uno mismo, el adueñarse de la propia experiencia, depende del azar, pero Benjamin encuentra que el carácter privado tan irremediable de las aspiraciones interiores del hombre surge de la disminución de las probabilidades de que las aspiraciones exteriores sean incorporadas a su experiencia. La prensa constituye un indicio de tal disminución, pues a diferencia de la narración, aleja del lector las informaciones, impermeabiliza los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector, paraliza la capacidad imaginativa de sus lectores (como observaba K. Kraus). En cambio, a la narración no le importa transmitir el puro en-sí de lo sucedido (como hace la información) sino que "se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso, lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero"¹¹⁵. Por ese motivo, la obra de Proust muestra todas las disposiciones necesarias para la restauración en el presente de la figura del narrador, la reconstrucción por medios artificiales de la gran experiencia. Ahora bien, si Proust no lo logró, es parte del fracaso de su empresa imposible e infinita. Pero las consideraciones de Benjamin acerca de la memoria, el tiempo y la construcción de la trama proustiana expresan el carácter central que la *Recherche* tiene a sus ojos y, al mismo tiempo, el distanciamiento que tomará respecto de ella especialmente en su libro *Infancia en Berlín* [*Berliner Kindheit*].

pero ¿verdad?

La lectura benjaminiana de la obra de Proust comienza por distanciarse del general de la crítica, que hallaba en él a un cantor de la memoria y del pasado reencontrados. Benjamin considera que la empresa proustiana, en su medida redentora, no nace del solo actuar de una memoria pura sino de la contradicción entre el perecer de la memoria y el deseo de salvar al pasado del olvido. La *Recherche* se encuentra en una tensión (dialéctica) constante entre la memoria y el olvido. El papel principal lo posee el tejido de la rememoración, que es precisamente una tela del olvido. Benjamin observa que la *mémoire involontaire* proustiana se

¹¹⁴ Gagnebin, *op. cit.*, p. 6. Más adelante desarrollaremos la importancia que este último concepto tiene en la obra de Benjamin.

¹¹⁵ Benjamin, "Sobre algunos temas...", *op. cit.*, p. 127. [*Ges. Schr.*, I, 2, p. 609.]

halla más cerca del olvidar que de lo que se suele denominar “recordar”: el recuerdo es la trama y el olvido la urdimbre. El día disuelve lo realizado por la noche, al revés que el tejido de Penélope: “Cada mañana, al despertar, por lo general débiles y confusos, sólo encontramos entre nuestros dedos unas hebras del tapiz de la existencia vivida, tal como el olvido. De ahí que Proust, finalmente, convirtiera sus días en noches para poder dedicar, sin ser interrumpido, todas sus horas a su obra, en una habitación cerrada con una luz artificial, e impedir que se le escapara ninguno de los arabescos complicados”¹¹⁶.

La unidad del texto proustiano no está dada por el autor ni por la trama sino por el acto del recordar, que establece una estricta norma textil. El tejido (*textus*, en latín), el texto, entregado a las leyes de la rememoración, se entrega al infinito: Gallimard, su editor, contaba que Proust siempre agregaba algo nuevo a pruebas de galera. Por eso Proust llegó al extremo de concebir la *Recherche* como un libro a dos columnas sin un punto y aparte, ya que “las leyes propias del recuerdo seguían actuando en el ámbito mismo de la obra. Puesto que un acontecimiento vivido es finito, encerrado, en todo caso, en una cierta esfera del vivir, mientras que el acontecimiento recordado carece de límites, ya que sólo sirve como una clave para todo lo que lo precedió y para todo lo que le siguió”¹¹⁷.

La afinidad intelectual entre Proust y Bergson es casi indiscutible. Si bien, como señalamos antes¹¹⁸, existen entre ambos varias diferencias, coinciden en la preocupación por recuperar la dimensión cualitativa de la temporalidad, extraviada por la obsesión generalizada en el rostro cuantitativo del tiempo. Bergson distingue al tiempo matemático, mensurable, homogéneo, necesario para la ciencia, de la duración real (*durée réelle*), tal como la vivimos en nuestra vida psicológica. El universo del tiempo subjetivo de la *Recherche* puede ser entendido como una de las expresiones más imponentes de la duración bergsoniana, de un tiempo ajeno a la rigidez y la objetividad de la cronología. El narrador de la *Recherche* se desentiende del orden expositivo tradicional de referencias temporales explícitas y dentro de los límites de lo posible (v. g., los límites del uso más correcto del lenguaje, que todavía Proust no transgrede al punto en que lo harán Faulkner y Joyce, por ejemplo) dilata los instantes, disuelve los muros entre un momento y los otros y construye la continuidad de la narración no a partir de la linealidad del tiempo de la historia, paralela a la cronología, sino a partir del fluir del tiempo en la conciencia, es decir, una única linealidad que es la del fluir de la conciencia, de la imprecisión de las impresiones que

¹¹⁶ Benjamin, “Para una imagen...”, *op. cit.*, p. 240. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 311.]

¹¹⁷ *Ibid.* [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 311.]

¹¹⁸ Ver nota 33.

emergen de la memoria involuntaria, muchas veces asociada a la forma de la memoria rescatada por Bergson: la memoria espontánea (que se opone a la memoria como hábito psicológico propia del positivismo, y adoptada por el naturalismo).¹¹⁹

Sin embargo, a los ojos de Benjamin, la *Recherche* no debe ser identificada con la filosofía bergsoniana. Benjamin observa que la conclusión a la cual debería llegar el lector de *Matière et mémoire* es que el único capaz de la experiencia de la *durée* es el poeta. Pero fue Proust, un poeta, quien puso a prueba teoría bergsoniana de la experiencia. La *Recherche* constituye un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las condiciones sociales de su tiempo, la experiencia tal como la concibió Bergson, ya que cada vez se contaría menos con su verificación por vía natural. Proust pone en juego un momento nuevo que implica una crítica de Bergson. Según él, la *vita contemplativa*, opuesta a la *vita activa*, abre la memoria, como si la presentificación contemplativa del flujo vital fuera resolución libre. Ya hay una discrepancia en lo terminológico: la *mémoire pure* de Bergson se vuelve *involontaire* en Proust. Hasta el famoso episodio de la magdalena, predomina un recuerdo pobre de Combray, predominan la memoria voluntaria, el recuerdo voluntario, informaciones sobre el pasado no tienen nada de éste: la inteligencia no puede alcanzarlo. “El pasado se encuentra fuera del ámbito de la inteligencia. Es cosa de azar que tropecemos con él antes de morir”, dice Proust en *Du côté de chez Swann*. Benjamin recupera la idea freudiana de la memoria como opuesta a la conciencia. Hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema. En términos proustianos: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido “vivido” explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como “vivencia”. Según Freud, la conciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria.

¹¹⁹ Dentro de una problemática cercana a la planteada por Benjamin, Deleuze observa que la semejanza entre Bergson y Proust se da al nivel de la memoria y no al de la duración. Según las tesis de *Materia y memoria*, no recomponemos el pasado con presentes, ni nos remontamos de un actual presente al pasado, sino que nos situamos de golpe en el propio pasado. Este pasado no representa algo que ha sido, sino algo que es (y coexiste consigo como presente) pero que, en términos bergsonianos, es virtual. Proust coincide hasta allí con Bergson, al referirse a los estados inducidos por los signos de la memoria como “reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos”, pero donde Bergson se detiene, Proust profundiza. Al filósofo le basta con el conocimiento de que el pasado se conserva en sí, sin preguntarse cómo puede ser salvado, tal como es en sí (aun el sueño más profundo implica, para Bergson, una degradación del recuerdo puro, una caída del recuerdo en una imagen que lo deforma) En cambio, esta pregunta constituye acaso el gran problema para Proust, y la memoria involuntaria aporta su respuesta a ella. (Cfr. Deleuze, Gilles, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 64-79).

II.2.2. Rememoración y remembranza

En *Esperanza en el pasado*, Peter Szondi observa que la *Recherche* no tiene por fin reencontrar el pasado perdido sino, paradójicamente, rescatarlo de su insuficiencia, colocándolo fuera del tiempo: cuando el narrador intenta volver al lugar donde fue feliz, experimenta una decepción en la medida de su expectativa porque el pasado, opaco, aniquilado, resiste a la voluntad de querer revivirlo, y sólo se revela, en su esencia extratemporal, a través del retorno de lo olvidado involuntariamente.

Benjamin considera que debe distinguirse en Proust el tema de la eternidad de aquel del tiempo. Pero esa distinción no significa que la eternidad proustiana sea platónica o utópica sino una eternidad de la embriaguez. Aunque Benjamin observa los “esbozos de un idealismo perdurable”, aclara que la eternidad en Proust no es un tiempo ilimitado sino una eternidad confinada, en gran medida por el espacio. “Su parte real es la dada por el correr del tiempo en su forma real, limitada por el espacio, el espacio que nunca rige con menos disimulo, en lo interior, que en el recordar, y exteriormente en el envejecer. Seguir el juego entre envejecimiento y recuerdo significa ingresar en el corazón mismo del mundo proustiano, en un universo encogido.”¹²⁰ En ese juego entre el envejecimiento y el recuerdo nace la fuerza rejuvenecedora de la *mémoire involontaire*, surgida durante el amargo envejecer, que trae el pasado en un instante nuevo. Pero Proust “de un golpe doloroso arrebatada incesantemente toda la juventud reconquistada”, y en un instante, ese “monstruo” que ha preparado hace “envejecer a todo el mundo en una sola vida humana”, como cuando vuelve a atravesar por última vez los alrededores de Combray y descubre la confusión de los caminos de Swann y de Guermantes. Pero no por ello abandona su carácter rejuvenecedor:

Esa concentración, en la cual lo que tiene que marchitarse y apagarse se transforma con la velocidad del rayo, es un rejuvenecimiento. La *Recherche* es la tentativa incesante de llenar toda una vida con la mayor presencia de espíritu posible. La experiencia de Proust no es la reflexión sino la representación. Está compenetrada de la verdad de que nadie dispone del tiempo suficiente para vivir los verdaderos dramas de la existencia que nos han sido destinados. Ello nos envejece. Y nada más. Las arrugas y pliegues en el rostro son las

¹²⁰ Benjamin, “Para una imagen...”, *op. cit.*, p. 247. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 319.]

contribuciones de las grandes pasiones, o de los vicios, o de los conocimientos que se nos ofrecieron. Sólo que nosotros, los señores, no estábamos en casa¹²¹. V | -

Esa tentativa de auto-rebajamiento lleva en su centro un vacío que engulle, como el Maelström de Poe, al mundo. Es la sociedad que cae en el abismo de la soledad el ruido que escuchamos en esas conversaciones banales, en la cháchara “excesiva” y “vacua”. Mientras tanto, Proust preserva, como el menor de los hermanos del relato de Poe, la tranquilidad en el embudo, pues mantiene una distancia insuperable con el interlocutor. Proust señala pero sin establecer contacto, sin emotividad, que para Benjamin se traduce en el intercambio agresivo de sarcasmos y ternuras que caracterizó el trato con sus contemporáneos. Incluso las interminables cadenas paratácticas de los *sois que* ponen en primer plano el lugar que a los ojos de Benjamin reúne el genio y la debilidad de Proust: la renuncia intelectual, el escepticismo con que hacía frente a las cosas. Luego del intimismo autosuficiente del romanticismo, Proust estaba decidido a no prestar la menor fe a las sirenes intérieures, no poseía el menor interés constructivo. No obstante, su protagonista respondía a un plan, era una construcción, pero como lo están los recorridos de las líneas de las manos. Los productos libremente configurados de la *mémoire involontaire* constituyen en gran medida imágenes aisladas, presentes de manera enigmática. Hay que sumergirse en la profundidad de esa memoria involuntaria para captar conscientemente las vibraciones más íntimas de esta creación literaria, pues en esa profundidad los momentos recordados no nos dan noticias de la totalidad como imágenes aisladas conformadas, sino en forma no representativa, opaca, disforme. 2

Por otra parte, Benjamin alude a que en la base del esfuerzo infinito de Proust se encuentra una forma de la felicidad. Obras y hechos que cuentan no son sino el desenvolvimiento de las horas más banales y pasajeras, más sentimentales y débiles. Proust describe su instante más auténtico en un momento corriente, que todos podrían encontrar en la propia existencia. Benjamin también coincide con Cocteau en ver la “añoranza ciega, insensata y posesa de la felicidad” en la obra de Proust, aunque él mismo contribuyó a que sea vista en la perspectiva del renunciamiento y del ascetismo. Benjamin señala dos formas de la felicidad: una himnica, no realizada (la beatitud); y otra elegíaca. La segunda es la adoptada por Proust, que constituye un eterno volver a lo mismo, una restauración eterna de la felicidad primera originaria. “Esa idea elegíaca de la felicidad –que también podría llamarse eleática– es la que, en Proust, convierte a la existencia en el bosque encantado de la memoria. A ella sacrificó, no sólo en su vida, amistades y relaciones 3

¹²¹ *Ibid.*, p. 248. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 320.]

sociales, sino también en la obra misma un argumento, la unidad de los personajes, el curso del relato, el juego libre de la fantasía.”¹²²

Según Gagnebin, la dinámica de la *Erinnerung* (“rememoración”), que guía la escritura proustiana, con sus posibilidades infinitas, se acerca notablemente a ese deseo de restitución integral, de apocatástasis (que Benjamin evoca en *Passagen-Werk*, por ejemplo). Pero podemos observar un distanciamiento de Benjamin respecto de Proust en relación con el tiempo (y la muerte), que es también una separación relativa al destino del sujeto narrativo. La salvación en Proust se constituye a partir de la afirmación en la perennidad de la obra de arte; la actividad estética entendida como único modo de resistencia al tiempo (por eso el vínculo íntimo con Bergson, que Benjamin rechaza); mientras que en Benjamin se asocia a la acción política. En la distinción entre *Erinnerung* y *Eingedenken* se encuentra *in nuce* la valoración por parte de Benjamin de la *Recherche* y también su distanciamiento.

El concepto de *Eingedenken* (remembranza)¹²³, introducido por Benjamin, responde a una necesidad de recapitulación sin la cual la *Erinnerung* proustiana seguiría un flujo sin fin que no desembocaría en nada más allá de su propio movimiento. Ambos componentes de la memoria son necesarios; tanto la dinámica infinita de la *Erinnerung*, que se sumerge en la memoria individual, como en la concentración del *Eingedenken*, que interrumpe ese flujo y recoge en un instante privilegiado los elementos dispersos del pasado y se los ofrece a la atención del presente; para Benjamin, el *Eingedenken*, a través de su intensidad inmovilizadora, da forma a las imágenes dialécticas producidas por la profusión de la rememoración. Esta tarea tiene que ver con una exigencia de orden político. Benjamin reconoce la magnitud de la empresa proustiana, la osadía de entregarse a través de la memoria involuntaria a la dinámica imprevisible de la *Erinnerung*, en la cual la soberanía del sujeto consciente se somete a la pérdida, la dispersión, el olvido. Sin embargo, la sola actividad de la *Erinnerung* incuba el riesgo de que ese despojamiento de sí mismo se transfigure en una especie de devaneo infinito del cual el sujeto ya no quiera emerger. En este punto, se asocia a la crítica de Benjamin al surrealismo, con la noción de “despertar”, que Benjamin trata fundamentalmente en *Passagen-Werk*. Se trata de una exigencia política y ética que no consiste en parar de soñar sino en enfrentar el sueño y la vigilia para actuar sobre lo real. La crítica de Benjamin apunta a las condiciones individualistas, ya que Proust, para consagrarse a la *Erinnerung*, debió cumplir con los rituales del escritor burgués, genial y solitario a la vez. A

¹²² *Ibid.*, pp. 241-2. [*Ges. Schr.*, II, 1, p. 312.]

¹²³ Así traduce ambos términos Pablo Oyarzún en Benjamin, *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Archis, 1995, que reúne las tesis “Sobre filosofía de la historia” y el “Convoluto N de *Passagen-Werk*”, entre otros textos.

diferencia de la ambigüedad del escritor solitario tradicional, que se refugia de una realidad insoportable, se enfrenta a esa realidad y busca transformarla, no sólo por la fuerza de la imaginación personal, sino también por la fuerza de la acción colectiva. Como afirma Gagnebin, “el despertar, el momento de concentración de energías, de tensión de todas las fuerzas del sujeto, toma las riquezas de la remembranza pero respondiendo al llamado del presente (...) Es el momento de la construcción consciente, el *Kairos* de la intervención decisiva que detiene el curso del tiempo, que quiebra el mal infinito del desarrollo histórico”¹²⁴.

Szondi señaló atinadamente el punto en que Benjamin se distanciaría de la *Erinnerung* proustiana, es decir, de la concepción de la narración y del tiempo de la *Recherche*. Mientras que Proust intentaría escapar del tiempo y de la muerte, gracias al pasado reencontrado en el presente, Benjamin busca una intensificación del tiempo o, según la acertada expresión de Szondi, un “futuro anterior” que implica un mirar el pasado (y en particular la infancia), que no es idealizante o estetizante sino sumamente político. Benjamin busca en el pasado los signos de una promesa que él sabe si fue cumplida o no en el futuro y se pregunta si vale la pena realizarla o si está perdida. No se trata de la distancia entre la imagen ideal y la realidad decepcionante, que sólo el arte puede abolir, sino de una remembranza del pasado que despierta en el presente el eco de un futuro perdido, del cual la acción política debe dar cuenta. El pasado no puede ser reencontrado fuera del tiempo, en una belleza que sólo puede ser traducida por el arte, pero si bien ese pasado es irrecuperable, no permanece irremediamente doblado sobre sí mismo, depende de la acción presente penetrar su opacidad y retomar el hilo de una historia que se había disipado.

¹²⁴ Gagnebin, *op. cit.*, p. 80.

II.3. Espera y olvido: Franz Kafka y “la imposibilidad de narrar”

*Nadie podría abrirse paso por allí,
y menos aún con el mensaje de un muerto.*
Franz Kafka, *Un mensaje imperial*

Una de los planteos que guían el recorrido de este trabajo es, como enunciábamos al comienzo, que se puede observar subyaciendo a las obras de estos autores un vínculo con la caracterización que Benjamin hace del tiempo del Trauerspiel, que se asocia además con la construcción narrativa y la configuración de la trama. En el caso de Kafka varios de estos aspectos, que se asomaban de modo más tímido en Proust, aparecen con mayor evidencia.

En el parágrafo X de *El narrador*, como vimos, Benjamin observaba una relación indisoluble entre el fin de la narración y el declinar de la experiencia, y la transformación de la experiencia de la muerte iniciada en el siglo XIX, que se vinculaba a la desaparición de la antítesis tiempo-eternidad en la percepción cotidiana; y agregaba que el lazo entre el narrar y la muerte encontraba su más clara expresión en la autoridad del moribundo como narrador, por su cercanía a la muerte, a ese otro mundo.

Un mensaje imperial, citado por Benjamin en varias oportunidades, es casualmente el relato de un moribundo. Como señala Gagnebin, este relato puede ser visto como la más perfecta narración contemporánea de la imposibilidad de narrar. Es más, la obra misma de Kafka está transida por la distorsión “irónica y dolorosa” de las características del narrador tradicional. Benjamin localiza esta deformación en dos puntos. Por un lado, Kafka es un gran narrador que, en oposición al proceder del narrador tradicional descrito en *Der Erzähler*, “habría comunicado a los otros su desorientación (*Ratlösigkeit*)”¹²⁵. Por otro, posee las cualidades del narrador tradicional como la de ser una “voz neutra”, es decir, de *hacerse olvidar*; pero esas características que el narrador tradicional extraía de la riqueza de la tradición en que se enraizaba, Kafka las conquista en el terreno de una tradición muerta y de una identidad fragmentada¹²⁶. Sin embargo, el hecho de que la obra de Kafka describa el fin de una tradición, no implica que deba ser leída como el grito desesperado de un hombre que, en un mundo sin Dios, parte en su búsqueda y

¹²⁵ Benjamin, “Anotaciones al ensayo sobre Kafka”, *Ges. Schr.*, II-3, p. 1233.

¹²⁶ Ya en el hecho del problema que constituyó para Kafka el problema de la lengua se puede hallar un signo de tal fragmentación: escribió en un alemán libresco (pues el checo no era una lengua literaria), no dominaba el hebreo y, a pesar de su entusiasmo respecto de ella, no podía pertenecer a la comunidad *yiddisch*.

termina por encontrarlo. Por esa razón, Benjamin rechaza la vía teológica de interpretación, que da una explicación sobrenatural de la obra de Kafka, iniciada por Max Brod, según la cual en *El proceso*, *El castillo* y *América* constituyen sendas ilustraciones del Juicio, del Castigo y de la Gracia. Benjamin observa que esas interpretaciones edificantes eliminan la especificidad de la obra de Kafka (que se origina tanto en su genio personal como en su situación histórica), es decir, esa larga paciencia a veces desesperada, esa mirada exacta y atenta en el desmoronamiento, pues no puede ni mirar hacia atrás, hacia una armonía ancestral, ni puede construir un mundo nuevo. Se trata de una permanencia amarga que ni siquiera se sabe si tendrá fin. Frente a esa incertidumbre insoportable, lectores como Brod intentan resolverla de la mejor manera posible; convierten la experiencia de la nada en su contrario, en la epifanía de un Dios olvidado. Según Benjamin, cualquier tentativa de superación hubiera constituido un horror para Kafka; su obra exige el precio de la persistente demora en el “reverso de esa nada” para alcanzar la redención.¹²⁷

II.3.1. La esperanza del jorobadito

En su ensayo de 1934, Benjamin observa que la belleza de las criaturas kafkianas probablemente se origina en su desesperanza, así como los procedimientos legales no le permiten al acusado cobijar ninguna esperanza, incluso cuando hay esperanza de absolución; y reproduce una conversación relatada por el propio Brod a propósito de la Europa contemporánea y de la decadencia de la humanidad. Allí Kafka le decía a su albacea: “Somos pensamientos nihilísticos, pensamientos suicidas que surgen de la cabeza de Dios”. Brod continúa diciendo: «“ante todo, eso me recordó la imagen del mundo de la Gnosis: Dios como demiurgo malvado con el mundo como su pecado original. ‘Oh, no’, replicó, ‘nuestro mundo no es más que un mal humor de Dios, uno de esos malos días.’ ‘¿Existe entonces esperanza fuera de esta manifestación del mundo que conocemos?’ Él sonrió. ‘Oh, bastante esperanza, infinita esperanza, sólo que no para nosotros’”»¹²⁸. Para Benjamin, los únicos depositarios posibles de esta esperanza son los personajes que a la figura de los “asistentes” (Odradek, los ayudantes de *El castillo*, el insecto de *La metamorfosis*), seres en estado nebuloso, que no son ajenos a los círculos de los otros personajes pero tampoco pertenecen a ninguno, pasan de un círculo al otro, no tienen una

¹²⁷ Cfr. Benjamin, *Briefe*, II, p. 614. (Carta a G. Scholem del de febrero de 1938.)

¹²⁸ Benjamin, “Franz Kafka”, en *Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1999, pp. 139-140. [“Franz Kafka”, *Ges. Schr.*, II, 2, p. 414.]

posición fija, son intercambiables, completan su tiempo y, no obstante, son inmaduros, están agotados apenas en el inicio del trayecto.

Ese carácter nebuloso reside, a su vez, en el interior de las historias conceptuales, en parábolas (*Gleichnisse*) como *Ante la ley*. Las parábolas de Kafka se despliegan como el capullo se transforma en flor y no como un barco de papel que se alisa para posarse sobre la mano desplegada del lector. Si bien este carácter las convierte en creaciones poéticas, las parábolas kafkianas no encajan en las formas occidentales de la prosa, no se trata de meras alegorías mecánicas. Benjamin las ubica en un lugar similar al que ocupa la *Hagadá* (la leyenda) respecto de la *Halajá* (la doctrina, la prescripción). No son meras alegorías, pero tampoco se las debe tomar literalmente, como textos autocontenidos: “están concebidas para ser citadas, contadas a modo de aclaración”¹²⁹. Pero no poseemos la doctrina, o la enseñanza, que acompaña a las alegorías, jamás es explicitada, sólo aparece de manera alusiva, insinuada por algunos gestos. Benjamin observa que Kafka “tenía una capacidad inagotable para abastecerse de alegorías. Sin embargo, no se afanaba jamás con lo interpretable, por el contrario, tomó todas las precauciones imaginables en contra de la clarificación de sus textos”¹³⁰. Entroncando sus reflexiones acerca de la obra kafkiana y el fin del arte de narrar, Benjamin diagnostica que aquella representa una enfermedad de la tradición. Pero Kafka no habría intentado curarla sino que la habría llevado hasta su fin, rechazando así el modelo habitual de la literatura como encargada de la expresión de una verdad exterior y fundadora. Lo genial y novedoso en Kafka fue que renunció a la verdad para aferrarse a la transmisibilidad, al elemento hagádico.

El olvido se convierte en la ley secreta de la obra kafkiana. El olvido se convierte en fundador. Así como no podemos asir el texto original de la halakhá (quizá olvidado, sumergido en el curso de los siglos, perdido en una torre de libros), las narraciones de Kafka, semejantes a los comentarios hagádicos, a los comentarios de una ley desaparecida, adquieren una dinámica propia. “El olvido de la tradición sagrada o profana engendra esta narratividad neutra, sin lazos ni apoyos; por eso, su crueledad, en la cual la autoridad puede transformarse en un árbitro que se vuelve más poderoso en tanto no remite a ningún fundamento; por eso también se revela una extraña serenidad (*Heiterkeit*), pues la palabra, aliviada de su preocupación por el origen, asume su propio curso arbitrario y reinventa su propia ley, sea durable u obsoleta, como el edificio magnífico y fragmentario de la Construcción de la muralla china. Así el desmoronamiento de la tradición termina siendo el único lugar de una retomar inventiva del origen ‘perdido’: una

¹²⁹ *Ibid.*, p. 145. [*Ges. Schr.*, II, 2, p. 417.]

¹³⁰ *Ibid.*, p. 147. [*Ges. Schr.*, II, 2, p. 419.]

invención que nada podría garantizar, pero que todo llama a realizarse.”¹³¹ Así como se produce en el curso de la metáfora (que tiene su fuente en el sentido literal pero de transferencia en transferencia termina prescindiendo de él), según Benjamin, las parábolas kafkianas, que se hallan primero a los pies de la doctrina, terminan por volverse tan independientes que amenazan con derrumbarla.

Como en Proust, el olvido cobra un lugar central en la obra kafkiana y determina su técnica narrativa: los personajes de las novelas dicen las cosas más importantes al pasar, como si K. debiera saberlo desde hace tiempo, “es como si no hubiera nada nuevo, como si apenas, inadvertida, se le plantease al héroe la exigencia de recordar lo que olvidara”¹³². El olvido parece convertirse en el personaje principal de las novelas de Kafka. Benjamin señala el vínculo ineludible con la religión judía, en cuanto la memoria constituye una noción central del judaísmo. La época en que vive Kafka no representa para él ningún progreso respecto de los primeros comienzos: todo olvido se confunde con el olvido del mundo primitivo, nunca se trata de algo exclusivamente individual, cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente. El olvido de esa etapa no significa que ya no se imponga en el presente, de hecho está presente a causa del olvido. Sobre ella incide una experiencia con más alcance y profundidad que la del burgués ordinario.

Benjamin remite las cosas sumidas en el olvido y los personajes kafkianos a la figura del jorobado, la figura primordial de la deformidad (*Entstellung*). Las cosas en el olvido se encuentran deformadas, igual que los personajes. La espalda se convierte en el soporte de la culpa. El jorobadito (*der bucklicht Männlein*), el personaje de una canción folklórica, es el habitante de esa vida deformada, que desaparecerá con la llegada del Mesías. Estas deformaciones también conciernen también al tiempo. Los relatos y las novelas de Kafka, como observaba Borges, pueden ser una reescritura de las aporías de Zenón. El acometimiento de una empresa como llegar al pueblo vecino puede llevar una vida. Puede tratarse de una espera infinita, de un desvelo. Kafka presentaría de ese modo un mundo desfigurado a la espera de redención. Para Benjamin, se trata de una deformación que ninguna acción racional podría remediar, sino solamente un milagro mesiánico. Según Rochlitz, Benjamin no puede desembarazarse de la teología, pues la reconciliación que desea no está en manos de la razón humana (la cual no encuentra ningún apoyo en este mundo). Lo que avizora con Kafka, en esta época entre dos guerras, es el retorno de la prehistoria.

¹³¹ Gagnebin, *op. cit.*, p. 70.

¹³² Benjamin, “Franz Kafka”, *op. cit.*, p. 154. [*Ges. Schr.*, II, 2, p. 417.]

A los "asistentes", aquellas figuras del olvido y de lo olvidado, Benjamin les otorga un doble significado: en cuanto manifestaciones del olvido, son los testigos de ese mundo primitivo, que no conseguimos integrar y que sólo puede surgir como una amenaza inmemorial, por eso debieron ser olvidadas. Pero al mismo tiempo son las únicas que pueden ayudar, pues su deformidad nace de una violencia acaso necesaria para el desarrollo de la civilización, que intentó someterlas y lo logró sólo a través del olvido. Esta deformidad no constituye sólo una amenaza sino que se incluye en el proyecto mesiánico de una reintegración total del universo (lo recalado y lo olvidado), la apocatástasis, pues nos obliga a recordar aquello que no recordamos. En este sentido, la obra de Kafka es para Benjamin una obra profética. El olvido y, por lo tanto, la culpa esencial en Kafka (que sólo puede ser expiada sin ser conocida), estos personajes que son vestigios de lo olvidado paradójicamente indican el camino de una esperanza posible (aunque no exista para nosotros, como decía Kafka a Brod). La narración kafkiana se consagra entonces a la descripción de aporías, de recorridos sin meta, pero acaso necesarios, acaso los únicos posibles, ya que sólo esta tarea de reconocimiento y de medición (tarea propia del agrimensor) que se encuentra en la narrativa inconclusa de *El castillo* permite tomar la medida del reverso de una redención a la vez imposible y urgente.

3.2. Las aporías kafkianas

Hay una singular imagen del tiempo en la obra de Franz Kafka. Sabemos por Borges que la obra de Kafka da una muestra de la intuición del tiempo y el movimiento de su "precursor" Zenón de Elea.¹³³ Zenón rechaza la posibilidad de movimiento a través del siguiente argumento: un móvil que está en A no podrá alcanzar el punto B puesto que antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos y, antes, la mitad de la mitad, y así *ad infinitum*.¹³⁴ En sus dos novelas más

¹³³ Cfr. Borges, Jorge Luis, "Kafka y sus precursores", en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 162 y ss.

¹³⁴ En la *Física*, Aristóteles resolvía las aporías de Zenón de Elea abordando el tiempo como mera sucesión de imágenes, como número del movimiento. Preocupado por la necesidad de superar las aporías, el tiempo y el movimiento eran tomados por Aristóteles como lo fueron por la física moderna, como nociones abordables inequívocamente por el determinismo de la ciencia y el conocimiento humano. Bergson, a su vez, en base a la distinción que establece entre un orden geométrico y un orden vital (Cfr. Bergson, *La evolución...*, op. cit., pp. 187 y ss.), entiende que las aporías de Zenón representan la manera de operar del conocimiento humano, que desatiende a la dimensión vital del movimiento y del tiempo, al orden subjetivo

célebres podemos encontrar cómo construye Kafka su aporía y el modo en que se configura la temporalidad.

En *El Proceso*, el protagonista, Joseph K..., es detenido por dos hombres que entran en su habitación y le comunican que se ha iniciado un proceso en su contra sin conocer el motivo de tal procedimiento. La novela se desarrolla en virtud de los reiterados intentos trancos de Joseph K... por tomar contacto con las razones del proceso iniciado, luego por iniciar una acción para resguardarse de la acusación hasta arribar a la resignación frente al castigo (la muerte), llevado hasta una cantera donde un hombre semimudo le hunde un cuchillo en el corazón, sin conocerse jamás el objeto de su culpabilidad. El tiempo aparece en la novela como una entidad o sustancialidad discontinua, que subvierte el concepto clásico de sucesión, se emancipa de éste. Nos encontramos con dos planos diferentes: uno, el de Joseph K..., que corre, de alguna manera, en la superficie del relato; otro, furtivo, el del proceso mismo, que discurre de un modo subterráneo, pero tan palpable como el primero. Pueden ser imaginados como dos líneas paralelas que discurren en un ritmo asincrónico, intermitentemente comunicadas cada vez que K..., toma (o supone tomar) contacto con el proceso. Se trata de una marcha narrativa que describe una línea quebrada, representa el tracto discontinuo (simultáneo e independiente) en que se dan ambos planos.

En *El castillo*, el agrimensor K. es llamado por las autoridades del castillo para desempeñar su trabajo. K. llega a la ciudad y comienza la búsqueda de la información acerca de la actividad para la que fue contratado. La aporía se torna evidente: cada vez que el protagonista intenta tomar contacto con las autoridades del castillo, por intermedio de terceros, parece que se aleja cada vez más la posibilidad de alcanzar su objetivo. Nos encontramos también con dos planos temporales: el del agrimensor K. y el plano del castillo y sus autoridades; ambos coexisten paralela y asincrónicamente y confluyen periódicamente en los contactos remotos y anacrónicos que el héroe toma con el castillo. La aporía aflora incluso en la forma, pues no hay una auténtica conclusión, la novela no termina; sea por voluntad del propio Kafka o por voluntad divina, *El castillo* tiene su final en la inconclusión misma, en la ausencia de un fin. Ese final es ausencia de fin, es el infinito en su mejor expresión, los episodios podrán repetirse indefinidamente, cobrando formas diferentes, el agrimensor podrá continuar su búsqueda sin ponerle término.

Por otra parte, si bien la marcha general del relato presenta una discontinuidad en la temporalidad, en los episodios hay un lento discurrir, parsimonioso, es un tiempo denso y de una

del tiempo, al tiempo como distensión del alma (la *distentio animi* de Agustín) y se concentra en un movimiento puramente geométrico y en un tiempo cronológico, lineal y homogéneo.

marcada continuidad. La supuesta brevedad del tiempo en que transcurren los episodios se torna inmensa; lo diminuto cobra dimensiones gigantescas. El hecho más ínfimo puede ser irreparable para siempre. Los relatos de Kafka exponen el tiempo en distintas velocidades: con una impensada lentitud y con una prisa increíble. Pero en ambos casos, el héroe es siempre sorprendido por él, como si el tiempo se le hubiera anticipado; el tiempo nos sobresalta dejándonos la impresión evocativa de algo que sucedió sin nuestro consentimiento.

En los relatos *Una confusión cotidiana* y *Un mensaje imperial*, Kafka repite al modo de parábolas las aporías de Zenón y de *El castillo*. En el primero, A debe concretar un negocio con B, pero el camino de su casa a la de B, que el día anterior sorteó en unos minutos, le toma esta vez varias horas y una vez que llega descubre que B ya se ha ido, etc. En el otro, un mensajero debe llevar un mensaje del emperador moribundo; pero para hacerlo deberá superar el interior del palacio y luego superar todos los patios y escaleras, y así con los otros palacios y sus patios y escaleras por milenios con el mensaje de un muerto.

A través del agobio y el encierro se manifiesta también la aporía, la imposibilidad de movimiento. En *La metamorfosis*, Gregor Samsa, desde el despertar mismo como insecto, se encuentra imposibilitado de movimiento, no puede incorporarse, sus nuevas extremidades, su caparazón se lo impiden. Podemos ver aquí, por otro lado, una determinada configuración del espacio estrechamente vinculada a ese movimiento vedado y a la aporía del tiempo. Gregor debe ocultarse, su nuevo estado no le permite otro espacio que la habitación, el resto del caso lo forman las conversaciones que escucha provenientes de detrás de la puerta que permanece cerrada y a veces entornada, momentos en que apenas puede atisbar el espacio externo y el movimiento de la familia, de los otros, configurando el espacio de manera hipotética. Antes del confinamiento absoluto al espacio de su habitación, intenta en un momento alcanzar a su superior (el principal), pero algo siempre impide el movimiento: debe detenerse y abandonar la persecución del principal debido a los gritos desesperados de pavor de su madre. (Es interesante también el hecho de que la ocupación de Samsa consistía en ser viajante de comercio, quedando luego confinado a los cuatro muros de su habitación.) Pero, a su vez, experimenta una suerte de no-lugar pues persiste la constante amenaza de expulsión de la casa y, de hecho, luego del fracaso en la persecución del principal, Gregor quiere retornar a la habitación y la nueva realidad de su cuerpo se lo dificulta. 2

La construcción de la aporía también resuena en una cierta imposibilidad dialógica que se repite en Kafka. Gregor Samsa intenta en un primer momento entablar diálogo, comunicarse con los demás pero el encierro en su habitación, la dificultad para incorporarse y luego la pérdida del 3

lenguaje humano se lo impiden. En *El proceso* todos los diálogos son superfluos pues ninguno le permite establecer contacto con el motivo del proceso (algo similar sucede en *El castillo*). Tal vez, el único diálogo significativo en función del proceso de Joseph K... sea el que entabla con el abate, quien le refiere un relato. Aquí Kafka recurre al artificio de introducir un relato dentro de otro y de establecer de esta forma la comunicación de manera indirecta; es el relato que luego se conoció como *Ante la ley*, en el que un campesino se encuentra ante la puerta de la ley custodiada por un guardián que no le permite el paso, el campesino decide sentarse a esperar hasta que le sea permitido atravesar el umbral pero recién en el momento previo a su muerte el guardián le confiesa que esa puerta le estaba destinada sólo a él. Además, Kafka anticipa con este pequeño relato el destino final de la novela, la aporía de Joseph K..., castigado con la muerte sin ofrecer resistencia, resignado, sin conocer el motivo de su castigo.

En *Jinete en un cubo* reaparece la imposibilidad dialógica. El protagonista monta un cubo hasta la casa del carbonero pues se le ha agotado el carbón, llega a la casa y llama a la puerta, suplica ser atendido, el carbonero lo escucha y pide a su mujer que se entere de qué se trata, el jinete habla, ruega, pero la mujer no parece escucharlo o pretende no escucharlo y vuelve diciendo a su esposo que no había nadie frente a la puerta. La dificultad de diálogo vuelve imposible la comunicación, la relación con los otros, los otros se vuelven inalcanzables para los personajes de Kafka.

Otro elemento que sobrevuela la obra de Kafka es el sueño. El sueño suele aparecer como pesadilla. Los ambientes son somnolientos e imprecisos, cuando no son explícitamente sueños (como en *Un mensaje imperial*, donde sentimos atravesar con el personaje, en plena somnolencia, desdibujados palacios y escaleras). El tiempo y el espacio cobran una extraña sustancialidad en esa dimensión onírica que montan los relatos kafkianos. En el modo de pesadilla, el sueño contribuye con la aporía y con la dimensión dramática de la aporía; sin embargo, puede que el sueño opere también como un respiro frente a la aporía.

Los menores episodios traicionan una carga onírica que obedece a un estilo que encuentra en los sueños la huella de un anacronismo minucioso (como la calma en el seno de la agitación) que se acerca a la corriente vital en un sentido trágico, como figurando un destino. Aparecen la evocación y el presentimiento: la hermana mayor de Gregor, el mismo día de la metamorfosis, llora detrás del muro sin ver lo que ocurre; su llanto es el presentimiento. El mecanismo del sueño rige la evolución de los relatos; pareciera que el fluir onírico se traspusiera al plano literario, como si se volviese su materia misma. El tiempo parece pertenecer al reino del sueño, se convierte en un tiempo onírico, se vuelve leve e inerte, como un acontecimiento sin extensión

cronológica y, sin embargo, irremisible. La manera abrupta en que aparecen los personajes, seres que estaban cerca del protagonista como ocultos detrás de un velo, personajes en un segundo plano que parecen seguir un curso autónomo, lejano y cercano, un fluir de imágenes en que retornan constantemente, como reminiscencias ajenas. Todo remite al orden de la pesadilla: el deambular de Joseph K... por las escribanías de corredores estrechos, la falta de aire, palabras inaudibles que permanecen en el vacío o en el solo movimiento de las bocas cuyo sentido se comprende después, apariciones que se repiten y aparecen de manera fugaz, el agobio y el malestar que parecen postrar al protagonista en una confusión propia del ensueño y la somnolencia, perturbaciones que se repiten en la percepción trastrocada de Gregor Samsa.

Las extrañas atmósferas creadas por el elemento onírico, de esta manera, contribuyen a alejar una vez más al relato kafkiano de la configuración vulgar del tiempo y nos permiten establecer una aproximación a la valoración del sueño por parte de Novalis y los románticos en tanto suspendía la percepción habitual del tiempo y funcionaba como elemento contrario a la *mimesis* como imitación de lo real. El sueño interrumpe el curso ordinario de la vida cotidiana y trasciende los límites del orden temporal sucesivo de causa y efecto, predominando el aspecto cualitativo y pleno del tiempo por sobre el cuantitativo unidireccional. Las atmósferas creadas en el relato kafkiano cobran un carácter extraño, confuso, regido menos por las leyes de la causalidad que por las leyes de la asociación. Pero podemos ir más lejos aún e identificar en el sueño el único respiro frente al agobio de las aporías kafkianas, asociando el papel de lo onírico en Kafka a la dimensión del orden vital bergsoniano, la dimensión del *yo profundo*, que permite la salida de la dimensión geometrizada y objetivada del tiempo, el espacio y el movimiento. Veíamos que, según Bergson, limitar al espacio, al movimiento y al tiempo a una dimensión geométrica es la causa que funda la aporía de Zenón. Pero el sueño en Kafka (incluso como pesadilla) posibilita la dimensión subjetiva, "vívida" del tiempo, del espacio y el movimiento, donde los personajes pueden ser extraídos del detenimiento aporético. La pesadilla (o el sueño), a pesar de que auxilia al desenvolvimiento de la batalla en apariencia inexorablemente perdida contra el destino, introduce en Kafka la confusión, más confusa que el absurdo kafkiano, y la intriga (las más de las veces de orden lúgubre) que da movimiento a una historia cuya esencia es la inmovilidad.

En numerosas oportunidades se ha querido encontrar en la narrativa kafkiana una obra trágica, y esto en virtud de esa batalla de antemano perdida contra el destino y del no saber del héroe. Sin embargo, basta recordar *El castillo* para notar que la acción del personaje kafkiano podría tratarse a lo sumo de una sátira de la tragedia, puesto no hay grandes acontecimientos sino

que las cosas que ocurren son más bien insignificantes, y esa insignificancia es magnificada y explotada casi hasta el hartazgo. Por otra parte, se configura en la obra de Kafka un tiempo no colmado, signado por la inconclusión y la repetición. El héroe kafkiano no sabe y la acción que despliega en su procesión resulta insignificante si no inconducente e inconclusa. Kafka modela con la aporía, el encierro y la pesadilla un tiempo no colmado y un movimiento en apariencia imposible. La linealidad, a causa de esta discontinuidad que el tiempo y el movimiento descubren en la confusión del sueño, se vuelve circular, repetición eterna. Si cada hecho nimio posee una trascendencia impensable, si hay un círculo sin salida (pues todo está resuelto de antemano), si cada instante contiene la eternidad, ¿interesa en qué pueden concluir el devenir de Joseph K... y el devenir del agrimensor K.? ¿es posible alcanzar conclusión alguna? ¿O es que acaso la nota característica de la trama kafkiana es el interminable peregrinar del héroe, la postergación indefinida del acto, la espera infinita?

↓ Hay eternidad

Capítulo III

¿Final de espera?:

Tiempo y narración en Beckett a la luz de *Teoría estética* de T.W. Adorno

Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro.

T.W. Adorno, *Teoría estética*

En una luminosa página de *Teoría estética*, Adorno escribía: "Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece en el trasfondo, descubrió las escorias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los *trusts* industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte".¹³⁵ En las narraciones kafkianas se lleva a cabo una "mimesis de la cosificación", y la locura y el absurdo aparecen en ellas con suma naturalidad en la misma medida en que se han vuelto habituales en la sociedad. Pero la crítica social que encierra la obra de Kafka no es realizada a través de la mera imitación ni apelando al contenido social explícito, a la protesta inmediata, sino que se materializa en la forma, y es por ese motivo que se vuelve "demasiado artística para oídos comprometidos".

Un siglo de aviones, como alegaba Debussy, necesitaba de nuevas formas artísticas que se ajustaran a ese mundo en cambio constante, a un tiempo que parecía deshacerse en las manos de la mera linealidad de la concepción natural. Desde los inicios del siglo XX, irrumpía en la física un universo de concepciones regulado por la audacia de las investigaciones de Einstein: la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica, la termodinámica, los agujeros negros, la antimateria, el principio de incertidumbre. El cambio violento que la Primera Guerra había impuesto a la experiencia, el mutismo de aquellos soldados que regresaban del frente, la frialdad y el anonimato sociales surgidos de la organización capitalista del trabajo, el tiempo dislocado e

¹³⁵ Adorno, *op. cit.*, pp. 301-302.

interrumpido, la experiencia vertiginosa y volátil de los habitantes secularizados de las grandes metrópolis, reclamaban que esas nuevas formas también denunciaran las miserias de los *modern times*. El arte moderno del que habla Adorno tuvo que tomar distancia tanto de las tendencias naturalistas como de las esteticistas. La ruptura iniciada por los intentos de los movimientos de vanguardia de principios de siglo estaba íntimamente ligada a ese enfrentamiento a la imitación del mundo empírico, aunque sin jamás dejar de tomarlo en serio. Las innovaciones en los materiales artísticos respondían a una cuestión con dos aristas: la ruptura con la estructura lineal, por ejemplo de los relatos, aparentemente fiel a la realidad empírica, y con la verosimilitud; y, por otra parte, esta innovación constituía el modo de resistencia a la fácil digestión que la industria de la cultura y el capitalismo moderno exigían. Obras como la de Kafka, Proust, Joyce o más adelante la de Beckett, que planteaban una ruptura importante respecto del modo de narración decimonónico, sufrieron ataques provenientes de distintos flancos, tanto de la industria cultural propia del capitalismo como del realismo socialista. }

Sin abandonarse a un encomio acrítico de las vanguardias, del atonalismo de Schönberg o de obras como la de Beckett o Kafka, en gran medida los planteos de *Teoría estética* involucran una defensa del arte contemporáneo. Según Adorno, es sumamente compleja la situación en que se encuentra el auténtico arte contemporáneo, que busca oponerse al acecho de la mercancía propio de la industria cultural. Pues, por un lado, las obras contemporáneas no le aportan a la sociedad sino ruptura, resistencia; no apuntan a la inmediatez sino a la mediatez y se oponen a todo registro naturalista: en lugar de constituirse en meros espejos de la sociedad, intensifican su negatividad, su material resistente, al que no se puede acceder inmediatamente. De esa manera, le ofrecen resistencia a una industria cultural que apunta a la reproducción de la experiencia extraestética, que “manifiesta una sumisión servil por los detalles empíricos, cultiva la perfecta apariencia de fidelidad fotográfica y aprovecha esos elementos para su manipulación ideológica”.¹³⁶ Pero, por otro lado, el arte contemporáneo es sospechado por una concepción como la del realismo socialista por su formalismo, que considera funcional a la decadente sociedad capitalista. El arte nuevo no puede admitir la regresividad artística del naturalismo ni puede comulgar con el mero *art pour l'art*. Tampoco puede identificarse con las aspiraciones del romanticismo, que con Baudelaire ya habían comenzado a tambalear; y después del horror de Auschwitz, el sueño de la flor azul se ve por completo decepcionado. }

¹³⁶ *Ibid.*, p. 297.

III.1. El arte contemporáneo en *Teoría estética*

Si bien sostiene varios puntos en común con la propia de Benjamin, la perspectiva de *Teoría estética*, históricamente posterior, debe enfrentar problemas que apenas eran esbozados en la obra benjaminiana –acaso de manera predictiva, como sucedía en *Der Erzähler*–. La posición de Adorno resulta mucho más radical y pesimista en tanto él fue testigo de las consecuencias de la Segunda Guerra y el Holocausto, de las nuevas formas represivas de las sociedades capitalistas e incluso de los resultados totalitarios del bolchevismo con la instalación del régimen stalinista. El lugar en que se encuentra el arte tampoco es el mismo; el conjunto de la obra en buena medida se dedica, como observa Jiménez, a “la tentativa de devolver al arte, no un lugar en el mundo actual, sino –lo que es mucho más fundamental– su derecho a la existencia. Si, en efecto, después de Auschwitz es imposible escribir poemas, con mayor razón es difícil admitir que el arte pueda sobrevivir en un mundo desencantado”¹³⁷. Parte de ese pesimismo responde a su decepción frente a los resultados del dadaísmo y el surrealismo.¹³⁸

Señalábamos que el trayecto de *Teoría estética* tiene como lugar recurrente la defensa del arte contemporáneo y que fundamentalmente centra el análisis en la música, en especial la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Berg, Webern), y en la literatura, con Baudelaire, Kafka y Beckett –a cuya obra Adorno pensaba dedicar su libro– como principales representantes.¹³⁹ El arte contemporáneo no sólo debía ser defendido de los embates de la industria cultural o de la crítica burguesa sino también de posturas marxistas distintas de la Escuela de Frankfurt como la del realismo socialista, de Lukács o incluso de Brecht, a causa de la ausencia de una crítica inmediata en sus temas contra la situación social. Además de este motivo “exterior”, y ligado a él, se

¹³⁷ Jiménez, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrurtu, 2001, p. 54.

¹³⁸ En un comienzo, al igual que Benjamin, Adorno había compartido el entusiasmo por el surrealismo como un movimiento que completaba el derrumbe de las formas artísticas burguesas iniciado por el expresionismo; sin embargo, termina desengañado, puesto que, traicionando su compromiso inicial con la desmitificación, el surrealismo entraba en complicidad con el encantamiento, manifestado técnicamente en la inmediatez de la representación de sus obras de arte: los montajes constituían conjuntos azarosos de objetos existentes en su forma inmediatamente dada, es decir, reificada. Los procedimientos surrealistas quedaban en la recepción pasiva de imágenes y caía víctima de la contaminación irracionalista; así sucedía en la libre asociación surrealista, que se detenía en la imagen del sueño y su asociación sin llegar a “la interpretación de esta configuración de elementos, conectada con las experiencias conscientes del sujeto, necesarias para revelar una lógica latente al interior de lo absurdo manifiesto” (Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, trad. Nora Rabotnikof, México, Siglo XXI, 1981, p. 260).

¹³⁹ Cabe aclarar, sin embargo, que la escultura parece bastante ausente en la reflexión adorniana, y que el cine, encarado fundamentalmente respecto de la categoría de “montaje”, es considerado más como “un medio de comunicación de la cultura de masas” que como “una forma de arte específica” (Adorno y Eisler, *Musique de cinéma*, París, L’Arche, 1972, p. 9).

planteaba al arte el problema interno de su carácter de apariencia, de modo más grave luego de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, pues corría el riesgo de convertirse en ilusión, en engaño, contribuyendo al consuelo y a perpetuar la sociedad y la cultura tal como ellas estaban, como productoras de esos horrores. Viendo en el arte, en clave hegeliana, un despliegue de la verdad, se trata para Adorno de salvar su carácter de apariencia, ante posiciones reduccionistas (Lukács o Veblen) que desestimaban las apariencias como totalmente insustanciales. "La apariencia es dialécticamente en tanto que reflejo de la verdad (...) si no se quiere admitir apariencia alguna se convierte uno definitivamente en víctima de ella, pues se pierde con los escombros la verdad misma, que no aparece sino en ellos" ¹⁴⁰, cuestión asociada a su defensa de la forma artística y, en particular, al caso de la obra de Beckett.

En ese terreno, Adorno observa que la teoría del *art pour l'art* resulta falsa porque separa a la obra de su "otro" y suministra pretextos a la conciencia regresiva: "si se quiere percibir el arte de manera estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente" ¹⁴¹ Pero, por el lado contrario, la reducción total de la obra a su "otro" termina haciéndola renunciar a su función verdaderamente estética: "La novela realista, en su plenitud formal del siglo XIX, tenía algo de aquel rebajamiento a que la han obligado las teorías del llamado realismo socialista, tenía algo de reportaje, de anticipación de lo que la ciencia social proporcionaría con posterioridad" ¹⁴². La obra de arte (*Kunstwerk*), además de autónoma, es también artefacto, es decir, producto del trabajo social; y en ese sentido, se comunica con la *empiria*, a la que rechaza, y de ella extrae su contenido. La forma estética, según Adorno, es contenido social sedimentado, pues la fuerza productiva estética es idéntica a la del trabajo utilitario y persigue sus mismos fines: "los antagonismos no resueltos de la realidad retoman en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma" ¹⁴³; por lo tanto, las reflexiones estéticas que se basan en la actualidad o el carácter intempestivo del contenido, suponiendo la diferenciación entre forma y contenido, son falsas. Sólo gracias a la mediación pueden, a través de la expresión, trascender el estado de cosas antagónico. A partir de ello, Adorno señala una primacía del objeto en la composición interna de las obras, pues las contradicciones objetivas invaden al sujeto, no son planteadas por él, ni provienen de su conciencia. Los antagonismos se articulan técnicamente en la composición inmanente de la obra, la cual puede ser interpretada pero desde fuera de las relaciones de tensión.

¹⁴⁰ Adorno, *Prismas*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 86.

¹⁴¹ Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 16.

¹⁴² *Ibid.*, p. 17.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 16.

Llevando más allá la línea de Kant, que reconocía en el arte una posición mediadora entre el pensamiento y la práctica, Adorno encuentra en la experiencia estética un profundo valor cognoscitivo, en virtud de que en ella sujeto y objeto, idea y naturaleza, razón y experiencia sensual estaban interrelacionadas sin que ninguno de los polos predominara sobre el otro. En gran medida la posición de Adorno estaba influida por la concepción del proceso creativo de Schönberg, que rechazaba la noción romántica del genio y la reemplazaba por la del artista como artesano, concibiendo por lo tanto la música no como la expresión de la subjetividad sino como una búsqueda de conocimiento surgida fuera del artista, como un potencial del objeto, el material musical, es decir que la composición equivalía a descubrir e inventar mediante la práctica artística. Si bien Schönberg creía que existía una afinidad entre los elementos miméticos y un componente mágico, esto no significaba negar el momento racional, "lógico", de la música, sino el énfasis en su lado material, objetivo, ni idéntico ni reductible al sujeto. La estética de Adorno se opone en este sentido a concepciones como la de Wagner o Schopenhauer, que asociaban el arte a la expresión de una voluntad subjetiva, irracional; y, por otro lado, así como su objetivo distaba en mucho de pretender una politización del arte mucho menos era "estetizar a la filosofía o a la política, sino reconstruir la relación dialéctica entre sujeto y objeto que creía la base estructural correcta de todas las actividades humanas"¹⁴⁴.

III.1.1. Arte contemporáneo y novedad

El primer capítulo de *Teoría estética* abre con la observación de que en el arte contemporáneo se ha perdido toda evidencia, de que se ha franqueado la puerta hacia la infinitud, y de esa manera todo en el arte se ha vuelto posible. Sin embargo, Adorno señala que esta ampliación de fronteras, esta "pérdida de evidencia", en muchos sentidos ha significado una disminución: por un lado, porque no ha podido compensar lo que se perdió con la consecuente concepción del arte como tarea irreflexiva o aporética; por otro, porque la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la falta de libertad de la totalidad. Ésta fue la experiencia que atravesaron las vanguardias de principios de siglo, que "se adentraron en el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura".¹⁴⁵ Así como perdieron evidencia a priori las categorías

¹⁴⁴ Buck-Morss, *op. cit.*, p. 251.

¹⁴⁵ Adorno, *op. cit.*, p. 9.

estéticas, también la perdieron los materiales artísticos. El intento de la poesía neorromántica de recuperar la sustancialidad perdida no fue sino, según la expresión que Adorno toma de Kafka, un “alegre viaje inútil”. Frente al concepto de lo poético como algo superior (o sagrado), el arte y la literatura contemporáneos se “han reducido al ámbito en que reina progresivamente una desilusión sin reservas y en que el concepto de lo poético se va consumiendo”.¹⁴⁶ De manera que optan por despojarse de ornamentos, e incluso se enfrentan al dilema de la posibilidad de adaptarse al mundo contemporáneo, pues la celebración lírica de la naturaleza, como el sueño de la flor azul, se volvió anacrónica. El impulso mimético mismo se ha modificado en el mundo contemporáneo; entonces, como forma anticipada de reacción, el arte no puede ya incorporar una naturaleza intacta, pero tampoco a la industria que arrasó con ella. Adorno encuentra en lo inorgánico de la poética de Celan y la narrativa de Beckett claras manifestaciones de esta situación.

El arte fantástico –uno de cuyos principales representantes es el romanticismo junto con el manierismo y el barroco– presenta lo no empírico como si lo fuera, lo no existente como existente. El arte nuevo ya no puede recurrir a esos artificios, a levantar fachadas, el arte nuevo “se toma en serio lo empírico, al estar doblado bajo su desmesurada carga, al punto de que la ficción pierde todo atractivo (...) Rechaza toda ficción de forma tanto más implacable cuanto que su medio de no dejarse contaminar es lo sencillo y desnudo”.¹⁴⁷ Adorno encuentra que esto ocurre, por ejemplo, en la literatura de Kafka, cuya fuerza consiste en “un sentimiento negativo de la realidad”, sentimiento que muchas veces es confundido con lo fantástico debido a la *εποχή* que realiza del mundo empírico. Si bien Adorno reconoce la importancia emancipadora de muchas de las obras de la literatura y el arte fantásticos, que iniciaron en buena medida el camino hacia el arte nuevo, no acepta la reducción a las semejanzas con el antiguo. El arte nuevo contiene para Adorno una especificidad que las estéticas que quieren incluirlo en una continuidad no dialéctica, sin saltos, esconden. Una segunda reflexión debe corregir la tendencia a interpretar cualquier fenómeno espiritual por una traducción de lo nuevo a lo antiguo; una estética que quiera hacer justicia al arte contemporáneo debería poner de relieve fundamentalmente las diferencias con el pasado: “la profundización en la dimensión histórica debería poner en claro lo que antes estaba sin solucionar y ésta debería ser la forma de unir lo presente con lo pasado”.¹⁴⁸ Las modificaciones en los materiales propias de las piezas para orquesta de Schönberg desembocaron

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

en que ya no pudieran ser interpretadas desde lo ya existente, mostraron en el arte de componer la tendencia a superar el lenguaje tradicional, y algo similar observa Adorno que sucede con la literatura de Beckett. El arte contemporáneo se halla condicionado por el cambio que la noción misma de tradición ha sufrido, pues en una sociedad fundamentalmente no tradicionalista “la tradición estética es dudosa *a priori*”. Lo nuevo implica entonces una crítica al individuo que es su vehículo: en lo nuevo se deshace el nudo entre individuo y sociedad. La noción de lo nuevo se desenvuelve en el terreno de la abstracción pues es en sí misma privativa, es negación de lo que ya no puede seguir siendo; pero esto no significa que sea negación del arte anterior sino que niega la tradición en cuanto tal.

Lo antiguo necesita de lo nuevo para realizarse en cuanto antiguo, pero lo antiguo, según Adorno, se refugia en lo nuevo no en su continuidad sino en su ruptura. “La sencilla expresión de Schönberg de que quien no busca no encuentra sirve como definición de lo nuevo, pero será insuficiente si no es inmanente, si no se la puede hallar dentro del contexto de la obra misma.”¹⁴⁹ El proceso de producción artística debe realizarse por una violenta modificación de los procesos anteriores que le son perjudiciales. La crítica y el rechazo son momentos objetivos del arte moderno. Sin embargo, lo nuevo puede convertirse en fetiche a imitación de su modelo fetichista, a imitación de la mercancía, entonces la crítica debe caer sobre la cosa misma denunciando su fetichización: “Cuando se ha agotado la posibilidad de innovaciones y sólo se sigue buscando mecánicamente en la línea de la repetición, entonces hay que cambiar la dirección innovadora para hacerla llegar a una dimensión nueva. Puesto que es abstracto, lo nuevo se puede estancar; se puede cambiar en lo siempre igual. La fetichización nos expresa la paradoja del arte: el que una obra ya hecha deba existir a causa de sí misma. Y es precisamente esta paradoja el nervio del arte nuevo. Lo nuevo es, de necesidad, algo querido y, sin embargo, en cuanto que es lo otro, sería lo no querido”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁰ *Ibid.*

III.1.2. Progreso, autonomía y sociedad en el arte contemporáneo

Adorno defiende el concepto de progreso en el arte frente a quienes lo presentan como algo superado, como una “mala reliquia del siglo XIX”. Los representantes de esta posición “conceden su bendición intelectual a ese anti-intelectualismo tan extendido, sometido a la industria de la cultura y defendido por ella”¹⁵¹. No obstante, el progreso no debe ser comprendido como lineal. La historia del arte, según la entiende Adorno, no es lineal, ni homogénea, no consiste en un progreso acumulativo. El progreso no debe pensarse como un continuo, hay incluso regresiones. Se trata de pensarlo como una estructura discontinua que no responde ni a la necesidad, en el sentido de la naturaleza mecánica, ni al mero azar. Adorno define el progreso en el arte como negación de lo existente, mediante nuevas experiencias, ensayos. Se trata de como si las preguntas de las obras anteriores recibieran las respuestas en las posteriores, pero estas respuestas no son mera cita, mera copia, mera repetición. Esto no quiere decir que todos los problemas son recuperados, algunos son olvidados. No hay un progreso ininterrumpido. No hay progreso sin regresiones, sin olvido, por lo tanto hay fases de olvido, problemas que se redescubren. Más bien hay encrucijadas, interrupciones. La historia del arte pasa por captar su carácter contradictorio, dado que está plagada de contradicciones, interrupciones.¹⁵² “Los artistas producen fuertes antítesis respecto a lo que ya han hecho, bien porque consideran agotadas las posibilidades de uno de los tipos de su obra, bien porque quieren prevenirse del peligro del anquilosamiento y la repetición. En algunos sus obras discurren exactamente como si lo nuevo quisiera recuperar todo aquello a lo que lo pasado tuvo que renunciar, al concretarse y limitarse.”¹⁵³ Por ese motivo no hay obra de arte que, como anhelaba la estética idealista romántica, sea una totalidad, sino que cada obra es insuficiente e incompleta. El progreso, como negación de lo existente mediante nuevos tanteos, aun con sus olvidos y regresiones, y aunque no se pueda pasar de una obra a otra, se desenvuelve en el interior del conjunto del problema en que se da la sucesión: los interrogantes que quedaron sin resolver siempre están a la espera de un nuevo tratamiento, que muchas veces sobreviene después de una ruptura. Adorno observa que la imposibilidad de una historia unívoca del arte y la fatalidad de todo discurso sobre el progreso tiene su base en el doble carácter del arte en cuanto autónomo y determinado socialmente:

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 273.

¹⁵² Benjamin advierte una tendencia a la visión contemplativa del pasado, a observar las cosas como un punto fijo en la distancia. La teoría benjaminiana apunta a trocar esta perspectiva por aquella que indaga en la proximidad. Lo relevante es cómo estamos atravesados por el pasado.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 275.

Cuando el carácter social del arte predomina sobre el autónomo, cuando sus estructuras immanentes contradicen claramente a las relaciones sociales se sacrifica la autonomía y con ella la continuidad; una de las debilidades de la historia del espíritu ha sido ignorar esto a causa de su tendencia idealista. Cuando se rompen la continuidad, las relaciones de producción vencen casi siempre a las fuerzas productivas; pero no hay motivo para estar de acuerdo con este triunfo social. El que el arte acontezca por presión social quiere decir: que su mediación es la estructura dominante en cada momento histórico. Su historia no se compone de pequeñas causas y no existen unas claras necesidades que lleven de un fenómeno a otro. Sólo se puede llamar necesaria su historia en relación con la tendencia social general, pero no en sus manifestaciones singulares. Igualmente es falso tratar de construirla desde arriba y es falsa la fe en la inconmensurabilidad de las obras geniales que colocarían a su historia por encima del reino de la necesidad. No se puede esbozar una teoría de la historia del arte que carezca de contradicciones: la esencia de esa historia es contradictoria en sí misma.¹⁵⁴

Antes de la emancipación del sujeto, el arte se hallaba en una situación más cercana a la sociedad. Adorno señala que no se puede pensar la autonomía del arte de manera aislada respecto del proceso social, del nacimiento del capitalismo: su robustecimiento frente a la sociedad es función de la conciencia burguesa de libertad. Si bien el arte siempre estuvo en gran medida contra el poder social, esta contradicción todavía no era un para-sí. La época burguesa integró al arte más que cualquier otra, y al integrarlo el arte se creó un para-sí. El arte tuvo que tomar distancia y la idea de *l'art pour l'art* fue un momento de este proceso. En tanto se volvió más evidente su carácter de *hecho social*, el arte tuvo que cobrar mayor autonomía, y en el arte contemporáneo esta cuestión cobró mayor evidencia aún. El arte contemporáneo no le aporta a la sociedad comunicación sino ruptura, resistencia; no le aporta algo inmediato sino mediato. Por eso no constituye un mero espejo de la sociedad sino que intensifica su negatividad, su fuerza de resistencia, su material resistente: ofrece un material al que no se puede acceder inmediatamente. Esto se pone de manifiesto en una obra como la de Beckett, en especial la narrativa, y Adorno señala que se evidencia incluso en el caso de autores como Brecht, quien, si bien constituye un ejemplo de compromiso social, “tuvo que distanciarse de pronto de la realidad social a la que se dirigían sus obras para poder hacer de su actitud una expresión artística”¹⁵⁵, cuestión de la que da cuenta el concepto de “efecto de extrañamiento” [*Verfremdungseffekt*].

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 276-277.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 296-297.

El arte contemporáneo defendido por Adorno busca arrancar al sujeto (espectador) de la posición en que lo coloca una industria cultural que apunta a la reproducción de la experiencia extraestética, que “manifiesta una sumisión servil por los detalles empíricos, cultiva la perfecta apariencia de fidelidad fotográfica y con todo aprovecha esos elementos para su manipulación ideológica”¹⁵⁶. Aun cuando echa mano en ella, el arte busca diferenciarse de la realidad empírica. Y aunque sea parte de ella (en tanto cosa) la obra de arte la rechaza, así como intensifica su fuerza de resistencia social, aunque constituya un hecho social. Frente a una sociedad de masas reencantada por el consumo, la mercancía, el fetiche, “al diferenciarse de esa realidad que está como embrujada, [las obras de arte] sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo. Su encantamiento es el desencantamiento”.¹⁵⁷ Las obras de arte, según Adorno, poseen un carácter doble: por un lado, son autónomas, y por otro, socialmente determinadas, en tanto constituyen hechos sociales. Cuando en las obras de arte comienza a predominar lo social, tiende a perderse la autonomía y las obras se reifican. De manera que el arte contemporáneo cobra en gran medida un carácter asocial, que en muchos casos se refleja en lo que para algunos constituye una sobrevaloración de la forma y termina recibiendo la condena de perspectivas como la de Lukács. Adorno describe la situación de este modo:

En la cultura que ha resucitado tras la catástrofe de la guerra, el arte, por su limpia existencia y antes de cualquier contenido y de cualquier triunfo, encierra en sí un elemento ideológico. Su falsa relación con los horrores sucedidos o amenazantes lo condena a un cinismo del que sólo se escapa cuando lo enfrenta. Su objetivación requiere una cierta frialdad frente a la realidad. Esto lo degrada hasta convertirse en cómplice de la barbarie en la que necesariamente caería si renunciase a la objetivación y participase inmediatamente en su juego, aunque fuera mediante un compromiso polémico (...) Sólo es posible resistir al dominio omnipotente de la totalidad social si el espíritu, en su forma más progresista, sobrevive y sigue en acción. (...) El arte, aun como meramente tolerado en un mundo administrado, encarna cuanto no se deja dirigir, cuanto está oprimido por esa general dirección. Esos tiranos, no muy distintos de los griegos, han sabido por qué prohibían las obras de Beckett, en las que no hay una sola palabra política. La legitimación del arte es su asocialidad. Para conseguir la reconciliación, las obras de arte auténticas tienen que borrar cualquier recuerdo de reconciliación.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 297.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 307.

En la sección “El ideal de lo negro”, Adorno expresa con cruda precisión el semblante que, en suma, presenta el arte contemporáneo. Frente al creciente automatismo del mundo contemporáneo, después de los horrores del nazismo, de los documentos empíricos de la barbarie tecnológica de las dos Guerras Mundiales, más precisamente después de Auschwitz y de Hiroshima, el arte no puede ser el mismo; pero esto no tiene que significar necesariamente una “muerte del arte”. La obra de arte en la que piensa Adorno ya no puede vestirse de oropel, ya no negocia con el engaño, sino que se dirige hacia lo tenebroso como su antítesis. El predominio de la disonancia por sobre la consonancia en música, el arte abstracto, la literatura de Kafka y de Beckett no hacen sino confirmar este color que ya desde Baudelaire “sacude la fachada de la cultura”¹⁵⁹. Las aspiraciones del romanticismo han caducado. Ya no se puede soñar con la flor azul, es ingenuo pensar que el arte podrá devolverle al mundo los aromas y colores que ha perdido. El color del arte contemporáneo es el negro:

Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro. Mucho de la producción contemporánea se descalifica por no querer darse cuenta de ello, por querer alegrarse infantilmente con colores. El ideal de lo negro es por su contenido uno de los más poderosos impulsos de la abstracción (...) El arte denuncia la sobreabundancia de la pobreza haciéndose voluntariamente pobre, pero también denuncia el ascetismo y no puede aceptarlo sin más como norma propia. El empobrecimiento de medios propio del ideal de lo negro, aunque no le priva de exactitud, empobrece sin embargo la poesía, la pintura, la composición; las artes más progresistas lo realizan ya en el borde del silencio total.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

III.2. Forma, crítica y distanciamiento de lo empírico: Beckett bajo la mirada de Adorno

*Lo que digo no significa que de aquí en adelante no habrá más forma en el arte.
Sólo significa que habrá una nueva forma y que ésta será de una clase
que admita el caos y no diga que el caos es realmente otra cosa (...)
Encontrar una forma que se adapte al caos es ahora tarea del artista.*
Samuel Beckett, *Interviews*

La resistencia a la sociedad es la resistencia a su lenguaje.
T. W. Adorno, *Prismas*

El trayecto que iniciamos con la transfiguración que establecía el romanticismo de Jena respecto del concepto de *mimesis*, sus consideraciones acerca de la novela y la narración y la configuración del tiempo que se desprende de ellas toca su fin con la obra de Samuel Beckett. No es nuestro interés establecer un inventario de las similitudes y diferencias entre aquel movimiento y las obras del escritor irlandés, trabajo que llevarían a cabo mejor la crítica y la teoría literarias. Sin embargo, revisemos algunos aspectos que consideramos relevantes en este sentido.

Quedan claros los desencuentros que la literatura tuvo que atravesar desde la flor azul de Novalis para llegar hasta los seres mutilados de la obra de Beckett. La frase de Benjamin sobre el final del sueño romántico en el siglo XX, en el inicio de sus reflexiones acerca del surrealismo, da cuenta de un punto clave para entender obras como la de Beckett o Kafka. Según Adorno, "arte quiere decir *mimesis* del mundo de las imágenes y su explicación por medio de las formas de que dispone. Pero este mundo de imágenes, histórico de raíz, queda falseado cuando se finge otro en que desaparecen las relaciones reales en que viven los hombres".¹⁶¹ El arte contemporáneo, incluso si se lo concibe como un fenómeno inocuo e inenseñable, se enfrenta así con el dilema acerca de la manera y la posibilidad misma de adaptarse a la realidad de un mundo como el de posguerra. La lírica de la naturaleza ya no sólo es anacrónica por su materia sino también porque "su contenido de verdad mismo ha desaparecido"¹⁶². Esto explica, para Adorno, el difícil aspecto inorgánico de las obras de Beckett o Celan.

Una vez derrumbada la *mimesis* como mera imitación o copia del mundo empírico y puesto en jaque, al mismo tiempo, un romanticismo como el de Novalis, que apuntaba a la

¹⁶¹ Adorno, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶² *Ibid.*, p. 287.

mimesis y poesía.
91 auto-referencia mundo.

creación de mundo, las dificultades a las que se enfrenta el arte contemporáneo se vuelven serias. Descartadas las salidas del esteticismo y el naturalismo, aparece la obra de Beckett sin constituir un justo medio, por demás imposible y falso, como un territorio en el cual parecerían no existir el espacio, ni el tiempo, ni siquiera la narratividad misma entendida en términos tradicionales.

Pero, como lo entiende Adorno, es en el plano formal donde la obra beckettiana manifiesta su carácter crítico y contestatario. En referencia a la recepción de la obra de Joyce (y como anunciando la propia), Beckett escribía hacia 1929 en su ensayo "Dante... Bruno. Vico... Joyce" acerca del deber del artista de expresar la totalidad y la complejidad de su experiencia, prescindiendo de la perezosa demanda de fácil comprensión por parte del público:

Lo que aquí encontramos es expresión directa (páginas y páginas de ella). Y si ustedes no lo entienden, señoras y señores, es porque son demasiado decadentes para poder asimilarlas. No están ustedes menos satisfechos a menos que la forma se halle tan rigurosamente divorciada del contenido que ustedes puedan comprender éste casi sin molestarse en leer aquélla. Esta rápida desnatación y absorción de la escasa crema del sentido se hace posible gracias a lo que me atrevo a llamar un continuo proceso de copiosa salivación intelectual. La forma, que es un fenómeno arbitrario e independiente, no puede cumplir más función que la de estimular una reflejo-condicionada y babeante comprensión de tercera o cuarta categoría.¹⁶³

Como señalaba Adorno, mientras el contenido es oscurecido, la crítica se convierte en su forma; las desintegraciones formales de Beckett se oponen a la fácil comprensión del público. El mismo tipo de crítica de lo existente que ya aparecía en la obra de Kafka reaparece en Beckett pero de manera más radical. Adorno observa que en la forma -concepto que constituye un punto ciego para la estética, pues todo en arte está tan orientado hacia él que cuesta concebirlo aisladamente- se produce la rebeldía contra todo lo precrítico; en una palabra: forma y crítica son convergentes. La forma, para Adorno, hace que las obras se presenten como críticas en sí mismas, se vincula con el carácter mediato de las mismas, puesto que el arte produce un distanciamiento de la vida, haciendo cortes en lo viviente para transmutarlo en lenguaje y así mutilarlo. La relación del arte con el ámbito de lo empírico, en la perspectiva de Adorno, tiene lugar precisamente debido a un distanciamiento respecto de él, y el arte nuevo, en su formalismo habitualmente condenado al ostracismo, lleva a cabo "una crítica más radical de lo existente que las que, por causa de una clara crítica social, emplean la conciliación en la forma y reconocen así

¹⁶³ Beckett, Samuel, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", en Joyce, J., *Finnegans Wake*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 278-9.

tácitamente el teje maneje de la comunicación floreciente por doquier¹⁶⁴. Adorno llega a afirmar en relación con la crisis del arte que sus posibilidades son las mismas que las de la forma, cuestión que se hace manifiesta en posturas como la de Lukács, que señala una sobrevaloración de la importancia de la forma por parte del arte contemporáneo, ante lo cual Adorno escribe: “Sólo quien desconoce la forma como algo esencial, como la mediación hacia el contenido del arte, puede caer en la trampa de afirmar que, en el arte, se ha sobrevalorado la forma”¹⁶⁵. En cambio, sin recurrir a “una sola palabra política”, el mundo tenebroso, absurdo, inorgánico, poblado de clowns y seres mutilados de Beckett denuncia más enérgicamente la realidad de posguerra que cualquier intento naturalista.

Adorno es consciente de que el papel fundamental que cobra la forma artística en el siglo XX con respecto a la tendencia general del arte decimonónico en buena medida es resultado de las dos grandes tendencias antagónicas de fines de siglo XIX, representadas por el naturalismo y el *art pour l'art*. En un apartado de *Aesthetische Theorie*, categóricamente titulado “Esteticismo, naturalismo, Beckett”, Adorno observa que, debido a su carácter doble de realidades autónomas y fenómenos sociales, las obras de arte se ofrecen a que los criterios presenten una gran oscilación: “Las obras autónomas caen fácilmente bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y aun de lo horriblemente reaccionario, pero las otras, las que de forma clara emiten juicios sobre la sociedad, llegan a negar el arte y por tanto a sí mismas”¹⁶⁶. Sin embargo, los fracasos tanto del esteticismo (de un Stefan George) como del naturalismo (de un Zola) se han producido en el plano de la posición estética a la que pretendían enfrentarse, es decir, han caído por su contraria. Adorno observa que el esteticismo no sólo evidencia un papel socialmente reaccionario sino que los mismos aires aristocráticos que George pone en escena contradicen esa evidente superioridad que postulan y de ese modo fracasan artísticamente: “la violencia de las actitudes sociales de George, por una desgraciada identificación, comunica a su lírica unas violencias verbales que manchan la pureza de su obra totalmente orientada hacia sí misma, tal como él pretendía. La falsa conciencia social produce en el esteticismo unos sonidos chillones que son el castigo de esa mentira.”¹⁶⁷ Por su parte, el naturalismo cae fundamentalmente en un escollo debido a su estilización y al condicionamiento de las intenciones del autor. El contenido de crítica social de las obras naturalistas es superficial, según Adorno, y hasta “queda muy por debajo de las teorías sobre la sociedad que en aquel tiempo estaban ya perfectamente formadas, aunque ellos apenas se las

¹⁶⁴ Adorno, *op. cit.*, p. 193.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 324.

¹⁶⁷ *Ibid.*

tomaron en serio. Un título como los *Aristócratas sociales* basta como muestra. Como trataron de la sociedad en forma artística, se vieron envueltos en un idealismo vulgar¹⁶⁸. El naturalismo se vuelve regresivo cuando cae preso de sus propias intenciones: “las obras naturalistas abundan en pasajes cuya intención es claramente hacer hablar a los hombres de todo aquello que les viene a la boca, pero que en realidad hablan según las indicaciones del poeta y no como cualquiera de ellos hablaría”¹⁶⁹. Sucede lo mismo que en el teatro realista, que es víctima y victimario de una incoherencia tal como el hecho de que los personajes saben perfectamente lo que van a decir antes de abrir la boca. El realismo y el naturalismo terminan deshaciéndose virtualmente a sí mismos debido a ese mínimo imprescindible de estilización, y a su vez, la industria de la cultura ha sabido aprovechar estos problemas para convertirlos en engaños de las masas, engaños cuyo paradigma se puede identificar con las producciones cinematográficas de Hollywood.¹⁷⁰

No obstante, Adorno señala que en la obra de Beckett es posible apreciar la manera en que pueden “interpenetrarse los deseos contradictorios de una buena estructuración y un contenido social acertado, sin necesidad de acudir a un justo medio que en estos casos resultaría fuñesto”¹⁷¹, justo medio que es habitual en los productos de la industria de la cultura:

Su lógica asociativa, en la que una frase llama a la siguiente o a su réplica, como en música un tema lo hace con su continuación o con su contraste, *rechaza cualquier imitación de los fenómenos naturales*. Así, de forma no patente, se acepta lo esencial de lo empírico, su exacto valor histórico, y queda integrado en el carácter lúdico de las obras. Por este procedimiento se puede expresar el estado objetivo de la conciencia y el de la realidad impreso en él.¹⁷²

De este modo, frente a una cierta puerilidad como la del realismo socialista, la desintegración del sujeto en esos “despojos de clown” que aparecen en *En attendant Godot* son más certeras a la hora de representar la relación entre siervo y señor, pues al mismo tiempo tematizan su figura “senil y errónea en una época en que todavía se mantiene el dominio sobre el trabajo ajeno, cuando ya no lo necesitaría más para subsistir”¹⁷³. Según Adorno, la técnica de Beckett arroja el tema hacia la periferia, y eso se evidencia más aún en *Fin de partie*, cuyo

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁷⁰ Aunque también ha alcanzado a las producciones cinematográficas europeas. Un caso actual podemos encontrarlo en *Der Untergang* de Olivier Hirschbiegel, en la cual se busca maravillar al espectador con la similitud física del actor, Bruno Ganz, con el personaje histórico representado, Adolf Hitler, dando claras cuentas de cómo el cine, que nació como un arte vanguardista, ha llegado a convertirse en buena medida en un arte regresivo.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 326.

presupuesto, tanto temático como formal, es la “parcial catástrofe telúrica, el más sangriento de sus chistes de *clown*”, es “la destrucción de la constitución y de la génesis del arte”¹⁷⁴: el punto de vista que adopta ya no existe, pues no hay ningún punto de vista desde el cual se pueda dar nombre a la catástrofe. El principio formal de *Fin de partie* es la negación concreta de su propio contenido, que se convierte en la negación de cualquier contenido. Ésta es la respuesta que da la obra de Beckett al arte que ha llegado a convertirse en ideología mediante su tendencia a distanciarse de la praxis y mediante la irrelevancia de la mera forma más allá de todo contenido. La obra de Beckett expone el criterio que Adorno concibe como único posible para el arte contemporáneo, el cual, ya irreconciliable con los engaños realistas, no debe tolerar en virtud de su propia estructura nada anodino. Así en el arte nuevo, según Adorno, la crítica social debe convertirse en su forma, mientras que cualquier contenido social manifiesto tiene que ser oscurecido.

A mediados de los cuarenta, luego de la Segunda Guerra Mundial, Beckett comienza a escribir prosa casi exclusivamente en francés con el propósito, según declaró en una conocida entrevista, de “empobrecerme aún más”, de “escribir sin estilo”. El inglés se le antojaba ya inadecuado para unos textos en los que la indeterminación era creciente y en los que se requería una desnudez del lenguaje que reflejara la desnudez cada vez más evidente de las situaciones narrativas. El francés le permitía profundizar el intento de lograr un instrumento expresivo desprovisto en la mayor manera posible de connotación para que las palabras significaran sólo lo que decían. El papel del lenguaje resulta fundamental en la narrativa de Beckett, y en sus obras de teatro su centralidad se vuelve evidente en su relación con el absurdo. Niklaus Gessner señala numerosos pasajes de *En Attendant Godot* en que las afirmaciones de los personajes son progresivamente acorraladas y diluidas con dobles sentidos hasta ser rechazadas, evidenciando la imposibilidad de las manifestaciones positivas en un mundo sin sentido¹⁷⁵. Por su parte, Martin Esslin observa que el lenguaje beckettiano muestra el fracaso, la desintegración del lenguaje: “donde no hay certidumbre no puede haber significados definidos, y la imposibilidad de alcanzar esa certidumbre es uno de los temas principales de sus obras (...) Toda la obra de Beckett es un esfuerzo por dar nombres a lo innominable”¹⁷⁶. Y en este sentido, Beckett apelaría muchas veces a recursos que el teatro le proporciona (el uso del escenario, de la pantomima, los juegos con los objetos, la inmovilidad) “para acortar la distancia entre las limitaciones del lenguaje y la intuición

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Martin Esslin reproduce algunos en su libro (*El teatro del absurdo*, trad. Manuel Herrero, Barcelona, Seix Barral, 1966; Cfr. Gessner, Niklaus, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, Zurich, Juris, 1957).

¹⁷⁶ Esslin, *op. cit.*, p. 64.

del ser, la situación humana concreta que él intenta expresar pese a su convicción de que las palabras son inadecuadas para formularlo”¹⁷⁷. Según Esslin, se trataría de una búsqueda de la realidad escondida detrás del mero lenguaje conceptual y del fracaso del lenguaje como vehículo de comunicación de verdades esenciales: “Si el uso que Beckett hace del lenguaje, va destinado a desvalorizarlo como vehículo conceptual o instrumento de respuesta a los problemas de la condición humana, su continuado empleo, debemos paradójicamente interpretarlo como un intento por su parte por comunicar lo incomunicable”¹⁷⁸. 7

Un poco menos categórico que Esslin, Adorno observa que las piezas de Beckett no son absurdas por la ausencia de cualquier sentido, pues en tal caso serían irrelevantes, sino precisamente porque tratan sobre él. Las obras contemporáneas, ante la dificultad de compaginarse como sentido, terminan renunciando a la idea del sentido; incluso antes de Auschwitz había “mentiras afirmativas sobre las experiencias históricas que le prestaban a la existencia algún sentido positivo”¹⁷⁹:

La emancipación de las obras de arte de su sentido tiene un sentido estético, en cuanto que se realizan en materiales estéticos: el sentido estético no es inmediatamente uno con el teológico. Las obras que vacían de la apariencia de sentido no pierden por ello su semejanza con el lenguaje. Dicen su sentido positivo con la misma determinación que las obras tradicionales, pero su sentido es el de la falta de él. Hoy el arte es capaz, por su negación consecuente del sentido, de conceder lo suyo a esos postulados que formaron en otro tiempo el sentido de las obras. Las obras carentes de sentido o alejadas de él, pero que tienen supremo nivel formal, son algo más que puro sinsentido porque su contenido ha brotado en esta negación del sentido.¹⁸⁰

La obra de Beckett, para Adorno, encuentra su mayor éxito porque trasciende la negación abstracta del sentido; su violencia contra las categorías tradicionales alcanza la negación en lo concreto del material artístico mismo. Adorno establece una diferencia fundamental entre las obras auténticas (como la de Beckett), que cargan sobre sí la crisis del sentido, y el arte resignado, que se compone de “enunciados protocolarios en sentido literal y tradicional”; las primeras configuran la negación del sentido como algo negativo y en las otras se refleja de manera rígida y positiva. La obra de Beckett “está dominada por la obsesión de una nada positiva, lo mismo que por la de una falta de sentido a la que mercedamente se ha llegado sin que ello pueda ser

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁹ Adorno, *op. cit.*, p. 203.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 204.

considerado como sentido positivo”¹⁸¹. El punto se encuentra en si esa negación del sentido sólo se adapta a lo dado o si tiene algún sentido inmanente, en otras palabras, si refleja la crisis del sentido. Y la negación del sentido cobra la forma de la espera: “en Beckett domina ciertamente la parodia de unidad de tiempo, lugar y acción, con episodios artísticamente introducidos y equilibrados, y con la catástrofe que consiste solamente en que no aparece”¹⁸². 7.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 205.

III.3. Tiempo y narración en Beckett

Nada ocurre, nadie llega, nadie se va, es terrible.

Samuel Beckett, *En attendant Godot*

Nada se ha movido, nadie ha hablado. Aquí, aquí no sucederá nada, aquí no habrá nadie en mucho tiempo. Las marchas, las historias, no son para mañana. Y las voces, vengan de donde vengan, están bien muertas.

Samuel Beckett, *Textes pour rien*

Señalábamos antes que se podía observar una cercanía entre los planteos de Benjamin acerca del tiempo en el Trauerspiel y la configuración del tiempo en la narración contemporánea y la idea de la espera como posición del hombre moderno embarcado en una espera infinita. Así como en Proust y más aún en Kafka podían reconocerse las acometidas contra la concepción tradicional de la trama que había sobrevivido largamente a Aristóteles, aquella cuarta configuración del carácter del héroe establecida en la *Poética*, que no sabe y no actúa, termina encontrando su máximo exponente en casi la totalidad de la obra beckettiana, y *En attendant Godot* se convirtió en paradigma de tal configuración, más aún por tratarse de una obra dramática. Según Ibarlucea, tendríamos en *Edipo Rey* de Sófocles el modelo del segundo tipo de configuración, que caracteriza a la tragedia clásica (lugar que ya le adjudicaba el mismo Aristóteles) y neoclásica, el héroe que no sabe y actúa; hasta la aparición de *Hamlet* de Shakespeare como modelo de la tercera configuración, que caracteriza al drama moderno, el héroe que sabe y no actúa; y *Godot* representaría el cuarto tipo, con el que podríamos caracterizar una parte importante de la dramaturgia contemporánea. Así como la noción aristotélica de *mythos* puede extenderse a géneros diferentes de la dramaturgia (que englobábamos de manera general, como señalamos en el comienzo, con la categoría ricoeuriana de "relato de ficción"), parte de nuestro planteo implicaba que las obras narrativas de Kafka, Proust y Beckett pueden ser comprendidas bajo esta configuración.

Tanto en la obra dramática como en la narrativa beckettiana la pregunta inevitable, desde la concepción tradicional de la narración, sería: "¿qué ha pasado?". Nada, sería la respuesta. Los personajes se mueven, se desplazan, entre el deslizamiento y el gesto, dialogan; pero nada ocurre.

?

Señalando la historia y la f.

Pues, en el sentido “tradicional” de la configuración narrativa y temporal, no hay una sucesión de hechos relevantes, no hay “acción”, no hay “trama”. Nos encargaremos ahora de abordar los elementos que nos conducen a tal rechazo de la noción tradicional de trama, que trae, en consecuencia, aparejada una cierta configuración del tiempo.

III.3.1. La antinovela

todo lo que oigo mejor dejarlo mejor dejarlo todo no escuchar ya nada permanecer ahí en mis brazos con mi saco viejo yo hablamos de mí el viejo sin fin que entierra toda criatura hasta el último imbécil serían buenos momentos ahí en la oscuridad el barro no escuchar nada no decir nada no poder nada
Samuel Beckett, *Comment c'est*

La metamorfosis de la trama y del tiempo alcanza un punto culminante en la narrativa de Beckett, que, como advierte Rodríguez Rivero en el prólogo de *Comment c'est*, responde a “una concepción de la novela en la que lo importante, más que contar una historia con un significado que se pudiera inferir de la peripecia y el conflicto de unos personajes ante unas situaciones concretas, era expresar la peripecia radical de la Nada como experiencia fundamental del hombre contemporáneo. Para ello Beckett decide acabar con el fundamento mismo de toda narración: el develamiento progresivo de una historia”¹⁸³. El territorio narrativo que delimita la obra de Beckett constituye una radical puesta en cuestión de lo que configura, en términos tradicionales, la narratividad, pues resulta difícil afirmar que en ella existan el espacio, el tiempo y los personajes. Su obra narrativa constituye una muestra del compromiso con una concepción del arte que informa buena parte del arte contemporáneo: la búsqueda de una forma que admita la experiencia del caos. Sus novelas maduras, en la década del cuarenta –los años de su producción más prolifera: *Premier amour*, *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*–, consiguen imponer un nuevo modo de lectura de lo literario que a veces llega a provocar un profundo malestar en el lector que se aferra a las reglas del juego narrativo tradicional o que no puede abandonar las expectativas de “significado” que ofrecen los relatos más convencionales. Extenuado luego de terminada la

¹⁸³ Rodríguez Rivero, Manuel, “Samuel Beckett o la pasión de deshacer”, en Beckett, *Cómo es*, trad. Ana Moix, Madrid, Debate, 1993, p. VI.

redacción de su trilogía, Beckett abandona cualquier proyecto de novela larga, hasta que en 1959 comienza a escribir la que sería su última "novela", de la cual no esperaba que pudieran venderse más de cincuenta ejemplares, como le escribió con triste ironía a su editor francés, y cuya primera edición fue de poco más de tres mil ejemplares, cuando Beckett era una figura ya mundialmente consagrada. *Comment c'est*, publicada en 1961, acaso constituya el mayor logro beckettiano en su intento de deshacer las estructuras tradicionales de la narración pero es la culminación de un proceso que se había iniciado mucho antes.

Ya en las primeras novelas, como *Dream of Fair to Middley Woman* (escrita en 1932 y publicada en 1983) y *More Pricks than Kicks* (1934), Beckett rechaza las convenciones tradicionales del relato de ficción. Se trata de la obsesión, que atraviesa toda su obra narrativa, de encontrar la manera de expresar artísticamente una experiencia del mundo que la narrativa anterior, preocupada por el "significado" de la historia, no podía alcanzar a expresar plenamente. En su construcción del personaje, Beckett renuncia explícitamente a la apelación al medio, estructura, temperamento, a la configuración espacio-temporal inequívoca. Uno de esos primeros signos se manifiesta cabalmente en el rechazo del motivo cuando Belacqua decide cometer suicidio: "the simplest course... is to call that deed ex nihilo and have done". Beckett juega con el realismo psicológico de modernistas como Virginia Woolf o D.H. Lawrence y con la exigencia de "intriga" en la configuración de la trama al dedicar largas páginas a la preparación del *lunch-time sandwich* de Belacqua, mientras los acontecimientos importantes son rechazados a un lugar marginal. Beckett invierte la concepción tradicional de lo significativo y lo trivial en la estructura de la novela. La muerte de Belacqua en la mesa de operaciones aparece como un accidente que es despachado en dos oraciones: "By Christ! he did die! They had clean forgotten to auscultate him!".

Watt, su última novela escrita en inglés, fue comenzada en París en 1942, continuada en Rousillon, donde Beckett se escondía de la GESTAPO (1942-1943) y terminada, luego de sus años de participación en la Resistencia francesa, en 1945 (entre Dublín y París), y no fue publicada hasta 1953, después de *Molloy* y *Godot*. La trama de la novela es simple y casi no posee incidentes "significativos". Watt se dirige a la casa de Mr. Knott, se convierte allí en sirviente, falla en el intento de averiguar algo definido acerca de Knott, luego es reemplazado y termina en una "mansión" que se asemeja a una clínica psiquiátrica. Beckett hace en ella un uso disruptivo de la forma: en la sección III descubrimos que Watt está relatando su historia a Sam, el narrador del libro, en la "mansión" a la que ha llegado luego de comprar un boleto de tren hasta el final de la línea, y que Sam ha reacomodado el orden cronológico de la narración de Watt. En la

versión de Sam lo ilusorio es la estada de Watt en la casa de Knott; en el relato de Watt el mundo cotidiano de las secciones I y IV es lo que es mostrado como ilusorio. Esta intercambiabilidad se complica más aún por el hecho de que las páginas iniciales y finales de la novela no pudieron haber sido presenciadas por Watt ni relatadas por él a Sam. Además el único discurso directo de Watt aparece en la sección III, donde se comunica con Sam a través de palabras, luego oraciones, pronunciadas al revés. Toda la ficción utiliza el discurso de Sam para describir un protagonista cercano al mutismo cuyo uso de las palabras fue negado por el mudo Knott. Aunque Beckett la consideraba “insatisfactoria”, la novela contiene muchos de los motivos beckettianos y constituye otro ejemplo más de la ausencia de hechos significativos; para el autor fallaba pues no encontraba un cuerpo ficcional satisfactorio, que sí encuentra en las posteriores, en parte debido a que su búsqueda de “escribir sin estilo” se completa en el paso del inglés al francés como lengua literaria.

En 1951 Beckett publica *Molloy*, su primera novela en francés y la primera de la trilogía que se completa con *Malone meurt* (1953) y *L'innommable* (1953). Se trata nuevamente de un relato sin acontecimientos “significativos” y una trama casi anulada: en la primera parte Molloy relata su historia desde el momento en que prepara sus muletas y su bicicleta para encontrar a su madre hasta el momento en que llega a su habitación desde cuya cama narra su historia; la segunda parte comienza con el relato de Moran, un agente que se prepara para iniciar la búsqueda de Molloy, y termina con el informe del fracaso de su búsqueda. En el relato de Molloy, la linealidad del tiempo se ve constantemente minada por la imprecisión del recuerdo, las interrupciones en la ilación del discurso, los extensos pasajes descriptivos de situaciones que en apariencia no contribuyen al desarrollo de la trama. Brian Finney señala que “*Molloy* ilustra especialmente la estocada anticronológica del proyecto beckettiano. El aparente fracaso de Moran por rastrear a Molloy es socavado por la forma en que en el curso de su búsqueda se transforma del convencido agente y padre autoritario del comienzo del relato en una misteriosa copia de Molloy. La razón en parte es que Moran, como Molloy, está en búsqueda de su verdadero *self*, sea cual sea. Ese *self* es lo que Beckett una vez llamó ‘el narrador narrado’”. Beckett utiliza sus sucesivos pares de protagonistas para tratar de iluminar la oscuridad de ese *self* que retrocede constantemente ante la luz de su persecución narrativa. La trilogía misma trata tanto sobre el predicamento de un hombre que intenta alcanzar el núcleo de su ser contándose a sí mismo su propia vida como sobre el predicamento del artista moderno empeñado en explorar la fuente de su

imaginación contándose historias a sí mismo (y a otros) que lo arrancan del mundo 'real'¹⁸⁴. No obstante, para Beckett (como en gran medida lo era para Proust y Kafka), esta búsqueda del artista moderno consiste en "fracasar como nadie se atreve a fracasar"¹⁸⁵, así escribe en su temprano ensayo crítico sobre el escritor francés.

En *Molloy* incluso satiriza las ficciones que se ven a sí mismas como ficciones narradoras en lugar de concentrarse en la ficción de la narración. Moran, el protagonista y narrador de la segunda parte, comienza su relato de manera ordenada, dando su nombre, introduciendo su informe y estableciendo la escena: "*Il est minuit. La pluie fouette les vitres*". Pero su pretensión de presentación fáctica y expeditiva se va quebrando gradualmente hasta convertirse en un flujo verbal sin párrafos similar al del relato de Molloy en la primera parte. Moran termina su monólogo celebrando la ficcionalidad de su narración: "*Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas*".

Pero la estrategia formal de oponerse a la linealidad del lenguaje y su contenido semántico a través de la circularidad de la estructura y los motivos encuentra una magnífica expresión en *Comment c'est*, su última "novela" (tal fue el sugestivo subtítulo que Beckett eligió para ella). En ella se traduce la convicción de Beckett de que el artista moderno no podía intentar reducir el caos de la existencia al orden de la forma artística a la manera de Joyce y otros modernistas. Beckett buscaba una forma que "se adaptara al caos" y se mantuviera al mismo tiempo separada de él. Este intento toma la forma de un personaje cuya existencia transcurre en un arrastrarse por el lodo con una bolsa de carbón que contiene algunos objetos personales. La voz del personaje relata su vida en tres fases. En la primera parte ("*avant Pim*") describe su lento progreso sin destino ni objeto sobre esa inmensidad de barro sin principio ni final, mientras aparecen de manera intermitente "imágenes", como recuerdos imprecisos, de su vida anterior "en la luz". En la segunda parte ("*avec Pim*") describe su relación con otro reptante al cual tortura¹⁸⁶, que se prolonga durante algún tiempo en lo que parece una época feliz para el narrador ("*le meilleur de ma vie*"). En la tercera parte ("*après Pim*"), éste desaparece y el narrador queda solo a la espera de algún otro reptante que lo tome como torturado.

Toda la situación remite al Canto VII de la *Divina Comedia*, donde las almas de los que fueron dominados por la ira permanecen inmersas en el cieno negro, cuyas palabras "salen del fondo de su garganta, como si formaran gárgaras, no pudiendo pronunciar una sola íntegra" (VII, 125-126). Beckett nos coloca nuevamente frente a la confusión de una subjetividad dispersa, pero esta vez no es un personaje tratando de reunirse con su origen, sino una voz que reitera cosas que

¹⁸⁴ Finney, Brian, "Beckett's prose fictions", en *The Columbia History of the British Novel* (edición a cargo de John Richetti), Nueva York, Columbia UP, 1994, p. 851.

¹⁸⁵ Beckett, Samuel, *Proust*, Nueva York, Grove Press, 1967, p. 125.

¹⁸⁶ Motivo que se repite en *Fin de partie* y en la relación de Pozzo y Lucky en *Godot*.

le son dichas, como un ventrílocuo, en cortos retazos de discurso sin puntuación: “el tiempo que transcurre me es contado y el tiempo pasado tiempos enormes eso cesa de jadear y restos de un relato enorme así oídos murmurados a este barro que me han contado en el orden natural”. A través del discurso a retazos de la voz narradora y la equívocidad de la ausencia de puntuación, Beckett ahonda en su búsqueda de aspectos formales que admitan el caos. Finney observa que los espacios en blanco entre los párrafos sin puntuación (que Beckett adoptó en lugar de una prosa continua poco antes de que se imprimiera la primera edición) actúan como una suerte de metáfora visual del silencio de la voz narradora y de una nada en la cual el lenguaje con sus pretensiones semánticas no puede tener lugar. A través de la omisión de varios elementos del discurso convencional puede socavar algunos de los aspectos denotativos del lenguaje y poner en primer plano sus usos connotativo y figurativo. En el original francés abundan los juegos con las similitudes fónicas de las palabras como la que se da entre *bout* (final) y *boue* (lodo), *Bom* (variante del nombre del personaje Pim) y *bon* (bueno) o entre *comment c'est* (cómo es) y *commencer* (comenzar), frase con la que culmina la novela. La falta de puntuación, de mayúsculas (excepto en los nombres propios) y otras partes del discurso, el uso la inversión poética y la proliferación de alusiones a otros textos también incrementan el potencial de múltiples lecturas de partes del texto y hace especialmente pesada la exigencia al lector.

La verborrea del narrador, de la que por momentos parece cansarse, no tiene límite. El lenguaje de *Comment c'est* sin embargo se compone de un conjunto de frases esqueleto en los cuales resuenan algunos grupos de palabras que se combinan y confieren al conjunto algo así como un leitmotiv: “lo digo como lo oigo”, “algo ahí no marcha”, “cuando eso deje de jadear”, etc.; estas frases proporcionan una resonancia hipnótica y ominosa, mientras los verbos, conjugados siempre en presente, al igual que el barro eterno y constante, indican que todo empieza siempre de nuevo, cuestión que se manifiesta también en el juego fónico que propone entre el título francés *comment c'est* y *commencer* (empezar), juego con el que también culmina el libro. Según Finney, su uso de una estructura tripartita, como en la trilogía, refleja la circularidad repetitiva de la vida humana: “lo que hizo, nos informa él mismo, es ‘dividir en tres una sola eternidad’ (...) para mostrar al lector que las series pueden continuar *ad infinitum*”¹⁸⁷. La estructura triádica le permite incluir la segunda parte, esa etapa feliz para el narrador, en que las condiciones prometen mejorar (aunque en virtud de la vejación del otro), y esto para “dar

¹⁸⁷ Finney, *op. cit.*, p. 857.

expresión formal a la manera en que la vida repetidamente nos desilusiona y nos devuelve al lodo primordial que es nuestra realidad”¹⁸⁸.

Comment c'est constituye acaso la culminación del proceso iniciado en sus primeras novelas, el mayor logro en la búsqueda beckettiana de un modo de expresar una experiencia del mundo que el general de la narrativa anterior, preocupada por el significado de la historia que relataba, no podía ilustrar cabalmente. Constituye quizás el mejor exponente del malestar que producen las novelas maduras de Beckett en el lector que se aferra a las reglas de la narración tradicional o que no puede abandonar las expectativas de “significado” que ofrecen los relatos convencionales. La configuración de un tiempo completamente enfrentado a la linealidad, signado por la interrupción y la fragmentación, la desfiguración de los personajes desde la intercambiabilidad de sus nombres (Molloy y Mollose, o Pim, Bom, Bem) hasta su total innominabilidad, el relato plagado de equívocos, interrupciones, la violación del uso correcto de la sintaxis, la ausencia de puntuación, la transfiguración radical de la trama alcanzan su punto más alto en la búsqueda de deshacer las estructuras tradicionales de la narración.

repite

III.3.2. La Espera

Hasta aquí no la hay

En attendant Godot es una de aquellas obras que provocan esa tendencia habitual a tratar de descubrir claves interpretativas definitivas, a pretender establecer de manera casi irrevocable lo que la obra quiere decir. Pero el arte se ha encargado de demostrarnos una y otra vez que, aun en el caso de que su autor hubiese partido de una concepción filosófica o moral definida y hubiese procedido a verterla en términos completos, una obra auténticamente imaginativa trasciende la intención primera del autor, y posee mayor riqueza y complejidad y está abierta a diferentes interpretaciones. Adorno señala la común confusión entre la intención del artista y el contenido de la obra, y observa el error que constituye reducir el segundo a la primera.¹⁸⁹ Beckett ha suscrito a esta posición respecto del contenido de una obra y la intención de su autor. En su ensayo sobre *Work in progress* de Joyce, escribió: “la forma, la estructura, el temperamento de una manifestación artística no pueden ser separados de su significado, de su contenido conceptual; simplemente porque el significado de una obra artística, considerada como un todo,

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Adorno, *op. cit.*, p. 198 y ss.

lo que en ella se dice, está idisolublemente ligado al modo en que se dice, no se puede decir de otra manera. Se han llenado bibliotecas enteras intentando reducir el significado de obras como *Hamlet* a unas líneas. Sin embargo, es la propia obra la que expone clara y concisamente su contenido, debido precisamente a que sus incertidumbres y ambigüedades son un elemento esencial de su impacto total¹⁹⁰. Estas consideraciones son especialmente aplicables al sentimiento de inseguridad que puede causar *Godot*, el flujo y reflujo de ansiedad ante la esperanza de conocer la identidad de Godot, en una de sus repetidas faltas a la cita, son en sí mismos la esencia de la obra. Como escribe Esslin: "Cualquier esfuerzo por llegar a una clara y auténtica interpretación de la identidad de Godot, por medio del análisis artístico, sería tan disparatada como intentar descubrir los perfiles ocultos en el claroscuro de un cuadro de Rembrandt, raspando la superficie de la pintura"¹⁹¹. En una oportunidad, ante la pregunta respecto de qué quería representar el personaje de Godot, Beckett respondió: "Si lo supiera, lo habría dicho en la obra"¹⁹². En Beckett, la sugerencia semiesbozada resulta más poderosa que lo abiertamente simbólico; esta cuestión se verifica en sus propias decisiones artísticas: al comparar la versión francesa original y la posterior versión inglesa varias veces observamos que algunos pasajes son suprimidos para remover aquello que puede resultar demasiado explícito, como sucede en un pasaje de *Fin de Partie* en que Clov habla a Hamm acerca de un niño que parece ver por la ventana, que en el original francés ocupa algunas páginas mostrando un interés por el niño y el paso de su actitud hostil a la resignación, mientras que en la versión inglesa sólo se extiende por unas pocas líneas.

Esslin, en su intento de no caer en los escollos de aquellas interpretaciones que buscan identificar el objetivo de la espera, observa que el protagonista de la obra no es Godot sino la espera misma, el acto de esperar como aspecto esencial y característico de la condición humana. En attendant Godot, acaso más que ninguna otra obra, da vida a aquella cuarta configuración que Aristóteles consideraba ridícula para las piezas dramáticas, pues dado que la esencia del drama, según el filósofo griego, consiste en una *mimesis praxeos*, si no hay acción no hay drama en sentido estricto. Los personajes de *Godot* se encuentran sumidos en una espera infinita. Están condenados a una inacción absoluta. Y a su vez, la inacción y la espera se encuentran ligadas al desconocimiento: ni Estragón ni Vladimir saben quién es Godot, no saben si vendrá, no saben siquiera por qué lo están esperando.

¹⁹⁰ Beckett, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", en Joyce, J., *Finnegans Wake*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 278-9.

¹⁹¹ Esslin, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹² La frase de Beckett es citada por Esslin, *op. cit.*, pp. 32.

Spini

Más allá de las rupturas que la obra beckettiana impone dentro del teatro contemporáneo, se puede observar que muchas de las apreciaciones que Benjamin presentaba en su trabajo sobre el Trauerspiel y la tragedia se reflejan en ella. El tiempo está aun más descarnadamente signado por la irresolución, la inacción, la repetición; es el tiempo de la catástrofe, que es el aspecto que la suma de las acciones humanas exhiben desde la perspectiva de la redención mesiánica. Los personajes ya no se hayan confrontados al cumplimiento del destino, sino a su propia inacción, a la postergación indefinida del acto, pero ya ni siquiera al modo del paradigma del drama moderno que representaría *Hamlet*, donde todavía la ausencia de la acción se sostiene a expensas de una trama basada en el pensamiento del personaje, puesto que el príncipe danés sabe aunque no actúa. En Beckett, y especialmente en *Godot*, los personajes no saben, no hay nada que se pueda saber, no hay lo que en términos tradicionales se entendía por trama, puesto que la inacción y la espera conquistan el papel central de la obra.

Si concedemos que en *Godot* hay una trama, esta puede ser resumida en pocas palabras: en un camino desolador, junto a un árbol, dos personajes, que podrían ser tomados por dos vagabundos, esperan a Godot. Tal es la situación con que se inicia el primer acto, hacia el final un mensajero les informa que el tal Godot no podrá asistir a la cita, pero que seguramente lo hará al día siguiente. En el segundo acto se repite la misma situación con diferencias en el desarrollo de los acontecimientos y en los diálogos. En ambos actos los protagonistas se encuentran en circunstancias no muy distintas con una pareja de personajes, Pozzo y Lucky, que sostienen un vínculo de amo y esclavo; y en cada uno Vladimir y Estragón intentan suicidarse pero fracasan por diversas razones.

Como en el Trauerspiel, el número par de actos contribuye a la idea de repetición, eliminando la resolución clásica de la trama que tiene lugar en el último acto impar. El segundo acto, segundo día, da cuenta de aquello que se suponía, es decir, hace efectiva la repetición que estaba sugerida en el primer acto: el reencuentro de Vladimir y Estragón; la reaparición de Lucky y Pozzo como una novedad; la reaparición del mensajero; los nuevos intentos de suicidio; las conjeturas alrededor de la renovada espera de Godot; todo ello sin recuerdo –excepto en ciertas sospechas de Vladimir– de que eso ya hubiera ocurrido. Ese olvido coloca la reiteración como suceso en una continuidad y permite imaginar que ese día pudo haber sucedido infinitas veces y que puede suceder otras más. Si Lucky y Pozzo aparecen en el segundo acto, el segundo día, y no recuerdan haber estado junto a Vladimir y Estragón, se puede pensar que también estuvieron el día anterior al día del primer acto y que estarán un tercer día que será el primero nuevamente; se trata de una secuencia de situaciones que aparecen como nuevas, cuando en realidad fueron

prefiguradas en otro tiempo.¹⁹³ No obstante, esa repetición cobra un carácter entrópico, pues devela el signo de la degradación: el segundo día Pozzo es ciego y Lucky, que había pronunciado un extenso discurso vacío de sentido en el primer acto, es ahora mudo.

En el segundo acto, Vladimir interroga a Pozzo:

VLADIMIR: ¿Entonces es él?

POZZO: ¿Cómo?

VLADIMIR: ¿Es Lucky?

POZZO: No entiendo.

VLADIMIR: ¿Y usted es Pozzo?

POZZO: Ciertamente, soy Pozzo.

VLADIMIR: ¿Los mismos que ayer?

POZZO: ¿Ayer?

VLADIMIR: Nos vimos ayer. (*Silencio.*) ¿No se acuerda?

POZZO: No recuerdo haber encontrado a nadie ayer. Pero mañana no recordaré haber encontrado a nadie hoy. De modo que no cuente conmigo para informarle nada.¹⁹⁴

La idea de un tiempo continuo que va del pasado al futuro, que tímidamente se descubre en Vladimir, choca con el tiempo discreto, indeterminado de Pozzo. A diferencia de Estragón, que olvida los acontecimientos apenas han sucedido, Vladimir –aunque muchas veces de manera aparentemente vaga– recuerda el pasado. Pozzo, ya fatigado de esa perspectiva lineal del tiempo y de las constantes preguntas de Vladimir, termina gritando furioso: “¿No va ha dejar de envenenarme con sus historias sobre el tiempo. Es absurdo. ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le alcanza con eso?, un día parecido a los otros él se quedó sordo, un día yo me quedé ciego, un día todos nos quedaremos sordos, un día nacimos, un día morimos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le alcanza con eso? (*Más tranquilo.*) Dan a caballo a luz sobre una tumba, el día brilla por un instante, y después, de nuevo la noche”.¹⁹⁵ Excepto para las sospechas de Vladimir, el tiempo no se presenta como lineal y homogéneo, como una continuidad en constante progreso del pasado al presente y del presente al futuro, sino como discreto y fragmentario.

¹⁹³ Beckett apela asimismo a la reiteración fónica. También desde el plano del significante se manifiesta la idea de repetición, recurriendo a la similitud sonora de las palabras (todas las palabras con la terminación: *aviation, alimentation, elimination, equitation, natation*, que no tienen ningún sentido en el discurso de Lucky más que el de repetir).

¹⁹⁴ Beckett, *En attendant Godot*, París, Les Éditions de minuit, 1981, pp. 124-125.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 126.

En el personaje de Vladimir se encuentra el extrañamiento frente a la fundación de lo absurdo, de una temporalidad fragmentada signada por la repetición, la degradación y el olvido. Aunque extraviado él también en ese universo y sumido en la espera, Vladimir es quien recuerda y quien comparte la lógica y la temporalidad del espectador —que se supone el depositario del tiempo real y objetivo—, es quien opta por desenfundar la “navaja de Ockham” en las situaciones que pierden todo asidero lógico, donde reinan la repetición y la incertidumbre: él opta por decir “*c’est fini*”, por tratar de retomar la secuencia de lo significado, por intentar hacer recordar que lo que ocurre en ese momento ya ha ocurrido. Vladimir es a quien en principio deberíamos asirnos para escapar de ese mundo extraviado en la reiteración, el olvido, la degradación, la indeterminación, la aporía. Vladimir conoce la aporía pero no puede resolverla: “en medio de esta inmensa confusión, una sola cosa está clara: estamos esperando a Godot”, que nunca aparece.

no 3 / mundo Como en su obra narrativa, Beckett no ubica la acción —o la espera— en un escenario histórico, sino en un mundo extraño casi por completo a toda referencia a la realidad objetiva, un mundo en que nada parece familiar. Crea atmósferas impregnadas de elementos abstractos, difíciles de digerir para el espectador, que muchas veces se encuentra desconcertado. Además de la memoria de Vladimir, sólo algunos signos, que difícilmente puedan ser entendidos como referencias a la realidad objetiva, como un par de zapatos olvidado en el primer acto o unas pocas hojas que le crecieron al árbol del primer acto en el segundo, permiten establecer la continuidad. Beckett desnuda tanto tiempo y espacio como desnuda a sus personajes de cualquier atavío realista. Desnuda la acción y la situación hasta evidenciar el problema del sentido, no como mera fascinación ante el absurdo —como podría hacerlo un Ionesco, ante los ojos de Adorno— sino que lo hace con una profunda angustia ante su ausencia. Beckett desnuda la relación del hombre con el tiempo, desnuda su condición de espera.

VLADIMIR: Aquí ya no tenemos nada que hacer.

ESTRAGÓN: Ni en ningún sitio.

VLADIMIR: Vamos, Gogo, no seas así. Mañana todo irá mejor.

ESTRAGÓN: ¿Por qué?

VLADIMIR: ¿No oíste lo que dijo el muchacho?

ESTRAGÓN: No.

VLADIMIR: Dijo que seguramente Godot vendrá mañana.

ESTRAGÓN: Entonces, no hay más remedio que esperar aquí.¹⁹⁶

“Donde los acontecimientos no acontecen –siguiendo a Ibarlucía en referencia a las observaciones de Benjamin respecto del Trauerspiel¹⁹⁷–, sino que son formas huecas, o a lo sumo, pictogramas, imágenes alegóricas, figuras fúnebres que muestran un mundo donde la muerte no es término de nada, hay algo peor que la muerte: la sobrevivencia.”¹⁹⁸ Para Benjamin, los muertos se convierten en fantasmas, y los vivos no son otra cosa que fantasmas con figuras fúnebres, almas en pena. Los muertos no están a salvo –como el padre de Hamlet– y los vivos son almas en pena sin esperanza de redención. ?! *sope* -

Hacia el final del segundo acto, luego de intentar ahorcarse, como el día anterior, con el cinturón de Estragón, Beckett les hace decir a los protagonistas:

ESTRAGÓN: ¿Dices que hay que volver mañana?

VLADIMIR: Sí.

ESTRAGÓN: Entonces traeremos una buena sogá.

VLADIMIR: Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa.*) A menos que venga Godot.

ESTRAGÓN: ¿Y si viene?

VLADIMIR: Estaremos salvados.¹⁹⁹

Beckett crea en *En attendant Godot* una aporía que no va a resolver, de la que ninguno de los personajes podrá salir porque todo se repite, porque el tiempo se halla determinado por la fragmentación. No hay continuidad posible puesto que la degradación y el olvido operan en detrimento de cualquier intento de retomar el hilo de los razonamientos, el hilo del recuerdo, el hilo mismo del sentido. La única ilación prolongada de palabras que no es víctima de interrupción es el discurso de Lucky, un discurso en el que no hay significados, sólo significantes, un discurso en el que no se dice nada, que es sólo materialidad, sólo palabras.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

¹⁹⁷ Cf. nota 14.

¹⁹⁸ Ibarlucía, “Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive”, en Bolle, W. & Galle, H. (eds.) *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*. São Paulo - Paraty - Petrópolis, 2003. São Paulo: Monferrer/Edusp, 2005. Vol 1, pp. 279-92. El tema de la sobrevivencia va a ser retomado por Adorno en relación con Auschwitz en *Negative Dialektik*. En *Fin de partie*, obra cuya importancia Adorno subraya en algunas oportunidades en *Aesthetische Theorie*, Beckett presenta, de manera mucho más cruda que en *Godot*, esta sobrevivencia en un mundo devastado y desolador, habitado por sobrevivientes mutilados física y espiritualmente.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 133.

Aunque intercambiados los parlamentos, ambos actos, ambos días, terminan de la misma forma, culminan con la misma inmovilidad –con la misma espera, que podemos suponer infinita– de los dos protagonistas:

VLADIMIR: ¿Entonces, nos vamos?

ESTRAGÓN: Vamos.

(No se mueven.)

TELÓN.²⁰⁰

²⁰⁰ *Ibid.*, 134.

Epílogo

Esperanza y espera

A lo largo de estas páginas hemos intentado mostrar, por un lado, ciertas metamorfosis experimentadas por el tiempo y la narración en el relato de ficción contemporáneo y, por otro, que esas metamorfosis podían encontrar un antecedente en las teorías narrativas del romanticismo de Jena en su enfrentamiento a las rígidas poéticas de inspiración clasicista y a la mimesis entendida como mera imitación. La teoría de la novela de Schlegel nos permitió ver la riqueza que aportaba la novela con su capacidad para reunir géneros y, en términos de Szondi, con el consecuente “rebasamiento de la poética de los géneros”: las reflexiones schlegelianas mostraban que aquello que constituye paradójicamente a la novela como género es su *agenericidad*, la superación de todos los géneros literarios, y que, a su vez, al incluirlos todos, da lugar a su total comunión. Y en un análisis más profundo descubríamos que, enfrentado a las teorías que persistían en la postulación de géneros rígidos, Schlegel no apuntaba a reemplazar simplemente la tragedia por la novela ni a añadir una teoría poética más sino que anunciaba la necesidad de un replanteo de la noción misma de género.

En su teoría del Märchen revisamos la manera en que Novalis se distanciaba del principio de imitación. El arte se revelaba allí como mimético pero no al modo de una mera copia de la realidad: el artista *crea mundo*, reemplaza la mera copia por una libremente creada pues produce no sólo actuando sobre la impresión que recibe sino creando libres expresiones del espíritu. De esta manera, el relato de ficción novaliano tomaba distancia de la representación vulgar del tiempo como lineal y homogéneo, al suspender la habitual percepción temporal y al mostrarse como perteneciente a una realidad mágica, desatendiendo al pasaje ordenado de momentos sucesivos. Novalis establecía así una analogía entre el sueño y el Märchen en virtud de que pasado y futuro se vuelven intercambiables en ambos, ya que están estructurados según las leyes de la asociación de ideas, que no están limitadas por el orden temporal de causa y efecto, permitiendo desplazarse libremente en el flujo temporal y poniendo de relieve el predominio del aspecto cualitativo y pleno del tiempo respecto del cuantitativo unidireccional.

Si bien, como mostramos siguiendo a Ricoeur, la novela decimonónica desarrolló y enriqueció en muchos aspectos la extensión formal del género, al ajustarse a los principios de la verosimilitud se ciñó a la representación de una temporalidad lineal y homogénea que en gran medida contribuyó a su estancamiento formal. La narración de ficción del siglo XX tuvo que

apartarse de ese afán de verosimilitud que había imperado durante el dominio del realismo decimonónico y que había alcanzado su punto más álgido en la novela naturalista. En este sentido, esperamos haber demostrado un rasgo de continuidad entre las teorías narrativas de Schlegel y Novalis y las obras de Proust, Kafka y Beckett en cuanto estas últimas, a través de diferentes innovaciones formales en los recursos y técnicas narrativas, de su apelación al relato de la conciencia, al tiempo cualitativo, aporético y fragmentado o al elemento onírico, rescataban a la narración del pantano en que había quedado atrapada a expensas de una búsqueda de verosimilitud mediante la reproducción fiel del tiempo cronológico, lineal y homogéneo, en realidad subsidiaria de la noción vulgar del tiempo. Sin embargo, en el transcurso de nuestro estudio se fue poniendo de manifiesto un rasgo de ruptura entre las teorías románticas y las obras contemporáneas.

“Ya no se sueña con la flor azul”, escribía Benjamin. “Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe de haberse quedado dormido. El sueño ya no abre una azul lejanía. Se ha vuelto gris.”²⁰¹ Frente a la fascinación romántica por el sueño, entregada a la búsqueda de ideales inalcanzables, el arte contemporáneo tropieza con un paisaje polvoriento, donde el sueño exhibe “la aridez de un campo de batalla”. Si bien en el marco de sus reflexiones enfocadas al surrealismo²⁰², el planteo de Benjamin alude a la raíz histórica del mundo de imágenes del sueño, y que en los inicios del siglo XX se asocia a aquel “empobrecimiento de la experiencia” que termina de evidenciarse en la generación de posguerra. En oposición al modo de narrar basado en el principio rector de la verosimilitud, que sustentaba el concepto de *mimesis* como era entendido por el realismo y el naturalismo, obras como la de Kafka, Proust o Beckett se caracterizan en buena medida por un “sentimiento negativo de la realidad”, que como observaba Adorno no debe ser confundido con lo fantástico, y que jalona una configuración de la temporalidad que puede reunirse bajo la figura de la espera infinita. *Walter Benjamin ni todos los días*

Por un lado, en las reflexiones de Benjamin acerca del Trauerspiel y la tragedia vimos la construcción de un tiempo que podíamos vincular a las obras de estos tres escritores contemporáneos. El carácter no colmado, repetitivo, irresuelto, la idea de la existencia como representación, la postergación de la acción reaparecían en Proust, Kafka y Beckett y las hacían confluir en la posición del hombre moderno embarcado en la espera infinita de redención. Por otro lado, la declinación del arte de narrar que Benjamin exponía en *El narrador* se asociaba a la

²⁰¹ Benjamin, “Onirokitsch [Glosa sobre el surrealismo]”, en Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manatíal, 1998, p. 111.

²⁰² Cfr. Ibarlucía, *op. cit.*, pp. 30-35.

pérdida de la facultad de transmisión de la experiencia que se evidenciaba en el mutismo de los soldados que volvían del campo de batalla enfrentados al desarrollo desmesurado de la técnica y en la privatización de la esfera de la experiencia que encontraba su correlato en la novela moderna como creación gestada por un individuo en su soledad. Sin embargo, las observaciones de Benjamin no deben ser leídas como el certificado de defunción de la narración, no significan el deplorar el fin de una época y de sus formas de comunicación sino que colocan algunos marcos tímidos para una nueva teoría de la narración. En la desaparición de la figura del narrador, Benjamin intenta detectar, como observaba Gagnebin, la tarea siempre actual de la apocatástasis, el deseo de una restitución integral. El sufrimiento revelado por la Primera Guerra no puede ser transmitido, narrado al modo tradicional del *erzählen* sino mediante una nueva narración que sabría preservar la irreductibilidad del pasado y, al mismo tiempo, respetar la imprevisibilidad del presente, una narración cuya dinámica profunda respondería al movimiento de restauración y apertura, al deseo implícito de apocatástasis que Benjamin desplegaba en sus escritos sobre el Trauerspiel, la historia, la traducción, la narración. Los indicios de esta nueva narración Benjamin los encontró en Proust y Kafka, y fue parte de nuestro trabajo extenderlos a Beckett.

En la *Recherche* Benjamin encontraba una de las obras que abría el camino que podía seguir la narración, en tanto constituía el intento de reproducir por medios artificiales la gran experiencia que fundaba de manera natural la narración tradicional. En esa línea, la obra de Proust presentaba también una ruptura frente a la novela decimonónica, pues intentaba rescatar el tiempo cualitativo para una narración caída en el pantano de la verosimilitud y la linealidad. El narrador de la *Recherche* se desentiende del orden expositivo lineal, de las referencias temporales explícitas, dilata los instantes, disuelve los muros entre un momento y los otros –muchas veces hasta confundirse presente y pasado, como él mismo escribe en el último tomo de la obra– y construye la continuidad de la narración no a partir de la linealidad cronológica de la historia sino a partir del fluir del tiempo en la conciencia suscitado por el impulso azaroso de la memoria involuntaria. No obstante, si bien Benjamin valoraba la dinámica infinita de la *Erinnerung* proustiana, en la cual la soberanía del sujeto consciente se somete a la pérdida, la dispersión, el olvido y daba un primer paso hacia ese deseo de restitución integral, señalaba que su sola actividad incubaba el riesgo de caer en un devaneo infinito, frente a lo cual planteaba, de igual manera que respecto del surrealismo, la necesidad de “despertar”, apuntando con ella no a parar de soñar sino a enfrentar el sueño y la vigilia para actuar sobre lo real.

En la obra de Kafka, muchos de los aspectos que Benjamin planteaba respecto del tiempo y la narración cobraban un papel aun más contundente que en la *Recherche*. La narrativa kafkiana

describía el fin de una tradición, al presentar una distorsión irónica y dolorosa de la figura del narrador, revelar la imposibilidad de narrar y comunicar a los otros su desorientación. En un tiempo denso y fragmentado, signado por el olvido, la aporía, la imposibilidad de movimiento, la densidad del sueño y la pesadilla, la figura de la espera infinita se hacía patente, mostrando una permanencia amarga que no se sabe si tendrá fin, una mirada exacta y atenta, a veces desesperada, en el desmoronamiento, que no puede mirar hacia una armonía ancestral ni construir un mundo nuevo. Oponiéndose a lecturas teológicas positivas de la obra kafkiana como la de Max Brod, Benjamin descubría en ella una persistente demora en una experiencia negativa de la nada para alcanzar la redención. Dando un paso más allá que el tejido del olvido proustiano, Kafka pinta un mundo desfigurado de cosas y seres sumidos bajo la fuerza deformadora del olvido a la espera de la redención. Como en la leyenda del jorobadito, esa vida deformada desaparecerá con la llegada del Mesías. A aquellas figuras del olvido y de lo olvidado, Benjamin les otorgaba un doble significado: en cuanto manifestaciones del olvido, constituían los testigos de un mundo primitivo que no conseguimos integrar y que sólo puede surgir como una amenaza inmemorial, motivo por el cual debieron ser olvidadas. Pero al mismo tiempo eran las únicas que podían ayudar, pues su deformidad nacía de una violencia acaso necesaria para el desarrollo de la civilización, que intentó someterlas y lo logró sólo a través del olvido. Esta deformidad no constituye sólo una amenaza sino que se incluye en el proyecto mesiánico de reintegración total del universo (lo recalcado y lo olvidado), de apocatástasis, pues nos obliga a recordar aquello que no recordamos. En este sentido, la obra de Kafka era para Benjamin una obra profética. El olvido y, por lo tanto, la culpa esencial en Kafka (que sólo puede ser expiada sin ser conocida), estos personajes que son vestigios de lo olvidado, paradójicamente indicaban el camino de una esperanza posible (aunque no exista para nosotros, como decía Kafka a Brod).

Pero la figura de la espera infinita encontraría su mayor expresión en las novelas y las piezas teatrales de Beckett. Después de Auschwitz, la literatura europea quizá sólo podía producir un grito tan sincero y contundente como la obra beckettiana, como el fin inevitable, y acaso justo, del sueño de la flor azul. Las aspiraciones románticas habían caducado, el arte ya no podía devolverle al mundo los aromas y los colores que había perdido. Obras como la kafkiana o la beckettiana ya no podían recurrir a artificios, a disfrazarse de oropel, a levantar fachadas. Al mismo tiempo, la afirmación de la forma como lugar del contenido social de las obras de arte, que ya se manifestaba en Kafka, Adorno la encontraba más enfáticamente en Beckett, quien asumía una postura en favor de la innovación de los materiales y en contra del divorcio entre forma y contenido. En su obra narrativa y dramática se evidenciaba la situación de un arte contemporáneo

que no le aportaba a la sociedad sino ruptura, resistencia, que se oponía a todo registro naturalista: en lugar de constituirse en simple espejo de la sociedad, intensificaba su negatividad, su material resistente, al que no se podía acceder inmediatamente, resistencia ofrecida a una industria cultural que apuntaba a la reproducción de la experiencia extraestética, que “manifiesta una sumisión servil por los detalles empíricos, cultiva la perfecta apariencia de fidelidad fotográfica y aprovecha esos elementos para su manipulación ideológica”²⁰³, aunque, por otra parte, recibiera las sospechas de posturas como la del realismo socialista por su formalismo, considerado funcional a la decadente sociedad capitalista.

Las novelas maduras –o antinovelas, como las llamamos en el tercer capítulo– de Beckett tendían a producir un malestar en el lector que se aferraba a las reglas de la narración tradicional o que no podía abandonar las expectativas de “significado” que ofrecían los relatos convencionales (para nuestra perplejidad o no, esa tendencia persiste aún hoy y acaso más comúnmente que en su tiempo). En *Comment c'est*, su última novela, llevaba al extremo la configuración de un tiempo completamente enfrentado a la linealidad, caracterizado por la interrupción, la fragmentación y la imposibilidad de movimiento; la desfiguración de los personajes desde la intercambiabilidad de sus nombres hasta su total innominabilidad; el relato plagado de equívocos, interrupciones; la violación del uso correcto de la sintaxis, la ausencia de puntuación y, *last but not least*, la transfiguración radical de la trama. Tanto en su obra narrativa como dramática, Beckett se aparta del principio de imitación ubicando la acción –o más bien la espera, la postergación de la acción– no en un escenario histórico, sino en un mundo extraño casi por completo a toda referencia a la realidad empírica, un mundo en que casi nada parece familiar. A diferencia de la apelación romántica al elemento mágico o fantástico, crea atmósferas impregnadas de elementos abstractos, difíciles de digerir para un lector o un espectador que muchas veces se encuentra desconcertado. Beckett desnuda tanto tiempo y espacio como desnuda a sus personajes de cualquier atavío realista, desnudando la relación del hombre con el tiempo, su condición de espera.

Más allá de las rupturas que la obra beckettiana imponía dentro del mismo teatro contemporáneo, se puede observar que muchas de las apreciaciones que Benjamin presentaba en su trabajo sobre el Trauerspiel y la tragedia se extreman en ella. El tiempo está aun más

²⁰³ *Ibid.*, p. 297.

descarnadamente signado por la irresolución, la inacción, la repetición; es el tiempo de la catástrofe, que es el aspecto que la suma de las acciones humanas exhiben desde la perspectiva de la redención mesiánica. Los personajes ya no se hayan confrontados al cumplimiento del destino, sino a su propia inacción, a la postergación indefinida del acto, pero ya ni siquiera al modo del paradigma del drama moderno que representaría *Hamlet*, donde todavía la ausencia de la acción se sostiene a expensas de una trama basada en el pensamiento del personaje, puesto que el príncipe danés sabe aunque no actúa. En Beckett, y especialmente en *En attendant Godot*, los personajes no saben, no hay nada que se pueda saber, no hay lo que en términos tradicionales se entendía por trama, puesto que la inacción y la espera conquistan el papel central de la obra.

De esta manera, el trayecto que iniciamos con el romanticismo de Jena tocaba su fin en la obra de Beckett. Las metamorfosis del tiempo y de la narración tomaron en ella su aspecto más radical y decisivo. La figura de la espera infinita se evidenciaba en un tiempo y una narración caracterizados por la fragmentación, la aporía, la imposibilidad de movimiento y la postergación de la acción, ubicándonos ante la cuarta configuración aristotélica del héroe y en consecuencia poniendo en cuestión no sólo la capacidad abarcadora otorgada por Ricoeur a la noción de *mythos* como *mimesis praxeos* sino también muchos de los aspectos que rescatamos del camino inaugurado por el romanticismo. La obra de Beckett es única y el intento de ir más allá de ella puede que no tenga otro resultado que el silencio: su radicalidad nos pone frente a la posibilidad del ocaso del arte de narrar que anunciaban las tesis de *El narrador* pero esta vez de manera definitiva.

Ahora bien, aunque la trama haya quedado completamente desfigurada y se encuentren al borde del derrumbe los fundamentos que le proporcionaba la teoría poética aristotélica —que los esfuerzos efectuados en *Temps et récit* intentaban preservar—, aunque la narración tradicional haya sido definitivamente sepultada, nos resistimos a sostener ~~que las rupturas~~ producidas por el relato de ficción contemporáneo sellen el certificado de defunción del arte de narrar, que sólo quedaría reducido a los intentos de resucitarlo mediante burdas imitaciones del empobrecimiento beckettiano del lenguaje o a la restauración de la narración naturalista. En este sentido, coincidimos con los dos aspectos que Ricoeur observaba respecto del posible fin de la narración a raíz de las metamorfosis de la trama y el tiempo en el relato de ficción contemporáneo que señalamos en la introducción de este trabajo. Por un lado, las metamorfosis de la trama no pueden abolir por completo las convenciones de composición sino que se sostienen sobre una “deformación regulada”, introduciendo nuevas convenciones más complejas, más sutiles y encubiertas que las de la narración tradicional y estableciendo entre el autor y el lector

Cómo recuperar
lo de antes?
que trama sin acción?

contemporáneos una especie de contrato según el cual el segundo debe rehacer la trama que el primero deshace. Por el lado del tratamiento del tiempo, si bien las metamorfosis de la narración pueden negar la cronología, el tiempo lineal y homogéneo, no podrían prescindir de toda configuración temporal. La ruptura de la literatura contemporánea con el tiempo lineal no significa la anulación del tiempo de la ficción, sino, por el contrario, la configuración de acuerdo con nuevas normas de organización temporal que aún son percibidas por el lector como temporales, que deposita nuevas expectativas respecto del tiempo ficcional: "Crear que se ha terminado con el tiempo de la ficción porque se han trastocado, desarticulado, invertido, yuxtapuesto, reduplicado las modalidades temporales a las que nos han familiarizado los paradigmas de la novela 'convencional' es creer que el único tiempo concebible sea precisamente el cronológico"²⁰⁴.

Por último, quisiéramos develar una preocupación actual que se mantuvo oculta a lo largo de estas páginas y que, en gran medida, motivó este estudio: la percepción de una regresión al naturalismo, de un empobrecimiento de los temas y de la técnica narrativa, no sólo en Europa sino también en nuestro continente, donde se produjeron acaso las únicas obras verdaderamente significativas luego de esa aparente clausura que puede representar la obra de Beckett, muchas veces reunidas bajo el nombre de realismo mágico, como la de Borges, Carpentier, Asturias, Cortázar. Aquel campo que los movimientos de vanguardia y las obras rupturistas del siglo pasado liberaron para el arte parece ser blanco de condena en la actualidad. Es natural que las nuevas generaciones literarias quieran enfrentar a las anteriores, y puede que sea irrevocable que por ello sepulten parte del legado de las vanguardias, de la novela moderna o del realismo mágico latinoamericano –quedándose por ejemplo con la mera alabanza bibliográfica de Borges–. Pero si aún existen en nuestro tiempo posibilidades de recorrer nuevos territorios narrativos, difícilmente podamos encontrarlas en el retorno al naturalismo, en el mero empobrecimiento de la forma, la condena de la innovación o en el tránsito constante por lo superfluo.

M. J. S. S.

²⁰⁴ Ricoeur, *op. cit.*, p. 43. [TN, II, p. 52.]

Bibliografía

Fuentes

- AA.VV., "Fragmentos del Athäneum" [Novalis, Friedrich Schlegel y otros], en Arnaldo (comp.), *Fragmentos para una teoría romántica*, Madrid, Ténos, 1994.
- Adorno, Theodor. W., *Aesthetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften VII*, ed. a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1970.
- *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Buenos Aires, Hyspamerica, 1983.
- *Prismas*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- y Eisler, *Musique de cinéma*, París, L'Arche, 1972.
- Aristóteles, *Poética*, trad. de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Emecé Editores, 1947.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, ed. a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1977.
- "Drama y tragedia", en *Metafísica de la juventud*, Barcelona, Altaza, 1998.
- *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1995.
- "El narrador" y "Franz Kafka", en *Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1998.
- *El origen del drama barroco alemán*, versión de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- "Experiencia y pobreza" y "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- "Onirokitch [Glosa sobre el surrealismo]", trad. Ricardo Ibarlucía, en Ibarlucía, R., *Onirokitch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- "Para una imagen de Proust", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo, Montevideo, Monte Ávila, 1970.
- "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Iluminaciones II*, prólogo, traducción y notas de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1998.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, PUF, 1948.
- *Introducción a la metafísica*, trad. M. García Morente, México, Porrúa, 1999.
- *La evolución creadora*, trad. M.L. Pérez Torres, Barcelona, Planeta-Agostini, 1996.
- Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, edición a cargo de Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Munich-Viena, Carl Hanser, 1978.
- *Enciclopedia*, Caracas-Madrid, Ed. Fundamentos, 1976, p. 354.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, París, Le Seuil, 1983.
- *Tiempo y narración*, I, trad. de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- "Una reaprehensión de la poética de Aristóteles", en Bárbara Cassin (com), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1994.
- "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo", en *Historia y narratividad*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós/Univ. Barcelona, 1999.

Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994.

Obras literarias

- Beckett, Samuel, *Catastrophes et autres dramatiques*, París, Les Éditions de Minuit, 1980.
——— *Cómo es*, versión castellana de Ana María Moix, Madrid, Debate, 1993.
——— “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, en Joyce, J., *Finnegans Wake*, Barcelona, Lumen, 1993.
——— *En attendant Godot*, París, Les Éditions de Minuit, 1981.
——— *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles I*, París, Les Éditions de Minuit, 1969.
——— *L'Innommable*, París, Les Éditions de Minuit, 1994.
——— *Molloy*, París, Les Éditions de Minuit, 1982.
——— *Proust*, Nueva York, Grove Press, 1967.
——— *Relatos*, trad. de Félix de Azúa, Ana María Moix y Jenaro Taléns, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
——— *Watt*, París, Les Éditions de Minuit, 1986.
Kafka, Franz, *América*, trad. Francisco Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 1998.
——— *Diarios (1910-1923)*, trad. J. R. Wilcock, Buenos Aires, Marymar, 1978.
——— *El castillo*, trad. D.J. Vogelmann, Buenos Aires, Emecé, 1962.
——— *El proceso*, trad. Vicente Mendevil, Buenos Aires, Losada, 1993.
——— *Los sueños*, trad. J. R. Wilcock y Vanna Andreini, Buenos Aires, Libros Perfil, 1998.
——— *Relatos completos*, trad. Francisco Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 1996.
Novalis, *Himnos a la noche y Enrique de Oferdingen*, trad. Eustaquio Barjau, Madrid, Ed. Nacional, 1975.
Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu I-VII*, París, Gallimard-Folio, 1978-1997.
——— *En busca del tiempo perdido I-VII*, trad. Pedro Salinas y Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1995-2000.

Estudios críticos

- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1981.
Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, trad. Nora Rabotnikof, México, Siglo XXI, 1981.
D'Angelo, Paulo, *La estética del romanticismo*, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
Deleuze, Gilles, *Proust y los signos*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1995.
——— *El Bergsonismo*, trad. Luis Ferrero carracedo, Madrid, Cátedra, 1987.
Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, trad. Manuel Herrero, Barcelona, Seix Barral, 1966.
Finney, Brian, “Beckett's prose fictions”, en *The Columbia History of the British Novel* edición a cargo de John Richetti, Nueva York, Columbia UP, 1994.
Forster, Ricardo, *Walter Benjamin y el problema del mal*, Buenos Aires, Altamira, 2001.
Gagnebin, Jean Marie, *História e Narração em Walter Benjamin*, San Pablo, Perspectiva, 1999.
Ibarlucía, Ricardo, “Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive”, en Bolle, W. & Galle, H. (eds.) *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*. São Paulo - Paraty - Petrópolis, 2003. São Paulo: Monferrer/Edusp, 2005. Vol 1, pp. 279-92.

- *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998
- presentación, establecimiento del texto alemán y traducción de Ernst Raupach, *Dejad a los muertos en paz/Lasst die Toten ruhen*, publicación del coloquio “Las épocas y sus enfermedades en la literatura”, Centro Germano-Argentino/Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD), Buenos Aires, marzo de 2005.
- Jimenez, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrurtu, 2001.
- Lancelotti, Mario, *De Poe a Kafka (para una teoría del cuento)*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.
- Mayer, Hans, “Walter Benjamin and Kafka”, en *On Walter Benjamin, Critical Essays and Recollections* (ed. Gary Smith), Cambridge, The Mit Press, 1991, pp. 185-209.
- Modern, Rodolfo, *Franz Kafka. Una búsqueda sin salida*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.
- Pfefferkorn, Kristin, *Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry*, London, Yale U. P., 1988.
- Presas, Mario, “Paul Ricoeur: Nueva lectura de la *Poética* de Aristóteles”, en Ana Tobia, *Una nueva visión de la cultura griega antigua*, La Plata, Edit. UNLP, 2000.
- *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1987.
- Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, París, Gallimard, 1992.
- Rodríguez Rivero, Manuel, “Samuel Beckett o la pasión de deshacer”, en Beckett, *Cómo es*, trad. Ana Moix, Madrid, Debate, 1993.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del Símbolo*, trad. F. Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- Szondi, Peter, “Hope in the Past: On Walter Benjamin”, en *Critical Inquiry*, n° 4, primavera de 1978, pp. 491-506.
- “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel”, en *ECO*, tomo XXVII/6, Bogotá.
- “Walter Benjamin's City Portraits”, en *On Walter Benjamin, Critical Essays and Recollections* (ed. Gary Smith), Cambridge, The Mit Press, 1991, pp. 18-32.

Otras obras consultadas

- AA.VV., *Materia, espacio y tiempo: de la filosofía natural a la física*, L. Benítez y J.A. Robles (coord.), México, UNAM, 1999 [H. Ayala, L. Benítez, M. Bolton y otros].
- *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, [G. Lukács, T.W. Adorno, R. Barthes y otros], Buenos Aires, Quadrata, 2004.
- Agustín, *Confesiones*, Barcelona, Altaya, 1997.
- Aragón, Louis, *Una ola de sueños*, estudio preliminar, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblos, 2004.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1962.
- Hegel, G.W.F., Schelling, F., Hölderlin, F., “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán”, Ed. de Franz Rosenzweig, trad. Laura Carugati, Buenos Aires, Programa de Estudios en Filosofía del Arte y de la Literatura, Centro de Investigaciones Filosóficas, 2002.
- Heidegger, Martín, *Ser y tiempo*, trad. José Gaos, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- Husserl, Edmund, *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires, 1967.
- Jakobson, Roman, “Sobre el realismo artístico”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI, 1991.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, México, Porrúa, 1999.

- *Crítica de la razón pura*, versión española de M. García Morente y Manuel Fernández Núñez, México, Porrúa, 1998.
- Lukács, György, *Teoría de la novela*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1975.
- Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- Presas, Mario., "El juego del tiempo. Nota sobre Borges", en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXIV Nro. 2, Primavera de 1998.
- Sartre, Aragon y otros, *Estética y marxismo*, trad. S. Sastre y S. Gojman, Buenos Aires, Arandú, 1965.
- Schelling, F., *Sistema del idealismo trascendental*, ed. de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Schlegel, A. W., *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, t. I, *Die Kunstlehre*, Stuttgart, 1963.
- Shklovsky, Víctor, "El arte como artificio", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI, 1991.

el caso que ~~la figura~~ no se puede
dejar admitido que en B. hay una
trama. Justo+ que no hay
acción - (si se admite la hay / trama
.....) Prover & Vladimir -
"transfiguración trama"

(us f)

El tiempo en Marchen Novalis se
configura, en todos sus rasgos,
por el suceso saco de la poesía -
en tanto, (a) revela una verdad:
(b) verdad lo mismo,

- Enunciado viduaris poeta -
- contubernio unido ¹²¹
- milagro - de la reper. unido -