

Universidad Carolina de Praga

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Estudios Románicos

tesis de diploma

Veronika Moňoková

Lo trascendental en "Yzur" de Leopoldo Lugones

On the Transcendental in "Yzur" by Leopoldo Lugones

Directora: Prof^a. PhDr. Anna Housková, CSc.

2011

Mis más sinceros agradecimientos a:

Prof^a. PhDr. Anna Housková, CSc., Prof. PhDr. Bohumil Zavadil, CSc.,

Doc. PhDr. Hedvika Vydrová, Mgr. Martina Malkovská,

Margarita Rodríguez Fernández y Tamara Gómez Rozados.

Declaración:

Declaro que la presente tesis de diploma ha sido elaborada únicamente por mi persona, que he indicado todas las fuentes de información, tanto citadas como consultadas, y que el trabajo no ha sido presentado en ninguna otra ocasión.

En: Fecha:

Firma:

RESUMEN

La presente tesis de diploma aspira a determinar los elementos trascendentales del cuento "Yzur" de Leopoldo Lugones. El trabajo propone varios procedimientos teórico-prácticos al respecto. Uno de los procedimientos es la comparación de "Yzur" con la obra "Persona" del cineasta sueco Ingmar Bergman. El análisis comparativo de ambas obras se basa en su lectura complementaria. De tal manera es posible determinar varios planos de entrecruzamiento que participan en el mecanismo trascendental del cuento y corresponden a los siguientes planos del texto: el nivel lingüístico, estilístico, estructural, temático y el interpretativo. Es precisamente la riqueza interpretativa uno de los elementos trascendentales más destacados de "Yzur". Esta su propiedad se ve complementada con la de ambigüedad, la de contrastes y la participación activa del lector.

Palabras clave: Yzur, Leopoldo Lugones, Persona, Ingmar Bergman, trascendental

ABSTRACT

The diploma thesis attempts to identify transcendental elements of "Yzur", a short story by Leopoldo Lugones. The thesis propounds several theoretical-practical methods regarding the matter. One of the methods is to compare "Yzur" to "Persona", the work of art of the Swedish film maker and screenwriter Ingmar Bergman. The comparison of both texts is based on their complementary reading. It is possible to determinate this way the transcendental points of the short story emerging from the following interlaced levels of the texts: the linguistic level, the stylistic level, the structural level, the thematic level and the interpretative one. One of the most outstanding transcendental elements of "Yzur" is precisely the richness of the possible interpretations. Other important transcendental features include the ambiguity, the contrasts and the active participation of the reader.

Key words: Leopoldo Lugones, Persona, Ingmar Bergman, transcendental

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Metodología	2
3. Leopoldo Lugones.....	7
4. Ingmar Bergman.....	10
5. El cuento y el cuento fantástico.....	12
El cuento	12
El cuento fantástico.....	13
6. Las fuerzas extrañas	20
7. Contexto histórico	25
8. Características del cuento modernista hispanoamericano	34
Influencias.....	34
Características formales	38
Características del contenido	40
9. Características del cuento modernista hispanoamericano en "Yzur".....	44
Características formales.....	45
Influencias.....	48
Características del contenido	54
10. Análisis de "Yzur" y "Persona"	58
Personajes.....	59
"Yzur"	59
"Persona".....	62
Personajes secundarios	64

Estructura y estilo.....	67
Estructura externa	67
Estructura interna	68
Estilo	71
Temas, motivos y perspectivas.....	74
11. Conclusión.....	92
12. Resumé	97
13. Resumen	98
14. Conclusion.....	99
15. Bibliografía.....	101

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es el de identificar elementos trascendentales del cuento modernista "Yzur" del escritor argentino Leopoldo Lugones. Nuestra intención es exponer y explicar observaciones extraídas del texto y también la de proporcionar nuestra interpretación de su significado. Intentaremos analizar el refinado contenido del cuento, comentarlo y proponer un razonamiento plausible al respecto. Con el fin de determinar lo trascendental de la obra, es necesario asimismo considerar los aspectos concernientes al léxico y la composición del texto. Nuestro enfoque pues incorporará en el análisis tanto los rasgos del contenido como los formales del relato.

No es posible determinar los elementos trascendentales de "Yzur" sin hacer referencia a las características de la época de su origen. Procuraremos por este motivo demostrar de qué manera se ve reflejada la complejidad del período en el cuento y de qué modo afecta su interpretación.

El presente estudio tiene también por objeto trazar una línea de pensamiento que une el cuento "Yzur" con el guión de la película "Persona" del cineasta sueco Ingmar Bergman. Nos centramos en estas dos obras maestras sin aparente relación, debido a que, en primer lugar, en ambas obras se pueden observar varios temas o motivos idénticos, lo que demostraremos a continuación en el capítulo correspondiente del trabajo; en segundo lugar, vemos las dos obras como complementarias tanto en toda su profundidad y complejidad artístico-filosófica como en la dimensión humana.

Además, una reflexión de este tipo permitirá alcanzar a comprender uno mediante otro. Este hecho proporcionará al lector la libertad de escoger una perspectiva diferente, de penetrar más profundamente, aún detrás del significado de las palabras; de descubrir una grieta que lo llevará a la siguiente. Esto le ofrecerá la posibilidad de completar y combinarlas dando lugar de este modo a una nueva interpretación suya.

Nuestro interés lo vemos dirigido hacia los valores universales expresados ya sea explícita o implícitamente en los textos elegidos.

2. METODOLOGÍA

La estructura del presente trabajo se ve acomodada a la necesidad de determinar los elementos trascendentales del cuento "Yzur", es decir, la estructura del trabajo secunda el método de estudio por el que hemos optado. Partimos de dos premisas teóricas.

En primer lugar, tenemos en cuenta tres posibles perspectivas: la de contexto, la de transición y la de contemporaneidad. En cada una de ellas, la participación del lector es imprescindible.

La perspectiva de contexto se deriva del enfoque dominante que nos lleva al contexto histórico. La interpretación de la obra, por eso, viene fuertemente influida por el conocimiento de las circunstancias tanto del autor como de la época, del pensamiento del período. Este enfoque está representado por los capítulos 3 y 5-7 del presente trabajo.

La interpretación de "Yzur" basada en la perspectiva de transición combina los aspectos contextuales predominantes con esos rasgos de la obra con los que el lector puede identificarse a través de su propia experiencia de la vida. Este enfoque está desarrollado en los capítulos 8 y 9.

El último tipo de perspectiva es la de contemporaneidad. Se trata de una interpretación de la obra apoyada en que las circunstancias relacionadas con la época en la que el cuento fue escrito, bien se ignoran o bien no se conocen. El lector parte de su propia experiencia. Naturalmente, el pasado siempre existe representado de algún modo en el presente. Esta perspectiva se ve representada en el capítulo 10.

Es sustancial no perder de vista el hecho de que la interacción contexto-obra artística guarda una relación recíproca tanto desde un punto de vista sincrónico como desde el diacrónico. Dicha idea está siempre presente, ya sea explícita o implícitamente en nuestro trabajo.

En segundo lugar, podemos reconocer una estructura más dentro del presente trabajo. Ésta, sin embargo, es más teórica ya que presupone modelos basados en condiciones aisladas una de otra. Un ideal así es difícilmente alcanzable. No obstante, este esquema básico nos sirve como buen ejemplo de otro punto de vista paralelo. Reconocemos, pues, tres tipos de lectura y comprensión de una obra.

El primer tipo lo denominamos textual, puesto que la lectura se basa exclusivamente en la comprensión literal del texto, es decir, en esencia se trata de una lectura de cualquier lector que no atiende a la información existente fuera del texto mismo. En ningún capítulo del presente trabajo se aplica este tipo de lectura.

La lectura contextual se basa en la integración de conocimientos relacionados con la obra que están fuera del texto mismo. En otras palabras, el lector crea una interpretación de la obra cimentándola en la información que posee de ella. Esta lectura corresponde al apartado 9 del trabajo.

Y finalmente, la lectura complementaria representada por el capítulo 10, combina los aspectos interpretativos de dos o más obras artísticas. El tipo de lectura que escoge el lector para cada una de las obras que participan en la interpretación común, puede variar lo cual suscita diversidad interpretativa.

Trabajando con los dos enfoques teóricos, teniéndolos en cuenta, procuraremos identificar los elementos trascendentales del cuento "Yzur".

Creemos necesario recordar el hecho de que lo intemporal puede ser percibido también gracias a elementos como son la forma del texto, su contenido, su estructura los que se traducen en su significado y éste conforma la interpretación. Por este motivo es preciso no perder de vista las relaciones internas de los diferentes niveles constituyentes del texto.

La decisión de utilizar como punto de referencia el guión de la película *Persona*¹ y no la película misma consiste en el esfuerzo de comparar dos obras de la misma índole haciendo de tal manera la comparación adecuada y razonable. En el prólogo a la edición de Nórdica Libros, Jonás Trueba señala que

Hay muchos otros elementos de la película que no están aquí, pero también hay muchos pasajes del guión que no están en la película.²

Dicho esto, es necesario mantener la distinción entre el contenido y sobre todo la forma y el lenguaje cinematográfico y su equivalente escrito. Es importante destacar también el hecho de

¹ Siempre que hagamos referencia a la película, el título irá en cursiva. Refiriéndonos a la versión escrita de la obra, ponemos el título entre comillas.

² BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Trad. C.Montes Cano. Salamanca : Nórdica Libros, 2010, p. 12.

que en nuestra bibliografía figuran exclusivamente artículos cuyo objeto de estudio corresponde a la película *Persona* y no a su guión impreso. A la hora de citarlos, hemos decidido solucionar este problema seleccionando pasajes que según nuestro criterio reflejan la realidad tanto de la película como del texto publicado.

Trueba continúa diciendo:

Se podría decir que el guión que se lee nunca es el mismo que se ve, y mucho menos este. Pocos guiones se alejan tanto de los tecnicismos propios del género y se acercan más al lector común de novelas. No se trata de una mera descripción de futuras imágenes, sino de un poderoso texto literario cuya fuerza reside en su capacidad para seducir e interrogar.³

Dagmar Hartlová et al. comparten esta opinión considerando los textos de Bergman como "una forma artística peculiar"⁴, unos cuentos cinematográficos y confirman la independencia de la versión de la obra escrita y la rodada. No podemos estar más de acuerdo, de ahí que en el presente trabajo tratemos los dos textos como dos obras literarias propiamente dichas.

Además, con la excepción de la marcación formal de la estructura externa de "Persona", el texto, en esencia, cumple con la característica de una ficción breve tal como el cuento. De hecho, la narración presenta muchas de las características del cuento modernista hispanoamericano (véase el capítulo 8).

Es preciso recordar también que "Persona" la estudiamos teniendo en cuenta la posible relación con "Yzur" lo cual indudablemente tuvo cierto grado de influencia sobre nuestra percepción del texto. Asimismo, quisiéramos decir que habíamos leído "Persona" independientemente años antes de leer el cuento de Lugones, allí se origina nuestra insistencia en que los parecidos entre las dos obras son relevantes.

Al analizar los textos partimos de la suposición de que el lector está familiarizado con ellos dado que en el presente trabajo utilizaremos pasajes de las obras sacados, obviamente, del contexto, de un todo.

³ BERGMAN, Ingmar. Op. cit., p. 12.

⁴ "svébytný umělecký útvar", la traducción es nuestra. Citado de: HARTLOVÁ, Dagmar et al. *Slovník severských spisovatelů*. Praga : Libri, 2004, p.103.

La estructura interna del presente trabajo se ve constituida en función de determinar lo trascendental de "Yzur". Podemos dividirla en dos partes principales: la parte teórica que comprende los capítulos 3-8, y la parte teórico-práctica correspondiente a los capítulos 9 y 10.

Primero, presentaremos al lector breves biografías tanto de Leopoldo Lugones como de Ingmar Bergman (capítulos 3 y 4, respectivamente). A continuación introduciremos la problemática de la definición de cuento y del cuento fantástico. El quinto capítulo se dedica a *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones y la posición que ocupa "Yzur" dentro del marco del libro. El siguiente capítulo del presente trabajo aborda el tema del contexto histórico. Los capítulos 3, 4-7 completan el panorama del contexto que circundaba al relato. Las características del cuento modernista hispanoamericano son tratadas en el apartado 8. Dichas características generales son aplicadas al análisis de "Yzur" en el capítulo 9. El apartado 10 ofrece una comparación del cuento con "Persona" de Bergman. Por último, la conclusión sintetizada de nuestro estudio aparece en el capítulo 10.

Cada capítulo del trabajo irá encabezado con una breve introducción y propondrá también un resumen conciso al final.

Entrelazando las perspectivas y las lecturas creemos posible revelar lo trascendental en "Yzur".

Las mayores dificultades que uno afronta al tratar un tema relacionado al cuento modernista hispanoamericano estriban en la escasez de fuentes dedicadas a las características cuentísticas dada su gran variedad. Podría incluso decirse que es imposible generalizar y cada cuento debería ser estudiado por su propio criterio. Es, pues, difícil el intentar hacer una lista de tales características.

El estudio del tema lo hace complicado también el hecho de que, en realidad, las fuentes disponibles y consultadas (véase el apartado de la bibliografía) forman una red intertextual: no tan numerosos críticos literarios se refieren a los trabajos de los demás (Ramos, Barcia, Paz, Palmieri, Echevarría, Pupo-Walker, Mora, Burgos o Girardot), comentando de una manera general y con una mínima variación el mismo asunto.

Cosa parecida ocurre también a la hora de estudiar la materia sobre la estética modernista de Hispanoamérica puesto que los críticos tienden a aplicar los rasgos destacados del lenguaje poético directamente a la narrativa. Por lo general, de modelo les sirven ante todo las características de la obra de Darío, Nájera o Martí.

Para conseguir el objetivo del presente trabajo hemos procurado armonizar las dificultades con el método empleado.

3. LEOPOLDO LUGONES

El famoso escritor argentino nació el 13 de junio de 1874 en Villa María del Río Seco, provincia de Córdoba. Dado que las raíces criollas de la familia Lugones se remontaban al Perú del siglo XVI y luego a la Argentina recién liberada del dominio español⁵, los Lugones pertenecían a las familias más antiguas de la región lo cual les garantizó contactos con otros miembros de familias importantes. Desde su niñez, pues, Leopoldo Lugones conocía a personas importantes y se hacía amigo sobre todo de gente respetada por su procedencia. La consciencia de formar parte de la "élite" durante los años formativos de su infancia y su adolescencia podría verse como posible estímulo de sus actitudes nacionalistas extremas que Lugones defendería también más tarde en su vida.

La madre de Lugones educó a su primogénito en el espíritu de la tradición católica estricta. Cursó los estudios primarios en la villa de Ojo de Agua y los superiores, en Córdoba. A causa de la mala situación económica de la familia, Leopoldo Lugones continuaría descubriendo el mundo por sí mismo y convirtiéndose en autodidacta. El joven Leopoldo manifestaba mucho talento y curiosidad tanto para el estudio como para la situación político-social circundante. Su espíritu rebelde promovía huelgas estudiantiles y políticamente activo, el escritor fundó el primer centro socialista. Aún en Córdoba, Lugones realizó pasos debutantes en el campo del periodismo y la literatura contribuyendo en *Pensamiento libre*, un periódico liberal, anarquista y anticlerical, bajo el pseudónimo Gil Paz.

En 1896 se trasladó a la capital argentina. Allí conoció a Rubén Darío, quizá la figura más emblemática del modernismo hispanoamericano, y otros personajes destacados de la vida cultural. En Buenos Aires continuaba incesantemente en la escritura, sin embargo, al mismo tiempo se vio forzado a aceptar un empleo en Correos, más tarde consiguió el puesto de inspector de enseñanza media y al final, el de director de la Biblioteca del Maestro. Sus ideologías políticas y las referentes al mundo que lo rodeaba reflejaban la complejidad tanto del tiempo en el que le tocó vivir como de su propia personalidad: de apoyar fervorosamente el socialismo, pasó a favorecer el liberalismo al cual se opuso posteriormente adoptando una

⁵ BARTANÁN, Marcos-Ricardo. Leopoldo Lugones. En ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, pp. 673-677.

actitud conservadora y finalmente, optó por un nacionalismo extremo simpatizando con las ideas del fascismo italiano.

Estas transformaciones ideológicas se debían a una incesante búsqueda de la verdad e intento de forjar mente erudita y abierta hacia nuevos estímulos y perspectivas. De inspiración le servirían los tres viajes que emprendió a Europa en 1906, 1911 y 1913 respectivamente.

Sus, a veces, tumultuosas experiencias dejaron huella también en su creación literaria. Lugones escribió tanto poesía como prosa.

Su obra lírica se caracteriza por empleo del lenguaje elaborado, lleno de metáforas y símbolos renovadores, por una constante transformación estilística, sorprendentes giros lingüísticos. Su primer libro lo publicó en 1897 bajo el título de *Las montañas del oro*. Entre sus obras poéticas más reconocidas figuran tales libros como *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Lunario sentimental* (1909), *Odas seculares* (1910), *El libro fiel* (1912) o *Poemas solariegos* (1928).

Es admirable su proliferación en ambos terrenos de la literatura sobre todo teniendo en cuenta que Leopoldo Lugones también escribía "trabajos sobre botánica, zoología, arqueología, matemáticas, filología, etimología, sectas orientales, poesía persa, teoría, estética, y críticas literarias, movimientos filosóficos y espirituales; tradujo del griego, latín, inglés, francés, italiano, árabe, portugués..."⁶ El abánico de conocimientos adquiridos por el escritor argentino es riquísimo. Marcos-Ricardo Barnatán incluye entre los intereses de Lugones también la física, la química y la astronomía⁷. Este conocimiento directo de las ciencia se manifestará de una forma considerable especialmente en su obra narrativa.

A lo largo de su vida, Leopoldo Lugones no cesó de colaborar con los periódicos y revistas del momento tales como *La Vanguardia*, *La Biblioteca* o *La Nación*, donde presentaba sus perspectivas ideológicas y estéticas. Sus artículos, ensayos, discursos y conferencias quedan reunidas en libros como *El Payador* (1916), *Mi beligerancia* (1917), *La torre de Casandra* (1919), *El tamaño del espacio* (1921), *Acción* (1923) o *Filosofícula* (1924). Lugones explicaba y defendía sus puntos de vista con fervor y determinación, no obstante, intentaba apoyar sus aserciones en argumentos plausibles.

⁶ LUGONES, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Ed. P. Luis Barcia. Madrid : Castalia, 1987, p. 13. En adelante señalaremos esta edición como BARCIA, ya que siempre nos referiremos a la introducción al libro escrita por P. Luis Barcia

⁷ BARTANÁN, Marcos-Ricardo. Op. cit., p. 677.

Su obra narrativa es digna de admiración. En efecto, refiriéndose a sus textos narrativos, es notable el hecho de que Leopoldo Lugones es el autor más fecundo del modernismo: en total dio vida a ciento cincuenta piezas narrativas⁸. Sus períodos más ricos son los años entre 1897-1899 y 1903-1909, cuando escribió alrededor de cincuenta textos narrativos en cada período⁹.

Su excepcional sensibilidad estilística y estructural al tratar los temas en su narrativa, se ve documentada en sus dos libros de cuentos más reconocidos por los críticos literarios: *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Los cuentos fatales* (1924). Gracias a estas dos obras, Lugones es considerado uno de los cuentistas modernos y modernistas de mayor influencia. Sus méritos son vistos también en relación con la introducción y establecimiento del cuento fantástico o de ciencia-ficción. Volveremos al tema en su momento. Leopoldo Lugones no evitaba los temas nacionales o de índole política tanto en su creación poética como en sus textos prosaicos. En 1905 publicó *La guerra gaucha* tratando el tema de la independencia argentina. Los principios del teosofismo y espiritualismo son temas dominantes de su única novela llamada *El ángel de la sombra* (1926).

Como se puede deducir, el escritor era de mente ilustre y abierta. Sus actitudes, a veces quizá demasiado audaces y cambiantes, sirven de testimonio de sus intentos de procesar el vasto conocimiento adquirido y su incesante búsqueda de la esencia de las cosas. Al mismo tiempo, su personalidad refleja la ambigüedad y las paradojas de una época de demasiadas contradicciones. Pedro Luis Barcia, en su introducción a su edición de *Cuentos fantásticos* de Lugones, consigue resumir la vida del escritor argentino señalando que el autor "nunca fue oportunista; no siempre fue oportuno, pero siempre sincero."¹⁰

Leopoldo Lugones decidió quitarse la vida el 18 de febrero de 1938 en una isla del Tigre, Argentina.

⁸ BARCIA, p. 13

⁹ Ítem

¹⁰ BARCIA, p. 10

4. INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergman nació el 14 de julio de 1918 en Uppsala, Suecia y murió 89 años después, el 30 de julio de 2007 en la isla sueca Fårö. Fue el segundo hijo del pastor luterano Erik Bergman y su mujer Karin. Dada la vinculación inmediata de la familia a la religión, no era de extrañar que el joven Bergman estuviera fuertemente influenciado por una educación estricta, promovida sobre todo por parte de su padre: de ahí la complicada relación de los dos, una de las fuentes de inspiración para el artista en su vida posterior.

Los años de infancia, adolescencia y los primeros años de madurez, Bergman los vivió en Estocolmo. Durante el verano de 1934 tuvo la oportunidad de pasar un mes en Alemania, donde se familiarizó con la, para él hasta ese punto desconocida, ideología de Hitler, lo cual más tarde provocó su actitud apolítica hacia el arte.

Al entrar en la universidad, por primera vez Bergman se acercó más seriamente a la vida del teatro. Empezó a escribir obras dramáticas. Muchas de ellas nunca han sido publicadas. No obstante, al mismo tiempo creó o/y dirigió varias funciones teatrales. Tan sólo después de dos años de estudios, decidió abandonarlos dado que en realidad dedicó todo su tiempo al teatro en vez de dedicarlo a su carrera universitaria. Llenó los años subsecuentes de trabajo teatral ya fuera creando textos dramáticos, poniéndolos en escena o adaptando obras de otros escritores. A lo largo de su vida, el sueco trabajó como director en teatros de Estocolmo, Helsingborg, Göteborg, Malmö o de Múnich.

En 1945 rodó su primera película, *Crisis*; cuyo guión fue creación suya también. Para muchos, el nombre Ingmar Bergman equivale a la cinematografía, no obstante es conveniente tener en cuenta el hecho de que su carrera artística la inició como autor de prosa o de textos dramáticos. Dicho esto, podemos constatar que su vida profesional fue muy prolífica puesto que el autor logró dirigir 45 textos literarios para la radio, 97 obras de teatro, 26 películas para la televisión, 3 cortometrajes, 45 películas y escribir 12 guiones que fueron dirigidos por otros directores¹¹. La mayoría de los guiones de las piezas dirigidas por el autor, fue escrita por el autor mismo. Así pues nacieron tales obras de reconocimiento internacional como *El séptimo*

¹¹ *Bergmanorama: The Magic Works of Ingmar Bergman*. [online]. August, 1996. [cit. 2011-08- 28]. Disponible en WWW: <<http://bergmanorama.webs.com/index.html>>.

sello (1957), *Fresas salvajes* (1957), *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1968), *La vergüenza* (1968), *Gritos y susurros* (1972), *Secretos de un matrimonio* (1973), *Cara a cara* (1976), *Sonata de otoño* (1978), *Fanny y Alexander* (1982), sólo a esta película fueron otorgados cuatro premios Óscar incluida la categoría de la mejor película de habla no inglesa; o su última película *Saraband* (2003).

Los temas elaborados con frecuencia en la obra de Bergman tienden a reflejar la vida del autor, sobre todo la espiritual. Los temas abarcan cuestiones filosóficas y metafísicas, la relación entre hombre y mujer, cuestión de in/existencia de Dios, la muerte, una actitud ambivalente entre la fe y la duda, la fina línea entre lo real y el sueño, la fantasía; o el mundo artístico, un mundo de espectáculo. La principal fuente de inspiración para el autor es su infancia, su relación con mujeres y su actitud hacia él mismo. La introspección es la clave para la interpretación de penetrantes aspectos psicológicos que forman la base de sus obras.

Dos de los más grandes escritores nórdicos le sirvieron a Bergman de reiterada inspiración: August Strindberg y Henrik Ibsen. El cineasta, sin embargo, ponía en escena textos literarios de tales autores como Molière, Shakespeare o Eurípides.

En 1982, Bergman decidió terminar su carrera de director de cine. El sueco empezó, pues, a dedicarse más al teatro, la televisión y a la escritura. Es cuando apareció su autobiografía titulada *Linterna mágica* (1987) o *Imágenes* (1990), libro sobre sus películas. Entre su obra novelística figuran libros como *Conversaciones íntimas* (1998), *Las mejores intenciones* (1992) o *Niños de domingo* (1994). De igual manera fueron publicándose varios de sus guiones.

La importancia de la contribución artística de Ingmar Bergman a la cultura mundial la evidencia el hecho de que sus archivos y películas fueron incluidos en los registros de la UNESCO en junio de 2007.

5. EL CUENTO Y EL CUENTO FANTÁSTICO

Los siguientes párrafos tienen por objetivo ofrecer un compendio general sobre el cuento y el cuento fantástico. Los dos conceptos son relevantes a la hora de intentar definir los rasgos indicantes del género del cuento modernista hispanoamericano. No obstante, nuestro propósito es solamente el de reconocer y hacer mención del debate crítico que viene repitiéndose inconcluso desde los primeros estudios literarios dedicados a los conceptos. Vamos, pues, a delinear el panorama general y cualquier información más detallada es considerada fuera del alcance del presente trabajo. Es de interés señalar que el concepto de cuento fantástico lo comentaremos teniendo en cuenta el relato "Yzur" específicamente.

El cuento

Cualquiera que intente buscar y organizar estudios dedicados a la definición del cuento como género literario, tendrá que enfrentarse al dilema de la inexistencia de una definición exacta y unificada. La diversidad y las vertientes heterogéneas dentro del género se ven reflejadas en la imposibilidad taxonómica. De ahí que las definiciones sean más bien vagas, sin límites o criterios precisos lo cual disminuye la validez y utilidad de ellas. Dado que los aspectos formales del género probablemente sean más fáciles de documentar y se podría decir que se ven menos propensos al cambio que la perspectiva ideológica, los temas o motivos de cierta obra, son aquéllos que se suelen comentar en los estudios. Por ejemplo, Demetrio Estébanez Calderón en su *Breve diccionario de términos literarios* señala sobre el concepto de cuento que corresponde a un "relato breve, oral o escrito, en el que se narra una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final."¹²

Se trata de una descripción muy básica, amplia en su sencillez y como veremos más adelante, lo fantástico y lo verosímil no tienen que guardar necesariamente una relación disyuntiva.

Hay críticos literarios que sostienen que el cuento cumple con la unidad del tiempo, el espacio, la acción y los personajes; que su característica más destacada es su brevedad. Algunos de ellos indican una extensión menor a veinte páginas, muchos, sin embargo,

¹² ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza Editorial, 2000, p. 112

ni siquiera intentan precisarla. Es evidente que no existe un consenso general sobre qué elementos en concreto conforman un cuento, cuál es la combinación de estos elementos y qué efecto producen. Este hecho se manifiesta al mismo tiempo en la terminología aplicada para denominar el género. El uso general presenta expresiones tales como cuento, relato breve, ficción breve, narración breve o incluso en algunos casos hay quien use el término ensayo.

Obviamente, los autores se ven forzados a simplificar y a ajustar tanto los criterios definitorios como, consecuentemente, las definiciones mismas a su menester. De tal manera lo hace también Gabriela Mora indicando en su libro que:

Para hacer estos apartados, consideramos como cuento a una obra en prosa que narra uno o más sucesos, los cuales involucran acciones de uno o más personajes; se trata de acciones significativas que transparentan un cambio físico, mental o social en sus actantes.¹³

En resumidas palabras, la polémica acerca de la definición de cuento sigue sin concluir dejando paso al empleo de criterios no unificados y sobre todo a pautas temporales y geográficas. El cuento, sus rasgos principales, solían compararse y oponerse a las de novela. Este enfoque podría haber aportado motivo a la confusión clasificadora.

El cuento fantástico

De igual manera, nos encontraríamos ante una tarea intrincada intentando proponer argumentos a favor o en contra de una clasificación sistemática del término cuento fantástico. La mayoría de los estudios de críticos consultados por nosotros¹⁴ es consciente de este problema y de nuevo, bien procuran explicar su punto de vista bien evitan referencias al tema.

En realidad, el factor decisivo para poder clasificar o definir un cuento fantástico es el enfoque por el que se opte, puesto que refiriéndose al cuento fantástico modernista, *ambigüedad* es la palabra clave. Así pues, hay quien sostiene que "Yzur" pertenece a los cuentos fantásticos (Barcia), a los científicos (Ramos), o a los de ciencia-ficción (Mora). Es necesario anotar el hecho de que los críticos argumentan su actitud e incluso vacilan entre

¹³ MORA, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley : Latinoamericana Editores, 1996, p. 13

¹⁴ Véase el apartado de la Bibliografía, p.101.

diferentes posibilidades de clasificación igual que lo hace la última mencionada, la cual, aunque al final se inclina hacia la definición del cuento como una creación de ciencia-ficción, propone su propia definición de la categoría y al mismo tiempo subraya la importancia interpretativa del final abierto/ambiguo de "Yzur"¹⁵.

En la introducción a su edición de *Las fuerzas extrañas*, comentando el libro Ramos sintetiza esta cuestión de un modo acertado:

Las clasificaciones posibles son múltiples porque el libro contribuye con gran diversidad a ampliar la corriente fantástica originada durante el romanticismo; porque los ingredientes con que Lugones configura sus relatos no se dan puros, sino híbridos.¹⁶

Es precisamente el alcance de lo "híbrido", ya sea hablando de un único cuento o un libro, que nos hace elegir un aspecto predominante desde nuestro punto de vista o una interpretación más probable del texto y éstas pueden diferir dentro del marco de lo que ofrece una obra literaria. Además, los autores se ven hasta cierto punto enriquecidos por un lado y por otro parecen estar encadenados por lo postulado anteriormente: casi todos hacen referencia a las mismas figuras ilustres pertenecientes no tan sólo al campo de la teoría literaria tales como Tzvetan Todorov, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier o Adolfo Bioy Casares.

A diferencia de Ramos o Barcia, Gabriela Mora elabora más la noción de ciencia-ficción puesto que le parece mejor ajustada al libro *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. Mora pues cita la definición de texto narrativo de ciencia-ficción propuesta por Kingston Amis:

Prosa narrativa que trata una situación que no podría darse en el mundo que conocemos, pero que se hipotetiza a base de alguna innovación en ciencia o tecnología, o pseudociencia o pseudo-tecnología, sea humana o extraterrestre en origen.¹⁷

¹⁵ MORA, Gabriela. Op. cit., pp. 107-112.

¹⁶ LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. A. García Ramos. Madrid : Cátedra, 1996, p.56. Siempre que nos refiramos a la introducción escrita por el editor, lo señalaremos con su apellido RAMOS.

¹⁷ MORA, Gabriela. Op. cit., p.111. La autora a su vez retoma la cita de: AMIS, Kingsley. *New Maps of Hell*. Nueva York : Harcourt, Brace and Co., 1960, p. 18.

Esta definición es un punto de partida conveniente para el análisis de los aspectos cientifistas presentes en "Yzur" dado que su aplicación al cuento es, a primera vista, bien posible. Es, sin embargo, dudoso si fuera adecuado hacerlo sin más ya que se trataría de una adaptación teórica basada en una definición parcial. En otras palabras, la definición no toma en consideración otros aspectos de la narración. Naturalmente, una vez que decidamos conformarnos con tal teoría, automáticamente tenemos que aceptar tanto sus premisas y sus puntos de apoyo como sus posibles limitaciones. En efecto, dicha definición puede considerarse otra evidencia de lo complicado que es formular una tesis teórica que no sea ni muy vaga ni una descripción muy reducida, de un solo texto narrativo no aplicable al resto de las creaciones. Ramos resume de una manera elegante el problema:

El crítico quisiera poder concretar lo fantástico en la literatura así llamada, pero el concepto no se deja cercar y su fluir no proviene de un solo punto; puede partir del personaje irreal, sobrenatural; de la causalidad que rige el mundo imaginado en alteraciones de tiempo (gran enigma) o espacio (ídem), puede ser un modo de narrar o de leer.¹⁸

Al mismo tiempo, es importante detenerse a reflexionar dónde buscar exactamente los conceptos de ciencia-ficción, (pseudo)cientificidad o lo fantástico dentro de una jerarquía sistemática y sistémica. ¿Se trata de conceptos equiparables o los dos primeros se hallan bajo la etiqueta de lo fantástico? Al parecer, la segunda opción prevalece en los libros. Debido a la tradición de llamar a cierto tipo de cuento "fantástico", el término sirve de denominación general mientras que los demás términos sirven para denominar cuentos de ciertos rasgos concretos dentro de la escala de lo fantástico. Lo "fantástico" de todos modos alude a un hecho inexplicable dentro de una historia. Barcia, por ejemplo, es de la opinión de que "no hay ni temas ni motivos fantásticos; sí hay situaciones fantásticas en las que esos temas se encarnan o esos motivos juegan; y esas situaciones contaminan de perplejidad o de miedo al protagonista o al lector."¹⁹

¹⁸ RAMOS, p. 37.

¹⁹ BARCIA, p. 21.

Esta afirmación pone énfasis otra vez en el poder imaginativo de la ambigüedad. La ambigüedad como una cualidad aparentemente omnipresente lo que se puede deducir de sus menciones reiteradas por muchos teóricos o críticos literarios:

La quintaesencia de lo fantástico está para algunos en esa ambigüedad que instala al lector en la duda y aleja al relato de justificaciones imposibles o digresiones que prosaicamente buscan convencer.²⁰

Asimismo, el peso lo lleva también la respuesta a la pregunta ¿a qué se opone o con qué se relaciona lo fantástico? En general y de acuerdo con el crítico, lo fantástico debería oponerse a lo real y relacionarse con la fantasía e imaginación. Ahora bien, y ¿si un cuento fantástico/cientifista/de ciencia-ficción presenta la forma fantástica y el mensaje de la creación es real? Es decir, si el análisis subconsciente del lector puede desnudar la creación del adorno fantástico y quedarse con una interpretación sincrónica de la obra que, en principio, cuantos más rasgos de ciencia-ficción presenta, más humana puede volverse y más aspectos de la realidad conocida por el lector comprende. Este soporte humanizador hace primero única la experiencia del lector y segundo, la hace universalmente trascendental. De todos modos, diferentes lectores sugieren diferentes lecturas, percepciones. Ramos resume esta paradoja de una manera concisa y con pincelada de encanto sosteniendo que el cuento fantástico es un "género ambivalente y contradictorio que niega y afirma lo real al unísono"²¹ y que el balanceo entre lo real e irreal o fantástico tiene lugar en una frontera de contornos no muy bien trazados debido a que una duda puede ocasionar una reacción en cadena que descompondrá el sistema "real" por lo que más bien "podríamos hablar igualmente de sentimiento de realidad que de sentimiento de lo fantástico o irrealidad."²² Lo que percibimos como real es frágil.

²⁰ RAMOS, p. 60.

²¹ Ibid., p. 36.

²² Ibid., p. 37.

Barcia señala que por debajo de lo fantástico se encuentra el mundo cotidiano, habitual al que se introducirá la "presencia"²³, lo inesperado, inexplicable. Barcia continúa diciendo:

Cualesquiera de las dos maneras de intromisión –la contundencia brutal e impositiva o la insinuante penetrativa– , provocan consternación en el protagonista, al producir la quiebra de una legalidad, la ruptura de un orden, una subversión de niveles, y, al tiempo, una confrontación de dos ámbitos de distinta naturaleza. Entre uno y otro ámbito no se da el trazado nítido de una línea de frontera; más bien la relación es de playa oscilante, una franja de indecisión, una tierra de nadie, sobre las que crecen o decrecen las fuerzas en juego.²⁴

Interesante es la alusión a la confrontación de dos ámbitos dado que este conflicto es uno de los factores que favorecen la tensión y la gradación paulatinas tan características del cuento modernista hispanoamericano.

Finalmente, Barcia sintetiza su punto de vista y señala que "la razón y el ánimo basculan sin fijarse en un punto, lo que agrava la ambigüedad."²⁵

Volviendo a la pregunta original, muchos críticos literarios intentan capturar la esencia de lo "fantástico". Ramos introduce el tema diciendo:

No hay acuerdo semántico sobre el alcance del adjetivo "fantástico". Los latinos lo aplicaban a "la imagen de las cosas que inciden en el ánimo", aludiendo así al poder impresivo sobre el espíritu humano. También llamaban a la fantasía *visio spectrum*, lo que supone un *fantasma*.²⁶

Siguiendo esta explicación y uniéndola a los efectos que las obras artísticas ejercen sobre sus receptores, no sería exagerado constatar que todo arte pertenecería a la categoría de lo fantástico. Sin embargo, es beneficioso tener en cuenta el hecho de que tanto la mitología y la cultura grecolatinas como el pensamiento de la antigüedad proporcionaron inspiración a los autores modernistas.

²³ BARCIA p. 21.

²⁴ BARCIA, p. 22.

²⁵ Ítem.

²⁶ BARCIA, p. 18.

Otra tonalidad de la gama de perspectivas acerca de lo fantástico nos ofrece Ramos al caracterizarlo de la siguiente manera:

Lo fantástico es una agresión al mundo real, no un canto amable, no un halago. Lo fantástico suele llevar al lector al pesimismo. Es una metáfora degradante del universo. No ensalza, humilla al individuo. Fue acceso de salvación de lo insoportable en el pasado, la muerte, el otro mundo fuera del tiempo, otras formas de existencia en las que perpetuarse.²⁷

Otra vez nos encontramos ante una colisión y simultáneamente una combinación de diferente proporción entre el anteriormente indicado mundo habitual y el fantástico que se va desarrollando aunque, en este caso, la visión es marcada, pesimista.

A pesar de que el objetivo de este compendio no es abarcar toda la problemática de la definición del cuento fantástico, es, sin embargo, imprescindible acentuar la importancia de la relación entrelazada entre el estilo, la estructura textual, el significado y la interpretación del texto. En este momento no vamos a entrar en detalles, no obstante nos apoyaremos en la siguiente cita que creemos toca lo esencial que intentamos transmitir:

El escritor adopta una postura frente a su mundo al vincularse a la estética fantástica. Esa posición es relativismo de todo logro o consecución del ser humano y podría equivaler, desde otro punto de vista, a la ironía.²⁸

De una manera parecida, hacer referencia al cuento fantástico modernista hispanoamericano y no mencionar su instrumento principal, es decir el lenguaje, nos llevaría a una idea equivocada de aquél. A grandes rasgos, el lenguaje logra un alto nivel de elaboración y con cierto grado de exageración, podríamos decir que pasa a ser una entidad en sí, un personaje más en los relatos que permite al lector penetrar las capas de significados, en la profundidad de ideas:

Autosuficiente, autonomizado, el lenguaje poético libera la fantasía que se instituye como nuevo modo, visionario, de idear y figurar el infinito, de acercarse a las verdades suprasensibles.²⁹

²⁷ RAMOS, p. 39.

²⁸ RAMOS, p. 40.

²⁹ PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores (ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid : Cátedra, 2003, p. 38.

En conclusión, el concepto de cuento fantástico se enfrenta a los mismos o, por lo menos, muy parecidos dilemas que hemos visto al tratar brevemente el concepto de cuento. La delimitación no muy clara, sin embargo, refleja la diversidad y riqueza textual tanto de los aspectos de contenido como de los formales. Debido a que el objetivo de nuestro estudio no es el de resolver la polémica con respecto a la nomenclatura, somos de la opinión de que en este caso no es tan importante tomar parte en ella. Somos conscientes de que la elección de un nombre clasificador presupone la adopción de una teoría, de que generalmente favorece uno o varios elementos del cuento, lo cual nos aleja del propio texto; por eso creemos que los cuentos, aunque en varios aspectos parecidos, deberían ser estudiados, en primer lugar, individualmente comenzando por un análisis pormenorizado y adecuado de sus características.

6. LAS FUERZAS EXTRAÑAS

Esta parte del presente estudio introducirá al lector el libro de Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas* cuya primera edición fue publicada en 1906 en Buenos Aires. El cuento "Yzur" forma parte de la obra, por este motivo creemos apropiado hacer un sucinto comentario del libro como un todo. De tal modo esperamos conseguir un panorama más completo del contexto que circundaba al relato. Es sustancial no perder de vista el hecho de que la interacción contexto-obra artística guarda una relación recíproca tanto desde un enfoque sincrónico como desde el diacrónico.

Trabajamos con la edición de Arturo García Ramos quien decidió imprimir el texto de la segunda edición de *Las fuerzas extrañas* (1926) retocado por Lugones mismo, corrigiendo la ortografía u otras faltas. Ramos, sin embargo, respeta la primera versión señalando los cambios producidos.³⁰

El cuerpo propio de *Las fuerzas extrañas* está compuesto por doce cuentos y un ensayo, el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". Varios de los cuentos fueron publicados anteriormente en diferentes revistas: "Un fenómeno inexplicable" (1898), "Caras y caretas" (1906), "La estatua de sal" (1898) o "La fuerza Omega" (1906), por mencionar algunos.³¹ La segunda edición va encabezada por "Advertencia" de Lugones destinada al lector. La publicación de ésta se debe al progreso científico que tuvo lugar durante los veinte años que separan la primera y la segunda edición.

En el libro pueden pues distinguirse claramente dos partes principales: una parte que comprende los cuentos y la segunda, el ensayo. Curiosamente, al progresar leyendo los cuentos poco a poco y de repente empezar a leer el ensayo, se produce una sensación de que el ensayo fue pensado para servir como un manual de instrucciones para el lector, para que en primer lugar, se haga su propia opinión con respecto a los cuentos y luego la revalúa considerando las pistas ideológicas que se le ofrecen en la "Cosmogonía". Esta circunstancia podría ayudarle al lector a multiplicar la riqueza interpretativa de los relatos y a jugar con los significados. De hecho, el ensayo incluso toma forma de un libro: el inicio lo marca un "Proemio", una especie de introducción, y va seguido por diez "lecciones" subtituladas todas

³⁰ Ramos explica su actitud justo después de su introducción a la edición en página 85: RAMOS, p. 85.

³¹ Ítem.

por el tema al que se dedica cada una de ellas ("Los átomos", "La vida orgánica" o "El hombre"); el último capítulo del ensayo lleva el título "Epílogo".

La "Cosmogonía" como si fuese un perfil de la concepción lugoniana del mundo –por lo menos de aquel momento, una exposición y explicación de la lógica que se halla detrás de la concepción lo cual la hace importante también con respecto a los cuentos, a "Yzur" en nuestro caso concreto. Creemos que será suficiente seleccionar la siguiente parte del ensayo para revelar el pensamiento unificador presente en "Yzur":

El hombre es, pues, el progenitor del reino animal, explicando esto por qué repite las características de la serie zoológica durante su vida intrauterina: argumento el más poderoso del darwinismo para demostrar que es la síntesis inversa de toda esa serie.³²

Esta teoría de la evolución del hombre constituye uno de los puntos de partida de la historia de "Yzur".

Con la concepción del mundo, sin embargo está relacionada la manera de cómo elaborarla artísticamente, qué recursos utilizar. Juana Martínez opina:

Leopoldo Lugones en la mayoría de los relatos que componen *Las fuerzas extrañas*, opone el poder de la magia y lo sobrenatural a las ciencias experimentales creando composiciones del más alto grado terrorífico entre los modernistas. El escritor hace gala de extensos conocimientos físicos, químicos y matemáticos, acumulando en sus relatos datos científicos que sustentan la trama para después sobrepasar el ámbito puramente experimental y resolver los acontecimientos por cauces mágicos, producto de la fantasía, que se manifiestan a través de fenómenos naturales y extraños o, también, por la existencia de facultades humanas superiores.³³

³² LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. A. García Ramos. Madrid : Cátedra, 1996, p. 276.

³³ MARTÍNEZ, Juana. El cuento hispanoamericano del siglo XIX. En ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 239.

Las siguientes líneas escritas por Ramos completan la visión de Martínez con respecto a los recursos que se pueden encontrar en el libro de Lugones:

Un buen grupo de los relatos incluidos en *Las fuerzas extrañas* basa su desarrollo en la explicación minuciosa de un asunto fantástico, sometiendo así al texto a las mismas reglas que dominan el acuñamiento de una exposición científica: empleo del argumento de autoridad, contraste entre hipótesis diversas, ejemplos aducidos en defensa de cierta argumentación, abundancia de definiciones, uso de neologismos de apariencia científica.³⁴

Vemos pues que la erudición de Lugones juega un papel importante en su obra, en el cuento estudiado. En todo momento el autor procura racionalmente plantear preguntas de varia índole, procura hacer dudar sobre lo que propone, procura reflexionar. Lo que no deja de interesarle es el camino hacia el conocimiento:

Para Lugones no existe una neta distinción entre ciencias canónicas o académicas y ciencias ocultas, todas son formas del saber y de valor científico.³⁵

No sorprenderá entonces el hecho de que el escritor argentino incorpore en su obra teorías a primera vista excluyentes: el contraste puede ser el factor decisivo que facilitará un nuevo camino hacia el saber. Estas vías que se bifurcan, tuercen y esconden pueden también percibirse desde diversos puntos de vista: del principio, del final, del medio, del punto de su cruce, por ejemplo. Debido a esta razón es imprescindible la participación del lector en la interpretación y la estructuración del relato. Un comentario acertado al respecto lo hace Ramos:

En cambio, algunos relatos manifiestan que la ficción va alzándose frente al mundo no para explicarlo, sino para completarlo o descubrirlo. Manifiestan la tendencia a creer en la ficción y no en sus posibles explicaciones, al tiempo que Lugones descubre que debe ir dando entrada al lector en la fábula: instándole a que atribuya alguna explicación a lo narrado u obligándole a completarlo.³⁶

³⁴ RAMOS, p. 60.

³⁵ BARCIA, p.14.

³⁶ RAMOS, p. 60.

Otra de las características importantes del libro *Las fuerzas extrañas* es la vinculación de la obra con el contexto histórico del momento de su creación y viceversa. En general, las cuestiones políticas, culturales y económicas tienden a reflejarse explícitamente en obras artísticas. Existen, sin embargo, obras donde las alusiones son más sutiles. De todos modos, si se admite o no, el autor no puede aislarse de la época en la que le toca vivir, así que las cuestiones importantes de cierto período temporal junto con su actitud frente a ellas, nos proporcionan un testimonio del vínculo. *Las fuerzas extrañas* no son una excepción:

Que *Las fuerzas extrañas* no sea un libro aislado, sino el fruto de una época convulsa, lo demuestran algunas de las convergencias en los movimientos culturales del cambio de siglo, complejas y contradictorias: 1, *crisis de conciencia religiosa* (descripciones apocalípticas, presencia del satanismo y de lo demoníaco); 2, *nuevas esperanzas surgidas en aras del progreso* (el cientifismo, las interpretaciones esotéricas y pseudo-científicas); 3, *refugio en la obra artística* (elogio del decadentismo, amoralismo, culturalismo); 4, *la conciencia crítica en torno al saber humano* (la explicación fantástica del universo, la vinculación entre culturas, la exaltación del misterio, el simbolismo).³⁷

El último párrafo manifiesta algunos de los elementos de un tumulto ideológico de la época dada cuyo alcance se puede sospechar hoy día. Esta complejidad se ve reflejada también en los discursos literarios elaborados de una manera excelente, la mezcla de temas y enfoques lo cual lleva consigo la creación de historias de una variedad de modalidades de considerable valor. Todo ello y mucho más se halla en *Las fuerzas extrañas* y por lo tanto también en "Yzur".

Nos acercaremos a la conclusión citando las palabras de síntesis de Gabriela Mora:

Los textos evidencian más bien una ambigua actitud de aceptación y rechazo a las ciencias 'positivas', e igual vaivén hacia las creencias esotéricas. Este vaivén es típico de las incertidumbres, dudas y temores de la época ante la modernidad, lo que hace del libro a la vez un preciso documento en este sentido.³⁸

³⁷ RAMOS, p. 14.

³⁸ MORA, Gabriela. Op. cit., p. 9.

Mora, una vez más, introduce los términos ambigüedad y duda, los dos obviamente inseparables de la caracterización del cuento, de "Yzur". A todo parecer, son precisamente estos efectos que produce el texto del relato sobre su lector, los que trascienden lo típico de cierto período temporal.

7. CONTEXTO HISTÓRICO

En esta parte³⁹ del presente trabajo pretendemos esbozar la situación histórica en la que se hallaba la Argentina del fin del siglo XIX y de principios del XX. En otras palabras, intentaremos dibujar los contornos fundamentales refiriéndonos, tanto a las circunstancias políticas o económicas, como a las sociales y culturales del momento. En nuestra opinión es esencial que se introduzca este tema puesto que el panorama mencionado, sin duda alguna, contribuirá también a la inteligibilidad tanto del cuento modernista hispanoamericano en general como del cuento "Yzur" en concreto. Dado que Leopoldo Lugones nació en 1874 y falleció en 1938, estos dos años marcarán límites aproximados del comienzo y el fin de nuestro interés por el contexto histórico. Sin embargo, nos damos cuenta de que los flujos de acontecimientos y el pensamiento de cierto tiempo no se pueden cortar de un día para otro, procuraremos pues formular un resumen acorde con este hecho.

Argentina entra en el año 1874 encabezada por su nuevo presidente Nicolás Avellaneda, sucesor de Bartolomé Mitre (1862) y Domingo Faustino Sarmiento (1868). Avellaneda se vió forzado a enfrentarse a una recesión económica del país. A pesar de ello, su política se caracterizaba por el fomento de nuevas industrias y de la inmigración. Desde los años setenta del siglo XIX hasta aproximadamente los años treinta del siglo XX, varias olas de inmigrantes europeos, provenientes sobre todo de Italia y España, se dirigían a Sudamérica, no sólo al territorio argentino. Este hecho aumentó de una manera considerable y rápida el número de habitantes de Argentina y aceleró el crecimiento de las ciudades. Igualmente, la jerarquía de la sociedad argentina del momento se desproporcionó aún más.

Avellaneda continuó con una política severa y discriminatoria con respecto a los habitantes indígenas. Por razones de innovación tecnológica y económicamente estratégicas les quitó gran parte de su tierra, lo cual resultó en una reducción drástica de su población.

Durante su gobernación, Argentina experimentó relaciones tensas con Chile y en 1880, la culminación de las guerras civiles argentinas que estallaban con repetición al lo largo del siglo XIX, cuando la ciudad de Buenos Aires pasó a ser la capital del país.

³⁹ *Wikipedia : la encyclopedia libre* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001. [cit. 2011-08-23]. Disponible en: < <http://es.wikipedia.org/>>, si no se cita otra fuente.

En el mismo año, Julio Argentino Roca fue elegido presidente de Argentina. Es cuando empezó un turno de los gobiernos conservadores y liberales de casi tres décadas. La Argentina finisecular vio muchos cambios en el puesto de presidente. Durante el período 1880-1916 el turno lo llevaron los conservadores.

La política agraria del gobierno de Roca se orientaba al exporte. Estados como el Reino Unido invertían mucho en Argentina, gracias a lo que se modernizaron los sectores tanto de la agricultura como de la ganadería. Los inmigrantes, forzados a buscar un empleo, un estilo de vida nuevo, suscitaron en cierta medida el movimiento de la población argentina, ya fuera en rumbo desde el campo hacia las ciudades o viceversa. El progreso dinámico de tecnologías y ciencias facilitó la construcción de redes ferroviarias cuyo eje fue Buenos Aires. Favorecidas se vieron también las ciudades portuarias cuyo crecimiento fue notable.

Tanto las mejores, mucho más rápidas y eficientes vías de comunicación (ferrocarril, barco de vapor, telégrafo, teléfono) como la mano de obra barata ocasionaron el auge de la clase burguesa:

Los miembros de la clase dominante se aliaron con inversores y financieros extranjeros y su mayor ambición llegó a ser la acumulación de capital, a expensas de otros fines más tradicionales. La filosofía política de la época fue el Positivismo de Comte y, más tarde, el de Spencer, ambos vinculados a un cierto tipo de darwinismo social.⁴⁰

Los trabajadores, sin embargo, fueron conscientes de este hecho y de su situación dentro de la sociedad argentina. Por este motivo se lanzaban las primeras voces que exigían protección que procuraban encontrar en movimientos obreros y sindicales.

Tanto la victoria de la ideología positivista, dado que al principio las ideas fueron promovidas ante todo por sus partidarios procedentes de Europa, como muchos de los cambios que se intentaban conseguir en la sociedad, tuvieron su raíz en la adaptación de los inmigrantes a la sociedad argentina que se llevaba a la práctica.

Por un lado, los inmigrantes y los argentinos coordinaban sus esfuerzos, por otro, las diferencias sociales y los problemas incorporados a éstas, se agravaban. La riqueza se

⁴⁰ JRADE, Cathy. L. La poesía modernista. En GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.; PUPO-WALKER, E. (eds.). *Historia de la literatura II: el siglo XX*. Trad. A. Santonja Querol; C. Triviño Anzola. Madrid : Gredos, 2006, p. 40.

concentró en pocas manos y el ideal de que todos los hombres viviesen en armonía no se produjo:

Sin embargo, el Positivismo en realidad dio a las clases dominantes un nuevo vocabulario para legitimar la injusticia , al ser reemplazada la ideología liberal por la lucha por la vida y la supervivencia del mejor dotado. Las desigualdades se explicaban ahora no por la raza, la herencia o la religión, sino por la ciencia.⁴¹

Como se puede deducir de las citas, la mala situación de los indígenas no llegó a resolverse tampoco a causa de la doctrina ideológica. Todo lo contrario: el positivismo junto con la idea del darwinismo social degradó a la población indígena al nivel inferior a los habitantes criollos o europeos. El color de la piel, la raza se calificaban, en esencia, en base a una escala evolutiva la cual se interpretaba como un hecho científico infalible. La discriminación y la infracción de los derechos de los indígenas y otras clases sociales bajas o no propagadas del momento se consideraba regular. De ahí el sentimiento de miedo, pesimismo o inestabilidad de muchos habitantes.

Los contrastes cotidianos se manifestaron también por ejemplo en la esfera cultural del país o su sistema educativo. Roca intentaba seguir reformando el sistema escolar tanto como lo habían hecho los gobiernos anteriores. A finales del siglo XIX, el analfabetismo decreció casi un 50%. Podría haber sido una de las razones del surgimiento de varias revistas y periódicos. Las revistas modernistas más destacadas finiseculares son la *Revista de América* (1894), *La Biblioteca* (1896-1898) y *El Mercurio de América* (1898-1900).⁴² Es digno de mencionar que, en realidad, la mejor manera de cómo combatir cualquier tipo de diferencias es educarse, conocer; es decir, leer, adquirir experiencias, escuchar y dejarse oír. Cuanto más al individuo le parecía que no podía integrarse en la sociedad jerarquizada, tanto más al sentirse marginado pensaba sobre las causas y posibles salidas de la situación. En otras palabras, se hacía más peligroso para el sistema establecido.

⁴¹ JRADE, Cathy. L. La poesía modernista. En GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.; PUPO-WALKER, E. (eds.). *Historia de la literatura II: el siglo XX*. Trad. A. Santonja Querol; C. Triviño Anzola. Madrid : Gredos, 2006, p. 41.

⁴² CARTER, Boyd G. Revistas literarias hispanoamericanas del siglo XIX. En ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, p.19.

Esta confusión y desorden del siglo XIX nos llevan al siglo XX:

En estos mismos excesos, tan típicos del siglo XIX, reconocemos algunas de las virtudes y vicios de la época que los produjo: receptividad a lo extranjero sin adecuada valoración de lo propio, afán por la novedad sin clara visión del futuro, vitalidad desbordante frente a crecientes tensiones sociales que anunciaban la llegada de un siglo aún más problemático y febril.⁴³

En efecto, el espíritu de protesta venía levantándose poco a poco. Se manifestó a plena luz durante las celebraciones del centenario aniversario de la Revolución de Mayo (1810). Las fiestas y conferencias internacionales contrastaban con las demostraciones de descontento de las clases bajas. La desigualdad social iba profundizándose.

Los conflictos tanto sociales como políticos, incluida la represión de la población argentina, resultaron en un cambio político radical: subió al poder Hipólito Yrigoyen (1916-1922, 1928-1930). La premisa de su gobierno fue la de reevaluar los pasos hechos por los presidentes anteriores y repararlos. Sus conceptos liberales, no obstante, acabaron siendo ordenados por un gobierno autoritario. Yrigoyen de todos modos hizo posibles las libertades políticas, de expresión o de prensa. Durante su primer gobierno se extendió y tuvo mucho éxito casi en todos los países sudamericanos un movimiento estudiantil que reclamaba reformas universitarias. La economía del país sufrió un golpe al empezar la primera guerra mundial.

Las elecciones de 1922, las ganó Marcelo de Alvear, otro de los defensores de un enfoque radical y liberal. Después de cierto tiempo, sin embargo, entró en conflicto con Yrigoyen y éste en las elecciones del año 1928 venció con gran diferencia de votos a Alvear.

En 1929 llegó a Argentina la crisis económica mundial. Las agresiones socio-políticas se iban agravando hasta culminar en asesinatos y atentados. La actitud ineficaz del Presidente fue criticada tanto por parte de los políticos como de los estudiantes, periodistas y civiles en general. El derrumbamiento paulatino del gobierno fue acelerado por el golpe militar del general José Félix Uriburu en 1930. El nuevo presidente impuso una dictadura esforzándose por deshacerse de todos sus adversarios y su competencia potencial.

⁴³ VAN OSS, Adrian C. La América decimonónica. Adrian c. van oss. En IÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 50.

No obstante, tan sólo tres años después del golpe, Uriburu perdió el puesto presidencial siendo sustituido por Augustín Pedro Justo (1932-1938). Las prácticas del nuevo gobierno no cambiaron radicalmente. Los fraudes electorales y política más o menos autoritaria seguían vigentes. Argentina pretendía continuar en el fomento tanto de sus sectores industriales, ante todo de su riqueza petrolera, como de los ganaderos y agrarios. Debido a que la exportación mantenía su papel eminente, el país se veía obligado a ir transformando, paso a paso, su modelo económico acercándose cada vez más a un capitalismo temprano.

La política de Justo dio motivo también a una gran migración interna cuando los argentinos en masas abandonaban el campo para llegar a las ciudades y huían del interior a la capital. Buenos Aires, pues, pasó a simbolizar todos los fenómenos y efectos que este hecho llevaba consigo: la ciudad reflejaba la miseria, el lujo, las expectativas, la muerte, la felicidad, lo inocente y lo podrido; la ciudad como un recinto del todo y la nada.

Asimismo, seguían activas fuertes corrientes nacionalistas. Era sabido que Uriburu, antiguo presidente, simpatizaba con la ideología fascista. Estas tendencias al pensamiento radical se iban justificando en el individuo por una parte y por otra, iban perdiendo su fundamento. Fue cuando en 1939 Roberto Ortiz llegó a ser el presidente de Argentina y en el continente europeo estalló la segunda guerra mundial.

Las crisis socio-política y económica, tan características para el estado Argentino de siglos XIX-XX, iban de la mano tanto de la crisis religiosa como de la espiritual en general, revelándose en un penetrante sentimiento de desasosiego y perturbación. Era lógico que dichos estados impulsaran a la gente a reaccionar. Con el decrecimiento del analfabetismo y el brote de nuevas revistas y periódicos, fueron sus colaboradores los que reflejaban las circunstancias del período estimulando la discusión y reflexión pública. Es decir, los temas políticos, económicos, sociales, culturales e históricos no se veían manifestados solamente en el lenguaje popular sino también en el poético.

Los escritores eran conscientes de la disparidad, aún más buscando inspiración y respuestas, o camino hacia éstas, ya sea en corrientes y movimientos literarios anteriores o en obras filosóficas y científicas del momento. Entre unos de los autores más frecuentemente leídos figuraban Zola, Nietzsche, Schopenhauer, Marx, Spencer y, naturalmente, Comte. Gran interés e influencia originaron también los trabajos de Charles Darwin, Elena Blavatsky o Sigmund Freud.

El positivismo de Comte, en esencia, aspiraba a restaurar el orden social sobreponiendo exclusivamente la razón y la ciencia por encima de todo lo demás. El conocimiento científico se basaba en lo positivo, es decir, lo real. El positivismo rechazaba la metafísica y la visión abstracta del mundo. No obstante, la dualidad de conceptos permanecía:

"La relación intelectual con el mundo, creada por la ciencia positivista, no resuelve la idea de que detrás de la racionalidad, persiste la irracionalidad de los fundamentos de la realidad."⁴⁴

Darwinismo, como una corriente ideológica, encajaba bien con las premisas positivistas. Partía de las ideas publicadas en *Origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida* (1859), la obra fundamental y más famosa de Darwin. El científico inglés trataba el tema tanto de la evolución humana como la de cada ser vivo. El naturalista sostenía, entre otras cosas, que todas las especies de seres vivos habían evolucionado a partir de un antepasado común por medio de la selección natural. En palabras populares y simplificadas, cuanto más fuerte el individuo, mejor posibilidad de sobrevivir.⁴⁵

Otra de las figuras destacadas, cuya contribución a la forma del pensamiento de la Modernidad fue enorme, fue Sigmund Freud. El neurólogo de Moravia desarrolló la llamada teoría de la mente y teoría de la conducta humana; se dedicaba a la interpretación de los sueños, a la asociación libre y al psicoanálisis. Quizá la aportación más significativa de Freud fue su introducción de los conceptos de represión, preconscious, consciente e inconsciente. La influencia de éstos fue tal que incluso el habla popular los retomó: el concepto de inconsciente se adaptó en la forma de la expresión de subconsciente, muy usada aún hoy en día. El médico pretendía, dentro del ambiente positivista, sentar bases científicas para sus estudios. A pesar de ello, sus críticos reprochaban una actitud más bien filosófica y de conjetura a sus métodos de investigación.⁴⁶

De todos modos, las tres corrientes de pensamiento pueden considerarse como uno de los ejes ideológicos de la época. Se completaban, entrecruzaban y justificaban mutuamente.

⁴⁴ PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores. Op. cit., p. 34.

⁴⁵ Wikipedia: la enciclopedia libre. Charles Darwin. *Wikipedia*. [online]. 2011. [2011-08-19]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Darwin>>.

⁴⁶ Wikipedia: la enciclopedia libre. Sigmund Freud. *Wikipedia*. [online]. 2011. [2011-08-19]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Freud>>

Percibir la vida desarrollándose linealmente como un experimento científico, sin embargo, no era suficiente. Tampoco lo era el poder impuesto de lo racional, del conocimiento científico :

A pesar de las promesas era claro que, lejos de hacerse más comprensible, la vida se hacía más enigmática, y los grandes inventos y descubrimientos no daban las respuestas a las preguntas fundamentales de la existencia.⁴⁷

El raciocinio general resultó en una crisis de la fe. La religión como si fuera una antítesis de lo racional, de lo demostrable. La ciencia positivista pues conquistó este territorio también haciéndose cargo de su sustitución. "Dios ha muerto", comentó Nietzsche refiriéndose al descreimiento de la vida, a la vida secular y abiertamente orientada más a lo material. La posibilidad de respuestas absolutas se iba relativizando. Las variadas esperanzas y expectativas surgidas gracias al crecimiento del progreso que no se habían transformado en realidad, se tradujeron en inquietudes, desencanto, escisión social y psicológica. Dicho de otra manera, refiriéndose a Hispanoamérica

se acentúa la discordancia entre economía y cultura, entre una esfera dominada por principios racionales y positivistas cuya finalidad es el progreso material, y la otra esfera donde rigen normas de realización personal, en clara función compensatoria.⁴⁸

El positivismo pues en un sentido más amplio de la palabra, con todas sus aportaciones y limitaciones, constituía el pilar central del sistema de valores predominantes, en el cual los escritores se veían sumergidos y tenían que existir:

La tensión y la distensión de estos factores en conflicto produjeron una estética acrática, una mentalidad confusa, y una literatura polifacética y contradictoria en sus tendencias, eludicables en términos estético-poéticos, y a la luz de los contextos socioeconómicos de una organización (pre)capitalista del incipiente proceso de la modernización del continente.⁴⁹

⁴⁷ JRADE, Cathy. L. La poesía modernista. En GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.; PUPO-WALKER, E. (eds.). *Historia de la literatura II: el siglo XX*. Trad. A. Santonja Querol; C. Triviño Anzola. Madrid : Gredos, 2006, p. 41.

⁴⁸ PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores. Op. cit., p. 31.

⁴⁹ GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. La literatura hispanoamericana de fin de siglo. En ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 497.

La confusión y el desconcierto alimentaban el desdén que se sentía hacia los nuevos ricos, la burguesía y la aristocracia terrateniente por un lado, pero por otro, simultáneamente:

este desprecio por la sociedad burguesa estaba condicionado por el hecho de que sin ella, el artista no hubiera podido despreciarla, ni formular los principios de su existencia estética, ni descubrir nuevas zonas de la sensibilidad y de la intensidad de la vida humana.⁵⁰

El polo opuesto a la visión del mundo positivista, lo conformaba la perspectiva espiritual, la teosófica entre otras. La representante más emblemática de dicho movimiento ideológico era Madame Blavatsky cuya obra literaria titulada *La Doctrina secreta* (1888) fue un libro definitorio para muchos pensadores, artistas o políticos. La teosofía se nutría de numerosas fuentes de carácter filosófico, religioso y científico. Fusionaba características de ocultismo, esoterismo, espiritismo, budismo, cristianismo, hinduismo, para mencionar por lo menos algunas fuentes suyas. La idea que se hallaba detrás de la teosofía era la de llegar al conocimiento, a la unión entre la religión y la ciencia, mediante el (auto)desarrollo espiritual, estudiando la potencia interna del hombre.

A primera vista, los principios de la época moderna se veían zarandeados en ideologías contrastantes y contradictorias. Esta paradoja ejemplifica de un modo adecuado la ambigüedad y las vertientes de diversa índole que entraban en colisión en el interior del individuo. Las evidencias literarias testimonian una subida progresiva de la consciencia de la fugacidad, del tiempo finito, es decir, algunos de los rasgos del existencialismo. El comentario del crítico capta la esencia de las tendencias socio-literarias de la época:

En esta literatura se evidencian ciertas características que también pertenecen a la modernidad: el espíritu de desorientación, la introspección, el buceo interno, la soledad, el acoso metafísico, la angustia existencial. Vista esta cuestión desde el punto contemporáneo podríamos decir que presenciamos una proyección del pasado sobre el presente –reverberaciones lezamianas-, o, en términos evolutivos, una etapa más en el viaje hacia la

⁵⁰ Girardot. ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 497.

modernidad cuyos primeros pasos pertenecen al impulso dinámico del modernismo.⁵¹

Es importante tener en cuenta lo entrelazados que están los diferentes aspectos de la vida: tanto la ubicación temporal como espacial e ideológica. Hemos procurado demostrarlo: a lo largo de este capítulo hemos ido esbozando las circunstancias políticas, sociales, económicas y culturales de la Argentina finisecular y de la primera mitad del siglo XX. Hemos puesto énfasis en los entrecruces del contexto: lo exterior y sus efectos en el individuo, es decir, su reacción y el procesamiento interno. De resumen nos servirá una cita de Ernesto Sabato. Pese a que la escribiera tratando el hombre de Renacimiento, la creemos acertada y veraz también para la época moderna:

Su realidad será ahora secular y profana, o tenderá a serlo cada vez más, pues una visión del mundo no cambia instantáneamente. Pero lo que importa es ver las líneas de fuerza que ocultamente empiezan a dirigir la orientación de una sociedad, la inquietud de sus hombres, la dirección de sus miradas; sólo así puede saberse lo que va a acontecer visiblemente varios siglos después.⁵²

⁵¹ PUPO-WALKER, Enrique. La narrativa breve en Hispanoamérica: 1835-1915. En Madrigal. ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999, p. 536.

⁵² SÁBATO, Ernesto. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid : Alianza Editorial, 2004, p. 22.

8. CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO

En el presente capítulo de nuestro estudio intentaremos sintetizar las características esenciales y comunes al cuento modernista hispanoamericano⁵³. A lo largo del trabajo hemos ido insinuando la complejidad, o, en realidad, más bien la imposibilidad de encerrar tanto el género cuentístico mismo como sus influencias histórico-ideológicas detrás de las barras del esquematismo. Por este motivo, percibimos los siguientes párrafos como una enumeración de tendencias comunes a la ficción breve modernista de Hispanoamérica. La síntesis será, pues, orientativa. Nos servirá de apoyo, sin embargo, a la hora de abordar el propio análisis de "Yzur" e indicar sus rasgos trascendentales.

Para ordenar mejor el texto y en consecuencia hacerlo más comprensible, vamos a dividir el tema en tres categorías: la de influencias, la de características formales y la de características del contenido del cuento. No obstante insistimos en el hecho proclamado por un crítico de un modo elegante refiriéndose al modernismo literario: el crítico opina que no es posible definir el modernismo, sino describirlo. Obviamente, la variedad de rasgos estudiados transgrede las fronteras ficticias de la definición, por lo que puede que algunos de ellos se repitan, o, al contrario, los mencionemos sólo una vez dada su menor importancia con respecto al resto de las características a pesar de que pudieran pertenecer a las tres categorías.

Influencias

En el capítulo anterior, dedicado a la relación del vínculo y de la continuidad entre el contexto histórico y la creación literaria modernista, ya hemos indicado los influjos fundamentales de la literatura, el pensar y el sentir modernista. Este apartado entonces ofrecerá una visión más amplia y detallada de aquéllos.

⁵³ Con el fin de evitar una interrupción repetida del flujo del texto, no vamos a hacer referencia a cada obra consultada a la hora de completar la presente parte del trabajo, sin embargo, quisiéramos señalar que la fuente principal de la información mencionada en este capítulo proviene de: MORA, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano.*, Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996. En caso de duda, véase también la lista de bibliografía al final del trabajo.

En primer lugar, el papel decisivo en la conformación de la estética modernista lo tiene el contexto histórico antes mencionado. Es necesario seguir teniendo en cuenta las tensiones producidas por la abundante variedad de tendencias en movimiento que se hallan debajo de la cubierta del positivismo:

La actitud ambivalente hacia la ciencia evidente en esos relatos, es elemento a tener en cuenta cuando se quiere ilustrar la inquietud epocal ante la ciega aceptación del progreso que se preconizaba desde el poder.⁵⁴

Los movimientos literarios y corrientes filosóficas de entonces se inspiran en nuevos impulsos o siguen una línea de continuidad respecto a los estímulos antecedentes. Los cuentos modernistas de esta manera presentan características tanto del simbolismo, positivismo, idealismo, esoterismo, teosofía, darwinismo, impresionismo, expresionismo o existencialismo como de la tradición grecolatina, mitología nórdica, romanticismo, naturalismo y psicología. No es de extrañar que las figuras destacadas sean los representantes de dichos movimientos: Hugo, Wells, Poe, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Darwin, Marx, Zola, Kafka o Freud, entre otros.

A continuación ofreceremos comentarios breves de conceptos fundamentales de los movimientos más representados en el cuento modernista hispanoamericano con tal de que dejemos aparte el positivismo, el darwinismo, la teosofía y el tema de la psicología puesto que los hemos tratado en el capítulo anterior.

De vasta inspiración sirve a los modernistas la tradición grecolatina, tanto sus obras filosóficas como las literarias, gracias a lo que la mitología antigua renace una vez más. Se hacen alusiones implícitas o explícitas a los personajes de la literatura, a sus autores y significados simbólicos. En *Las fuerzas extrañas*, concretamente, se manifiestan varias premisas del pitagorismo. Aparecen integradas allí las ideas de la inmortalidad, de la reencarnación o de la creencia en el valor simbólico de los números⁵⁵. Además, la filología, cuyos principios se remontan hacia la Antigüedad, representa una fuente de inspiración para los escritores modernistas:

La filología, con su cosmopolitismo enciclopédico, su visión de la renovación cultural, su interés por la religión y, sobre todo, su noción del

⁵⁴ MORA, Gabriela. Op. cit., p.139.

⁵⁵ BARCIA, p. 25.

lenguaje como objeto, como una cosa con su propia concreción y su propia historia, fue uno de los modelos más importantes del Modernismo en su labor literaria.⁵⁶

Por ejemplo, la etimología gana importancia puesto que los escritores juegan con las connotaciones de las palabras, las recrean y crean nuevas; buscan y aprovechan la musicalidad de los sonidos.

El romanticismo se caracteriza por una actitud de rechazo a la razón. Las obras literarias son empujadas por el sentimiento que va de la mano con la fantasía. Se favorece la individualidad, lo subjetivo, la libertad tanto artística, mezclando la prosa con el verso, como la personal; lo instintivo, lo exótico, la evasión, el cosmopolitismo, el culto al "yo", el culto a la belleza, la rebeldía ante cualquier tipo de atadura. Aparecen tipificaciones de personajes marginados o de clases sociales más altas. El interés por lo nacional y social estimula la creación de literaturas en lenguas vernáculas.

El naturalismo, influenciado por ejemplo por el determinismo evolutivo darwiniano, por las teorías de Marx, Engels, Spencer y de Comte, representa un movimiento literario y un modo de pensar que se esfuerza por documentar la realidad tal y como es. No se esconde ante lo feo o escandaloso de la sociedad, minuciosamente describe y analiza lo observado desde un enfoque científico, crítico y amplio. El naturalismo incorpora elementos del realismo y del costumbrismo.

Otro movimiento importante es el simbolismo. Consta que el simbolismo comparte varios rasgos con el romanticismo tales como la exaltación de lo metafísico o el idealismo. Es, asimismo, una de las características propias del modernismo hispanoamericano:

El modernismo no se ocupó con el hombre político, social o económico propiamente dicho, sino con su esencia ontológica y metafísica.⁵⁷

⁵⁶ GONZÁLEZ, Anibal. La prosa modernista. En GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.; PUPO-WALKER, E. (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: el siglo XX*. Trad. A. Santonja Querol; C. Triviño Anzola. Madrid: Gredos, 2006, p. 97.

⁵⁷ MARINI PALMIERI, Enrique (ed.). *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid : Castalia, 2002, p. 39.

La literatura simbolista pretende captar las verdades absolutas, penetrar las correspondencias ocultas por medio de métodos ambiguos e indirectos, llegar a lo universal. Los simbolistas son muy creativos, juegan con el lenguaje poético, son sensibles a cambios de matices mínimos.

De una manera parecida, la concepción esotérica del mundo "parte de una búsqueda de significado para lo perceptible, para los fenómenos y los seres."⁵⁸ El esoterismo se sirve de la analogía como su instrumento esencial. La analogía es comparable con el concepto simbolista de correspondencia:

La analogía busca la relación entre lo material y lo espiritual para encontrar la unidad esencial del universo.⁵⁹

Dicho de otra manera, el modo de la búsqueda de esta relación fundamental es idéntico al simbolista.

Estando a punto de comentar la influencia del impresionismo y el expresionismo en el cuento modernista hispanoamericano, es oportuno mencionar la interesante interacción de distintas disciplinas artísticas como la pintura, la escritura, la escultura, la fotografía o la música. Su enriquecimiento mutuo deja sus huellas también en el género cuentístico.

Las manifestaciones del impresionismo más conocidas son las del arte de la pintura. La luz y el poder del momento son dos palabras claves que lo definen. Con el fin de aproximarse a la óptica impresionista, parafrasearemos a Renoir, uno de sus representantes más célebres: Contemplar el mundo desde una perspectiva impresionista significaría suponer que la realidad cambia porque cambia la luz; si cambia la luz, cambian los colores y si cambian los colores cambia nuestra percepción de la realidad.⁶⁰ Evidentemente, lo impresionista se obsesiona con el instante y el cambio de luz comparándolos; jugando con la perspectiva y la interpretación. Las tendencias impresionistas en literatura se ven reflejadas también en la representación de la realidad como algo ambiguo, nebuloso. Inspirándonos en las palabras de Renoir mismo, hay algo en la pintura que no puede ser explicado y ese algo es

⁵⁸ RAMOS, p. 24.

⁵⁹ Ítem.

⁶⁰ El autor de la referencia será Renoir. No disponemos de la fuente impresa de la cita, pues la retomamos del cuaderno escolar de la autora.

esencial.⁶¹ Es importante captar la sensación producida por cierto objeto, no el objeto mismo. La impresión va en dirección desde lo exterior a lo interior.

El expresionismo, en cambio, toma el rumbo desde el interior hacia el exterior. El movimiento reflejado también en la narrativa se opone al realismo positivista esforzándose por perturbar las formas literarias habituales estilísticas y de composición. Los autores expresionistas tienden a romper la sucesión cronológica, producir el efecto de simultaneidad, elaborar la psicología de los protagonistas, retratarlos preocupados por cuestiones existenciales y de identidad. El movimiento busca medios discursivos adecuados para poder sugerir el mundo interno de personajes.

Las tendencias comentadas se trasladan tanto a la representación formal del cuento, al lenguaje popular y poético como a los temas y motivos tratados en las obras literarias, incluido el cuento modernista hispanoamericano.

Características formales

Este apartado lo dedicaremos al comentario de los rasgos formales del cuento y lo dividiremos en dos subpartes. La primera parte comprenderá las características formales y la ubicación espacio-temporal de los relatos; la segunda, las características estilístico-compositivas.

El cuento modernista hispanoamericano representa la categoría de la ficción breve. El espacio narrativo es limitado, lo cual favorece el aprovechamiento más efectivo de la extensión disponible y una consonancia entre los recursos sintácticos y semánticos. Una peculiaridad formal es la introducción de variedades tipográficas como elementos expresivos (los subrayados, los paréntesis, la cursiva, etc.).

Los relatos tienden a la forma epistolar u otra forma personal que evoque confianza. Se intenta establecer un sentimiento de cierto grado de intimidad al situar el argumento de la obra en espacios cerrados, en interiores. Así, la sensación de un escape imposible eleva la tensión de los dramas internos en desarrollo, multiplica los conflictos. El argumento, no obstante, tiene lugar muchas veces en espacios remotos y/o exóticos.

⁶¹ Tampoco disponemos de una fuente impresa de esta cita. En este caso se trata también de información obtenida de notas de la autora.

Otro modo muy eficaz de cómo evocar y entablar una relación tanto de confianza como de sospecha entre el lector y la obra, es por medio del narrador:

En estas estructuras, es destacable la diversa elaboración del narrador, diferente al omnisciente tradicional, que llevaba de la mano al lector. Ahora el narrador básico es casi siempre inobstruso, y su conocimiento parcial o dudoso. Casi todos los cuentistas que estudiamos, sin embargo, prefieren el narrador personal, actante o testigo de la fábula, que con su subjetividad aminora la distancia con el lector, y aumenta su efecto sobre él.⁶²

Refiriéndonos a la función del narrador, hace falta comentar que la narración "tradicional" cronológicamente lineal y dialogada se ve poco a poco reemplazada por modalidades que prefieren el monólogo, el narrador-personaje y una cronología sin demasiada importancia, más bien circular sugiriendo la infinitud. En consecuencia, los finales de los relatos aparecen cada vez más en forma abierta y/o ambigua:

Contemporánea es la ambigüedad en el significado de muchos relatos, derivada muchas veces de sus finales abiertos. La conciencia del autor sobre la participación del lector en la producción del texto es evidente.⁶³

Los modos discursivos reflejan también este cambio volviéndose más heterogéneos.

El lenguaje poético se ve igualmente expuesto a la experimentación. Es el instrumento primordial de conocimiento, el puente entre la percepción del autor, su obra y el lector. El grado de involucramiento del lector es uno de los factores más importantes con respecto a la interpretación del cuento modernista y a su valor trascendental.

El lenguaje es preciso y rico en recursos literarios que facilitan traducir las sensaciones y sugerencias abstractas. Los recursos más frecuentes son tales como la metáfora, la sinestesia, la sinécdoque o la paradoja. En el subtexto pueden aparecer matices de humor, de ironía, sarcasmo e incluso la parodia. La amalgama de los elementos textuales mantiene el equilibrio a pesar de que cada elemento tiene su propia dinámica y exposición. De igual manera, su logro común es el alcance de la ambigüedad que armonizan.

⁶² MORA, Gabriela. Op. cit., p. 32.

⁶³ Ítem.

La sensación de verosimilitud e intensidad, que acompañan lo ambiguo, se basa en la estilo y estructura del cuento elaborados. Es típico el camino hacia un final climático basado en giros del argumento o en conceptos sorprendentes; en un sentido del misterio, una gradación del suspense creciente y una tensión omnipresente. No es de extrañar que al centro del interés pase la psicología de los personajes.

La estructura del cuento se ajusta a las necesidades expresivas del mundo interno de los protagonistas. Los cuentos presentan pues una síntesis entre los factores, fenómenos externos y las consecuencias, físicas y psicológicas de éstos para los personajes. El argumento de los cuentos se desarrolla en función de ello:

Fuerzas de naturaleza física, parapsicológica o sobrenatural, divinas o malignas. Estas potencias operan cuando se traspone un límite, cuando un investigador rompe un equilibrio o altera un orden, liberándolas. El acto cometido se constituye en una falta, una transgresión que es castigada con la locura, la muerte, la ceguera, etc.⁶⁴

En definitiva, dado el espacio limitado de la narración, el sincretismo y eclecticismo literarios se ven complementados por el aprovechamiento de la intertextualidad bien explícita o implícita. Abundantes son también los metacomentarios, las reflexiones metaliterarias y se acentúa el valor de la psicología de los personajes.

Características del contenido

Los temas y motivos tratados en el cuento modernista hispanoamericano reflejan la situación político-social, económica y cultural del momento. Siendo el positivismo el movimiento dominante determina hasta cierto punto también las corrientes de pensamiento en oposición. La ideología, las maneras de cómo obtener el conocimiento, de cómo explicar el mundo encuentran su espacio de entrelazamiento en la obra literaria. De igual manera, la literatura evidencia la escisión interior del hombre ante el contexto provocada precisamente tanto por los factores externos como por cierta predisposición individual.

Los cuentos pues se manifiestan críticos ante el utilitarismo burgués, comparable con la sociedad de consumo de hoy, frente la inutilidad de un objeto que es bello. La belleza se

⁶⁴ BARCIA, p.14.

busca sin cesar, se exalta. Asimismo, la belleza es omnipresente, puede ser representada por un objeto, por el lenguaje empleado, por una sensación o emoción. A su vez, los escritores registran la cara cruel de lo material, de la naturaleza y de la naturaleza del hombre.

El tema de una elaboración minuciosa y experimental es el tema del mundo interior del hombre, lo cual se une a la exaltación del "yo", a una introspección y autoconocimiento penetrantes, a la (auto)reflexividad tanto por parte del autor y los personajes como del lector. En juego entra también el subjetivismo mediante el cual es posible tocar lo objetivo, quizá; lo universal y lo transcendental, con mucha probabilidad:

Los modernistas descubren que el artista logra cierta objetividad al llevar más allá de sus propias fronteras su propia subjetividad, y que así alcanza el emblema, simbolizando al mundo de las esencias salidas de una idea creadora del universo.⁶⁵

Naturalmente, con lo subjetivo y la exaltación del "yo", se empieza a cuestionar y re/descubrir la identidad del ser.

En el cuento aparecen también los temas y motivos de la muerte, la ruptura del equilibrio y el lenguaje.

La muerte es universal y, vista desde un enfoque renacentista, igualatoria. Como tal puede representar un fin, en una sociedad secular; el fin del comienzo o el comienzo del fin. El tema de la muerte no rechaza las alternativas, está abierto a interpretaciones y por eso resulta interesante para el cuento modernista hispanoamericano.

La ruptura del equilibrio tiene que ver con todo lo insinuado a lo largo del presente trabajo: se trata de una representación del resultado de la presión existencial que siente el hombre de la época. La ruptura puede y de hecho, es causada por motivos de varia índole reflejando así la complejidad de la época. En el cuento suele dejarse ver debajo del velo de un misterio.

Otro de los temas o motivos recurrentes del cuento es el tema del lenguaje. El crítico literario Marini Palmieri señala que:

Para todos esos jóvenes los *males del siglo* se concretaban en el dolor ante el anquilosarse del lenguaje, herramienta de desarrollo cultural que debe, debía,

⁶⁵ MARINI PALMIERI, Enrique. Op. cit., pp. 24-25.

enriquecerse, liberarse, redorarse para entregarlo a las generaciones futuras como instrumento de la expresión del pensar esencial y trascendental.⁶⁶

Por esta razón se presta mucha atención a la imagen del lenguaje, su presencia, su ausencia, su ambigüedad, su poder. De gran interés son, naturalmente, las consecuencias psicológicas y factuales derivadas de la pluralidad de significados de las voces lingüísticas y del silencio.

Del principio de la libertad tanto artística como personal se originan unos de los motivos más atrevidos del cuento modernista hispanoamericano. Si uno se permite ser libre a sí mismo, la libertad espiritual se reflejará de alguna manera también en su libertad creadora. El escritor busca nuevas concepciones del mundo, experimenta con nuevos modos de expresión y se arriesga introduciendo nuevos temas literarios. De este modo, los modernistas van abriendo el paso a los temas socialmente desaprobados y marginados:

Sin duda la libertad que predicán y buscan los modernistas, favorece la audacia con que ellos examinan fenómenos poco usuales en las narraciones coetáneas: fetichismo, necrofilia, sadismo y masoquismo, por ejemplo.⁶⁷

Esta actitud hacia lo inusual lleva a los autores a la representación declarada del erotismo y la sexualidad tanto masculina como femenina. Algunos de los relatos chocan con la moral y bases éticas aun de hoy. La cuestión de la sexualidad femenina va unida al interés que se muestra por la imagen de una mujer más independiente y consciente de su valor.

Asimismo, la libertad se materializa en el cuestionamiento de las fronteras entre lo normal y lo que ya se considera inapropiado. Podemos constatar que:

Sólo el convencimiento de que la libertad se hallaba por encima de todo en el arte podía llevar a un movimiento literario por los senderos que recorrió el modernismo y obtener al mismo tiempo que las corrientes que vendrían no le debiesen nada y le debiesen todo.⁶⁸

La tendencia del cuento a la reflexividad se manifiesta también en el hecho de que el argumento muchas veces carece de acción propiamente dicha: el suspense, las tensiones basadas en contrastes, las percepciones internas del protagonista facilitan la culminación de la

⁶⁶ Ibid., pp. 28-29.

⁶⁷ MORA, Gabriela. Op. cit., p. 27.

⁶⁸ MARINI PALMIERI, Enrique. Op. cit., p. 17.

fábula. En otras palabras, la anécdota no es de tanta importancia como lo son las sensaciones, la emoción, las imágenes evocadas por los trocitos de información dispersos con precisión estratégica a lo largo del relato.

Al final, todos los elementos que conforman el cuento modernista hispanoamericano van encaminados en dirección hacia el mismo objetivo, el que podemos resumir con las siguientes palabras de Palmieri:

Puesto que la realidad que nos rodea ha de librarnos el origen de su absurda apariencia y su misterio, el escritor y el lector habían de buscar detrás de la letra la esencia individual que lleva a la esencia colectiva del fenómeno estético y del fenómeno humano.⁶⁹

⁶⁹ MARINI PALMIERI, Enrique. Op. cit., p. 19.

9. CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO MODERNISTA HISPANOAMERICANO

EN "YZUR"

En esta parte teórico-práctica del presente estudio, nos dedicaremos a la pormenorización de las características del cuento modernista hispanoamericano introducidas en el capítulo anterior. Naturalmente, analizaremos solamente los rasgos que están presentes en el cuento "Yzur" de Leopoldo Lugones. De esta manera pretendemos plantear la estructura básica del mecanismo dinámico, visto desde un enfoque contextual, que se halla detrás de lo trascendental.

Mantendremos la división de los rasgos del género en tres partes principales, no obstante, vamos a alterar su orden. En primer lugar, abordaremos las características formales, a continuación examinaremos las influencias y, finalmente, especificaremos los temas y motivos característicos representados en el cuento.

En todo caso, para poder entender y captar las insinuaciones -muchas veces- indirectas, creemos necesario describir en primer lugar el argumento del relato:

En pocas páginas, Leopoldo Lugones nos presenta la historia de Yzur, un joven chimpancé de circo, comprado por un hombre de negocios. El hombre llega a obsesionarse por una idea que le parece "nada profunda al principio" (p. 199) y de la que al final formula la siguiente teoría: "Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar" (p. 199). El hombre es de la opinión de que "*no hay ninguna razón científica para que el mono no hable*" (p. 200). Cuando decide demostrarlo, la idea de enseñarle al mono a hablar se convertirá en una obsesión suya llevada al extremo. El hombre emprende la tarea con mucha ilusión estudiándose responsablemente el tema y prácticamente convirtiéndose en un científico. Tras varios intentos en vano de enseñarle a hablar a Yzur, el hombre va perdiendo la paciencia y se ponen de manifiesto sus rasgos de crueldad. Yzur se pone enfermo y estando a punto de morir, según el testimonio del hombre, pronuncia palabras.

Características formales de "Yzur"

En primer lugar, el rasgo determinante de "Yzur" es su brevedad: el cuento cabe en aproximadamente seis páginas⁷⁰ por lo que la forma, la estructura externa de "Yzur" presentada como simple sin una división formal marcada, excluyendo la distinción de párrafos. Así que el texto fluye sin que fuese fraccionado en capítulos o por otros recursos formales⁷¹.

La menor importancia que da el cuento modernista hispanoamericano a los datos espacio-temporales se manifiesta en que en "Yzur" no se menciona explícitamente el lugar donde tiene lugar la mayor parte del argumento del cuento, no obstante, es posible deducir del texto que se trata de la casa del hombre de negocios, un espacio cerrado, localizada en algún lugar fuera del continente europeo.

Con respecto a la cronología del cuento podemos decir que "Yzur" es relatado de un modo retrospectivo aunque aparecen momentos que vuelven el lector al presente:

Si mis teorías parecen demasiado audaces, basta con reflexionar que el silogismo, o sea el argumento lógico fundamental, no es extraño a la mente de muchos animales. (p. 204)

El texto sugiere que la historia transcurre a lo largo de aproximadamente ocho años.

"Yzur" cumple con la condición de la presencia de un narrador personal con un conocimiento cuya confiabilidad es dudable. Se trata de un narrador en la primera persona del singular, es decir, un narrador-personaje o narrador-testigo. El hombre de negocios mismo es el único que relata la historia. Incluso se puede hablar de monólogo interior. Naturalmente, el efecto que esto produce es la sensación de intimidad y confianza. En todo caso, el acercamiento del texto al lector y el efecto que éste tiene sobre él aumentan de una manera considerable. Su participación es inevitable.

⁷⁰ Programa: Microsoft Word 2007, formato de hoja: A4, tipo de letra: Times New Roman, tamaño de letra: 12, espacio entre líneas: 1,15; nivelado: ambos lados.

⁷¹ En la edición de *Las fuerzas extrañas* de Ramos que consultamos, aparecen anotaciones del editor y en la página 201 una ilustración de Yzur.

Daniel Balderston en su estudio del cuento hispanoamericano comenta la forma de los libros de colecciones de relatos testimoniales de Elena Poniatowska de la siguiente manera:

Esta forma de discurso mediato, al igual que otras formas de testimonio, es terriblemente frágil: sirve sólo cuando el lector siente la presencia del escritor pero no demasiado. Los peligros que se corren con este tipo de escritura son: la falta de autenticidad, si la voz del escritor se escucha con demasiada fuerza; la torpeza y la falta de dirección, si las palabras del informante son transcritas de forma demasiado fiel.⁷²

Es interesantísimo este comentario por el simple hecho de que es factible aplicar el mismo principio al análisis de "Yzur". Es decir, el balanceo sobre el linde entre lo creíble y lo que ya no lo es, es experimentado tanto por Leopoldo Lugones, el autor, como por el hombre de negocios, el narrador.

Otros de los rasgos aplicables a "Yzur" tienen que ver con el lenguaje del discurso. El lenguaje es refinado, elaborado hasta el último detalle. La sobriedad sintáctica y una indiscutible precisión semántica se unen en función de apoyar la verosimilitud científica del texto. Éste puede ser percibido también como un mero informe de un experimento (pseudo)científico. Este tipo de discurso lo reafirman varias referencias a la ciencia de la época, hechos verdaderos mencionados en la primera parte del texto como es la "circunvolución de Broca" (p. 200) o "Heinicke, el inventor del método oral para la enseñanza de los sordomudos" (p. 203). Sin embargo, la obra de Lugones nos ofrece también un rico espectro sobre todo lo que es posible todo es posible ocultar en el discurso científico: elementos dramáticos, elaborada psicología de personajes, cuestiones existenciales, contrastes contextuales, polifonía semántica, etc.

El sutil sentido de humor e ironía con los que Leopoldo Lugones desarrolla el juego de ambivalencia, perfecciona su narración. Y es, en nuestro criterio, una de las maneras más efectivas y atractivas de trazar los caracteres de personajes y también del narrador.

⁷² BALDRERSTON, Daniel. El cuento hispanoamericano del siglo veinte. En GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.; PUPO-WALKER, E. (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: el siglo XX*. Trad. A. Santonja Querol; C. Triviño Anzola. Madrid: Gredos, 2006, p. 494.

El escritor argentino enseña al lector que lo cómico se basa en lo absurdo de la imagen:

Cada vez que lo veía avanzar en dos pies, con las manos a la espalda para conservar el equilibrio, y su aspecto de marinero borracho, la convicción de su humanidad detenida se vigorizaba en mí. (p. 200)

Mientras yo practicaba los movimientos labiales que debía imitar, permanecía sentado, rascándose la grupa con su brazo vuelto hacia atrás y guiñando en una concentración dubitativa, o alisándose las patillas con todo el aire de un hombre que armoniza sus ideas por medio de ademanes rítmicos. (p. 203)

Las imágenes creadas por Lugones esbozan la ternura que siente, sabiéndolo o no, el hombre de negocios hacia el chimpancé.

Los recursos literarios más frecuentes del cuento son la metáfora, la paradoja y sinécdoque. Su repetición constituye uno de los medios por los que aflora la ambigüedad de significados del texto.

Las distintas variedades de tipografía documentan el afán por experimentar y aprovechar variados modos expresivos y de expresión modernos facilitando así la transferencia del significado y/o efecto deseado:

Sabía únicamente, con entera seguridad, *que no hay ninguna razón científica para que el mono no hable*. (p. 200)

Por lo que hace a la circunvolución de Broca, depende, es claro, del desarrollo total del cerebro; fuera de que no está probado que ella sea *fatalmente* el sitio de localización del lenguaje. (p. 200 y 202)

Cuando más, acertaba con una repetición vertiginosa de *pes* y *emes*. (p. 205)

Sólo creía retener dos: *cama* y *pipa*. (p. 206)

"[...] -AMO, AGUA, AMO, MI AMO..." (p. 209)

La intertextualidad explícita es manifestada en el texto mediante las referencias a los logros científicos de Broca y Heinicke.⁷³ Lugones incluso retoma las propias palabras de Heinicke: "concatenación dinámica de las ideas"(p. 203).

El valor, la cualidad más eminente del cuento modernista hispanoamericano es la ambigüedad. Ésta se ve favorecida también por la gradual intensidad, cierto aire de misterio, el suspenso creciente, la tensión omnipresente y un giro sorprendente en el argumento presentes en el texto. Dichos elementos ayudan a estructurar un final climático y, obviamente, ambiguo. La forma muchas veces abierta del final se corresponde con un papel menos evidente de la cronología de cuento indicando el infinito, la posibilidad de repetición, un encierro en una configuración circular, lo cual, hablando de "Yzur" equivale según la doctrina teosófica a la reencarnación del simio.

El pilar fundamental del cuento lo forman las relaciones entre sus personajes, es decir, entre el hombre de negocios y el mono. La psicología de los protagonistas es trazada con maestría por medio de suaves pinceladas bien acertadas. Analizaremos minuciosamente el tema en el siguiente capítulo del trabajo, en el capítulo 10.

Influencias de "Yzur"

Empecemos esta parte del capítulo citando a Ernesto Sábato quien resume a su manera típica los rasgos más relevantes del siglo pasado:

El siglo XX esperaba agazapado como un asaltante nocturno a una pareja de enamorados un poco cursis. Esperaba con sus carnicerías mecanizadas, el asesinato en masa de los judíos, la quiebra del sistema parlamentario, el fin del liberalismo económico, la desesperanza y el miedo. En cuanto a la Ciencia, que iba a dar solución a todos los problemas del cielo y de la tierra, había servido para facilitar la concentración estatal y mientras por un lado la crisis epistemológica atenuaba su arrogancia, por el otro se mostraba al servicio de la destrucción y de la muerte. Y así aprendimos brutalmente una

⁷³ Según la edición consultada, el autor incluso deja al hombre de negocios cometer errores ortográficos o lo deja vacilar entre dos maneras de escritura, por ejemplo: Heinicke (p. 203) y Heinike (p. 204). No obstante puede tratarse de una errata del texto de la edición.

verdad que debíamos haber previsto, dada la esencia amoral del conocimiento científico: que la ciencia no es por sí misma garantía de nada, porque a sus realizaciones le son ajenas las preocupaciones éticas.⁷⁴

Cuatro puntos cruciales comentados por Sabato aparecen de una manera más o menos directa en el cuento "Yzur":

En primer lugar, efectivamente, la omnipotencia de la ciencia positivista se ve puesta en duda. El objetivo de enseñar a hablar al mono que se propone el hombre de negocios es, básicamente, absurdo desde el punto de vista positivista y darwinista. A pesar de que el hombre es consciente del hecho de que su intento podría ser percibido como un disparate: "mi en apariencia disparatada teoría" (p. 200), emprende el estudio del tema con mucha seriedad. En otras palabras, aunque, en la realidad positivista es obvio que el mono no puede hablar, ni será capaz de hacerlo, el hombre emplea los métodos científicos modernos de la época para, paso a paso, conseguir su meta. Aquí es, pues, apropiado fijarse en la tensión descrita cuyo origen se encuentra en la unión de los conceptos positivistas con los teosóficos en general y en el protagonista aunque, en realidad, la polaridad positivismo versus teosofía no tiene que existir en una persona. Varios de los elementos conceptuales de ambas ideologías pueden, y de hecho, coexisten. Son precisamente las connotaciones contextuales que hacen que la lectura vaya en una dirección un poquito diferente.

En segundo lugar, la crisis epistemológica también tiene que ver con el párrafo anterior. "Yzur" puede ser percibido como un cuento donde se critica precisamente la insuficiencia de un conocimiento obtenido solamente a través de los métodos racionales positivistas. La visión del mundo que el conocimiento forma, es muy estrecha. Al mismo tiempo, no puede representar ni penetrar las verdades de una persona, ya que lo racional es sólo uno de muchos aspectos suyos. Ignorando el resto, el individuo sufre, intenta restablecer el equilibrio perdido lo cual puede llevarlo a una conducta extrema. Es importante darse cuenta de esta interpretación general, puesto que el representante de la ciencia positivista no es un científico, sino un hombre de negocios, representante de la clase burguesa. Así que Lugones combinó de una manera inteligente el rechazo sentido por los modernistas a la ciencia, con el rechazo a la burguesía. Este hecho, pues, indica una crítica a dicha clase social.

⁷⁴ SÁBATO, Ernesto. Op. cit., p. 16.

La imposición de ideología y la interrupción de armonía pueden llevar a destrucción, a la muerte que se ve muchas veces acompañada por la crueldad. "Yzur" ofrece numerosos ejemplos de esta conducta:

Los labios dieron más trabajo, pues hasta hubo que estirárselos con pinzas; pero apreciaba -quizá por mi expresión- la importancia de aquella tarea anómala y la acometía con viveza. (p. 203)

Si no, ¿por qué los animales que conocen al hombre huyen de él, y no los que nunca le conocieron?... (p. 204)

Mi carácter iba agriándose con el fracaso, hasta asumir una sorda animosidad contra Yzur. (p. 206)

Me encolericé, y sin consideración alguna, le di de azotes. Lo único que logré fue su llanto y un silencio absoluto que excluía hasta los gemidos. (p.206)

Y qué horrores, qué estupendos servicios no habrían cometido los vencedores con la semibestia en trance de evolución, para que ésta, después de haber gustado el encanto intelectual que es el fruto paradisiaco de las biblias, se resignara a aquella claudicación de su extirpe en la degradante igualdad de los inferiores; (p. 208)

Lo cual nos lleva al cuarto punto y a la cuestión de ética en la ciencia, del comportamiento del hombre de negocios y sus consecuencias. El hombre de negocios reconoce sus métodos inapropiados, sin embargo, insiste en la finalización de su propósito:

El demonio del análisis, que no es sino una forma del espíritu de perversidad, impulsábame, sin embargo, a renovar mis experiencias. En realidad el mono había hablado. Aquello no podía quedar así. (p. 207)

Los frenos éticos no le funcionan al hombre a pesar de que en su confesión retrospectiva admite su comportamiento. Es oportuno preguntar ahora si es posible respetar la ética siguiendo ciegamente la doctrina positivista, los pasos científicamente racionales hacia una meta. "Yzur" sugiere una respuesta negativa.

El darwinismo tiene otro papel importante en el cuento. Va, naturalmente, vinculado con el positivismo. En "Yzur" se enfrentan un hombre de negocios con un mono inteligente. Refiriéndose al hombre como tal, es interesante leer las siguientes frases de Leopoldo Lugones comprendidas en su "Cosmogonía":

El ser planetario se había dividido en existencias. De éstas, las destinadas a formar el reino animal, eran inteligencias, es decir hombres, según correspondía, dado que el hombre era fuerza superior en la animalidad, y debía, por lo tanto, aparecer primero. Todas las formas animales son derivados de aquellas células, ideaciones suyas, y la escala darwiniana se encuentra así totalmente invertida.⁷⁵

Este concepto teosófico del mundo en el cual el ancestro común es el hombre se ve desarrollado en "Yzur". El relato puede percibirse como un texto que cuestiona la evolución de Darwin. Lugones no pierde tiempo e introduce esta premisa al lector al principio del cuarto párrafo de la primera página del cuento:

Los monos eran hombres que por una u otra razón dejaron de hablar. (199)

Del texto es posible deducir que esto ocurrió por la crueldad del hombre hacia los monos. Al dejar de hablar, los simios se alejaron y liberaron del hombre. El mono, pues, sufre porque está forzado a recordarlo:

Y toda esta crisis del "ser", crisis ontológica y metafísica, de existir en un tiempo que se desvanece en pasado y en un inasible futuro depende, como se espera probar, de una "memoria" perdida y recuperada.⁷⁶

Es decir, desde el comienzo del relato hasta su final, nos encontramos también ante un subtexto existencial.

El encuentro del pensamiento positivista con la teoría darwinista se manifiesta en general también en su aplicación a la justificación de ideas consideradas hoy en día irrespetuosas a miembros de ciertas clases sociales. Por ejemplo, en "Yzur", el mono es

⁷⁵ LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. A. García Ramos. Madrid : Cátedra, 1996, p. 276.

⁷⁶ RIVA, Reynaldo. Yzur, Funes Y el inmortal: una convergencia metafísica. *Rev. chil. lit.* [online]. 2005, n.66, pp. 47-62. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952005000100003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2295>.

comparado de una manera más o menos directa con mulato, negro, cretino, idiota o con niño y sordomudo.

Las teorías del pitagorismo y numerología⁷⁷ pueden estar escondidas en las únicas dos indicaciones numerales del relato. El hombre de negocios viaja con Yzur durante los primeros cinco años, después de estos cinco "años de meditaciones", pasan otros tres a lo largo de los cuales tiene lugar la educación fonética del mono sin que éste forme palabra alguna. Entonces, la importancia la tienen los números dos (cinco menos tres), tres, cinco y ocho (tres más cinco).

El número dos simboliza el amor, la pareja, el sentido dualista de la existencia, es decir, sus polos opuestos.

El número tres se asocia con el poder. En la concepción teosófica se asocia con la trinidad de Espíritu, Alma y Cuerpo.

El número cinco es considerado como un número de salud, del hombre, del crecimiento, de la armonía, el microcosmos o la conciencia.

Y, finalmente, el número ocho representa la plenitud, la verdad, la regeneración, el juicio o el sacrificio.

Dado que no somos expertas en este campo de conocimiento, un intento de análisis propio por nuestra parte no sería relevante. De todos modos, es interesante considerar las opciones interpretativas, derivarlas de la información ofrecida. Quizá el lector lo encuentre igual de atractivo.

Las influencias restantes que se ven reflejadas en "Yzur" son sobre todo las provenientes de los movimientos literarios romántico, naturalista y simbolista. Asimismo, es posible detectar rasgos del impresionismo y expresionismo.

Una actitud crítica ante el dominio de la racionalidad, el subjetivismo representado en el cuento por la única perspectiva expresada por el narrador, el hombre de negocios; lo instintivo presente en el intento de Yzur de defenderse y su incesante mutismo, unen el cuento

⁷⁷ La información acerca de la simbología de los números que ofrecemos en forma combinada, la encontramos en páginas web. Su lista encontrará en el capítulo dedicado a la bibliografía. En el texto nombramos sin una distinción teórica clara todos los significados numerales que encontramos.

de Lugones con el romanticismo. El cosmopolitismo y cierta conexión con lo exótico los evidencian, por ejemplo las siguientes referencias a Java y Europa:

La primera vez que se me ocurrió tentar la experiencia a cuyo relato están dedicadas estas líneas, fue una tarde, leyendo no sé dónde, que los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad. (p. 199)

Entre tanto había corrido el mundo con el mío, vinculándolo cada vez más por medio de peripecias y aventuras. En Europa llamó la atención, y de haberlo querido, llego a darle la celebridad de un Cónsul; pero mi seriedad de hombre de negocios mal se avenía con tales payasadas. (p. 200)

Las características del simbolismo se pueden observar a la hora de descifrar numerosas alusiones indirectas, el lenguaje cuidado. Junto con el impresionismo y el expresionismo, el simbolismo favorece la variedad interpretativa del texto.

El naturalismo se ve reflejado especialmente en la parte del texto dedicada a la introducción y descripción del método de enseñanza del mono:

Dada la glotonería del mono, y siguiendo en esto un método empleado por Heinike con los sordomudos, decidí asociar cada vocal con una golosina: *a* con papa; *e* con leche; *i* con vino; *o* con coco; *u* con azúcar, haciendo de modo que la vocal estuviese contenida en el nombre de la golosina, ora con dominio único y repetido como en *papa*, *coco*, *leche*, ora reuniendo los dos acentos, tónico y prosódico, es decir, como fundamental: *vino*, *azúcar*. (p.204)

El razonamiento analítico y descripción objetiva de los pasos indica el influjo del naturalismo.

En resumidas palabras podemos decir que en "Yzur" aparecen varias de las influencias del cuento modernista hispanoamericano tales como el pensamiento positivista y las cuestiones a las que da lugar su dominio, el darwinismo y las concepciones alternativas de la evolución, la simbología de los números y, finalmente, varios aspectos románticos, naturalistas y simbolistas.

Características del contenido de "Yzur"

Debido a que ya hemos tocado la mayoría de los temas y motivos presentes en "Yzur", comentaremos éstos de una manera muy breve mientras que los pocos de mayor importancia, que no han sido mencionados todavía, los trataremos en este apartado del presente estudio en acuerdo con este hecho.

El aspecto utilitario por parte del hombre de negocios presente en su relación con Yzur, se puede interpretar como una muestra del tema del utilitarismo burgués.

La exaltación del "yo" y el subjetivismo emanan de la necesidad de oponerse a lo racional, dejarse guiar también por los sentimientos, dejarse llevar por lo espontáneo, lo cual vemos demostrado en la conducta del hombre de negocios en los momentos ya sea de ternura, resultado de sus remordimientos, o de ira incontrolable que siente en determinados instantes el relato.

El tema de la muerte está vinculado al tema de la ruptura de equilibrio. El motivo de la presunta superioridad del hombre sobre el animal completa los dos temas.

La ruptura de equilibrio ocurre, en esencia, antes de que el hombre de negocios compre el mono, puesto que su vida la vive hasta ese momento en un circo. Es posible que Yzur nunca haya experimentado la vida fuera de la civilización humana.

Refiriéndonos al propio argumento del relato, podemos constatar que la primera ruptura, la original, tiene lugar en la mente del hombre ya que está convencido de una manera obsesiva de que debe enseñar a hablar al mono. La segunda ruptura decisiva se realiza al darse cuenta el hombre de que Yzur no habla porque no quiere y no porque no puede. Este hecho cambia su actitud hacia el mono. Es posible que el hombre lo tome por un fracaso personal a causa de que no es capaz de mantener distancia del asunto. De este modo deja paso a la erupción de la cara oscura de su personalidad. La tercera vez que se produce la ruptura es cuando Yzur habla en agonía o por lo menos eso es de lo que intenta persuadirnos el hombre de negocios. La ruptura parece ser definitivamente psíquica esta vez.

La superioridad del hombre se puede observar ya sea explícitamente o en forma de sutiles alusiones a través de todo el texto. Las siguientes manifestaciones son muy elocuentes:

Después, otros caracteres más peculiares por ser más específicos: la diligencia en el trabajo, la fidelidad, el coraje, aumentados hasta la certidumbre por estas dos condiciones cuya comunidad es verdaderamente reveladora: la facilidad para los ejercicios de equilibrio y la resistencia al mareo. (p. 202)

Las lecciones continuaban con inquebrantable tesón, aunque sin mayor éxito. Aquello había llegado a convertirse en una obsesión dolorosa, y poco a poco sentíame inclinado a emplear la fuerza. (p.205-206)

En vez de dejar que el mono llegara naturalmente a la manifestación del lenguaje, llamélo al día siguiente y procuré imponérsela por obediencia. (p. 206)

Me encolericé, y sin consideración alguna, le di de azotes. (p. 206)

Cuando le decía una frase habitual, como el «yo soy tu amo» con que empezaba todas mis lecciones, o el «tú eres mi mono» con que completaba mi anterior afirmación, para llevar a su espíritu la certidumbre de una verdad total, él asentía cerrando los párpados; pero no producía sonido, ni siquiera llegaba a mover los labios. (p. 207)

El último párrafo citado esboza la esencia del afán por la inferioridad impuesta sobre Yzur por el hombre de negocios. Toda verdad absoluta es, por definición, incuestionable y, por tanto, peligrosa. Hecho curioso, es precisamente este tipo de felicidad simplificada que tendemos a buscar en la vida.

Gustavo Sánchez en su artículo "Tentativas sobre 'Yzur', de Leopoldo Lugones" introduce el concepto de "simulación". El autor conecta el concepto con la autodefensa del mono comparándola con la situación político-social del momento:

Al igual que los delincuentes, los marginales y los inmigrantes examinados a luz de la simulación por los positivistas argentinos, Yzur simula para sobrevivir y ocultar sus secretos.⁷⁸

El tema del lenguaje es de gran interés para los modernistas y lo elaboran desde cada enfoque imaginable. No es de extrañar que sea el tema primordial de este trabajo también. Lo que sí tiene importancia y no lo hemos comentado aún, es el interés por el lenguaje, la lengua como tal. Ofrecemos ahora un sumario al respecto:

A finales del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX se pueden observar tendencias nuevas en corrientes filosóficas, lingüísticas, en suma, en pensamiento. El hombre empieza a interesarse por el lenguaje y la lengua no únicamente como un artefacto histórico cambiante en su fonetismo, sino también como un producto social y biológico. Varias ramas de ideologías se estructuran, conviven y se influyen mutuamente. La importancia subyace principalmente en el empleo sistemático de métodos científicos por la influencia del positivismo. Dichos cambios se ven reflejados también en el ámbito teórico-práctico de enseñanza:

Está demostrado, en efecto, que el centro propio de las inervaciones vocales, se halla asociado con el de la palabra en forma tal, que el desarrollo normal de ambos depende de su ejercicio armónico; y esto ya lo había presentado en

⁷⁸ SÁNCHEZ, Gustavo. Tentativas sobre "Yzur", de Leopoldo Lugones. *Hologramática literaria* [online]. 2006, n.2, pp. 33-52. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=10&articulo=352&tipo=E&eid=2&sid=64&NombreSeccion=Articulos&Accion=Completo>> . ISSN 1668-5024.

El autor retoma la idea de SALESSI, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario : Beatriz Viterbo, 1995, pp. 133-176.

1785 Heinicke, el inventor del método oral para la enseñanza de los sordomudos, como una consecuencia filosófica. (p. 203)

Así pues, Yzur es tratado como un sordomudo. Es impresionante ver que el interés por el misterio del lenguaje no cesa. Todo lo contrario, aproximadamente desde los años cincuenta del siglo XX, cuando el pensador norteamericano Noam Chomsky ataca las teorías conductistas, el interés se hace intensivo.

Llama la atención también la correspondencia insinuada en el cuento entre la capacidad de hablar y la inteligencia.

Suponiendo que el lenguaje, la capacidad de hablar, es una manifestación de ideas, de una categorización del mundo; podemos a su vez considerarlos una manifestación de inteligencia lo cual sugiere también el hombre de negocios:

Primero de todo, su extraordinaria movilidad mímica que compensa al lenguaje articulado, demostrando que no por dejar de hablar se deja de pensar, así haya disminución de esta facultad por la paralización de aquella.
(p. 202)

Digna de mencionar es la acertada afirmación que identifica el silencio con el "suicidio intelectual" (p. 208), lo cual nos lleva directamente a la teoría comentada anteriormente, la teoría darwinista reversa.

Los temas como el lenguaje, su poder, y los temas de identidad y locura, los trataremos en la siguiente parte del estudio.

En este capítulo del presente trabajo hemos pretendido indicar los elementos atemporales de "Yzur" partiendo del enfoque contextual. Es decir, nuestro objetivo ha sido revelar los fundamentos trascendentales del cuento, tanto los heredados del pasado como los propiamente modernistas, teniendo en cuenta las circunstancias extratextuales, las históricas. Hemos procurado confrontar dichos elementos y observar de qué manera modifican el significado textual, y, en consecuencia, la interpretación total del relato.

10. ANÁLISIS DE "YZUR" Y "PERSONA"

El presente apartado de nuestro trabajo tiene por objetivo demostrar una lectura complementaria por medio de la que emergerán elementos trascendentales de las dos obras comparadas, tanto los de "Yzur"⁷⁹ como los de "Persona"⁸⁰. Serán precisamente los puntos de la intersección los que proporcionarán a su vez nuevos matices significativos a la interpretación de las obras. Procuraremos proponer comentarios y ejemplos que destaquen esta relación interpretativa.

A continuación presentaremos el argumento de la obra de Bergman para que sea más fácil orientarse en las partes dedicadas al propio análisis.

ARGUMENTO DE "PERSONA"

"Persona" de Ingmar Bergman narra la historia de Elisabet Vogler, una actriz famosa, y la enfermera Alma que cuida de ella. Elisabet está ingresada en el hospital después de que, durante una representación teatral de la obra *Electra*, sufre una crisis nerviosa y deja de hablar. Elisabet explica su repentina mudez con las siguientes palabras: "Me entró una risa espantosa" (p. 18). Después de pasar unos días en el hospital, la doctora les propone a Elisabet y a Alma que se instalen en su casa playera por un tiempo ya que esto podría ayudar a Elisabet a calmarse y a recuperar el habla. Es precisamente cuando las dos mujeres desarrollan una relación estrecha la cual se va modificando e intensificando a lo largo de su estancia allí. Su convivencia se complica cuando Alma lee una carta de Elisabet destinada a la doctora. Alma reacciona emocionalmente y deliberadamente rompe con la dinámica establecida de la convivencia con la actriz. La señora Vogler supuestamente rompe el silencio tres veces durante la estancia. Al final, la actriz recupera el habla y vuelve al mundo del teatro, a su vida anterior.

La información sobre el discurso del tiempo de la historia no se ve nada clara en la obra. Al lector sólo se le da un único punto de referencia temporal leyendo que Elisabet está

⁷⁹ En adelante señalaremos cada cita de LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. A. García Ramos. Madrid : Cátedra, 1996. con el número de la página correspondiente entre paréntesis al final de la cita.

⁸⁰ Haremos lo mismo refiriéndonos también a BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Trad. C.Montes Cano. Salamanca : Nórdica Libros, 2010.

ingresada desde hace tres meses sin pronunciar una sola palabra cuando la enfermera Alma se encarga de ella. Luego pasan juntas un par de semanas en la casa de la playa.

PERSONAJES

En este apartado del trabajo caracterizaremos los personajes tanto de "Yzur" como de "Persona", ofreciendo breve caracterización sobre todo de los personajes principales de ambas obras. A pesar de que los personajes secundarios permanecen en el segundo plano de las narraciones, tienen una considerable influencia sobre los principales. Aportan mucha información adicional. Nuestro propósito es el de introducir a los personajes, hacer posible la intuición los vínculos subyacentes de sus relaciones y semejanzas, y, finalmente, examinar de esta manera el valor trascendental de su existencia. Naturalmente, la descripción no es exhaustiva, sino que se trata de un esbozo orientativo.

"YZUR"

Hombre de negocios

El hombre de negocios, cuyo nombre o edad no se indican en ningún momento a lo largo del relato, es una persona determinada a "volver el mono al lenguaje"(p. 199) (un giro lingüístico muy bien pensado y por eso bonito que se opone directamente al posible enunciado: "volver el lenguaje al mono"). Esta meta la pretende conseguir siguiendo los métodos científicos modernos de su tiempo. Con afán y gran empeño empieza la enseñanza de Yzur. Temprano, su interés por el asunto se convierte en una obsesión difícilmente manejable. Su "demonio del análisis" lo lleva hasta el empleo de la fuerza:

Aquello había llegado a convertirse en una obsesión dolorosa, y poco a poco sentíame inclinado a emplear la fuerza. Mi carácter iba agriándose con el fracaso, hasta asumir una sorda animosidad contra Yzur. (pp. 205-206)

Me encolericé, y sin consideración alguna, le di de azotes. Lo único que logré fue su llanto y un silencio absoluto que excluía hasta los gemidos.
(p.206)

Por lo que es posible fijarse en insinuados remordimientos del científico en diferentes instantes de la narración:

Luché con desesperado brío, a impulsos de un remordimiento y de un temor. Aquél por creer a la bestia una víctima de mi crueldad; éste por la suerte del secreto que quizá se llevaba a la tumba. (p. 206)

Su trabajo es persistente y pretende llevarlo a cabo de una manera profesional, es decir, a Yzur intenta tomarlo exclusivamente por su objeto de estudio, sin involucrarse demasiado emocionalmente. No obstante, incluso esta restricción lógica le falla al darse cuenta, sin intención alguna de admitírselo a sí mismo, de que el mono ya no es para él únicamente un objeto de estudio sin nombre y personalidad. Las sensaciones turbulentas de desilusión, determinación extrema, ambición no satisfecha y ansiedad, despiertan en él tendencias hacia la crueldad. Será la verdadera razón por la que decidió narrar la historia.

A pesar de que lo sistemático, frío y dogmático se le derrumba, su obsesión no cesa hasta el final. El hombre de negocios intenta basar tanto el experimento como su narración ante todo en las cualidades intelectuales. Sin embargo, precisamente la narración del mismo hombre sin nombre manifiesta a su vez algunos de los aspectos de su personalidad tales como su firme voluntad, dosis de testarudez, erudición y una determinación inquebrantable: cuanto más confundido está, más se va agarrando a su idea inicial, a la lógica y lo científico.

Yzur

Yzur, por otro lado, es una criatura joven, feliz, espontánea y muchas veces más paciente con el científico que el científico con él. Su experiencia del circo profundizó sus habilidades y constituyó la base para su futuro aprendizaje. El chimpancé es dócil, curioso, juguetón pero también fiel, audaz y físicamente hábil:

Felizmente los monos tienen, entre sus muchas malas condiciones, el gusto por aprender, como lo demuestra su tendencia imitativa; la memoria feliz, la reflexión que llega hasta una profunda facultad de disimulo, y la atención

comparativamente más desarrollada que en el niño. Es, pues, un sujeto pedagógico de los más favorables. (p. 202)

Su juventud se manifiesta en tendencias al comportamiento infantil. Según el hombre de negocios, Yzur está dotado de "raciocinio abstracto"(p. 204) junto con un grado de inteligencia:

Primero de todo, su extraordinaria movilidad mímica que compensa al lenguaje articulado, demostrando que no por dejar de hablar se deja de pensar, así haya disminución de esta facultad por la paralización de aquella. Después otros caracteres más peculiares por ser más específicos: la diligencia en el trabajo, la fidelidad, el coraje, aumentados hasta la certidumbre por estas dos condiciones cuya comunidad es verdaderamente reveladora; la facilidad para los ejercicios de equilibrio y la resistencia al mareo. (p. 202)

A medida que el proyecto de su enseñanza continúa y el grado de su conciencia aumenta, su personalidad se ve susceptible a grandes cambios: Yzur se vuelve más silencioso, contemplativo, triste, sensible e infeliz:

Era evidente que estaba enfermo de inteligencia y de dolor. Su unidad orgánica habíase roto al impulso de una celebración anormal, y día más, día menos, aquél era caso perdido. (p. 207)

Así pues, Yzur pasa por una transformación de un ser extrovertido a un ser introvertido adquiriendo rasgos mentales humanos. Al parecer, durante esta fase reveladora empieza a experimentar estados de contemplación, silencio tenso, (auto)reflexión y autorealización. Al parecer, son éstos responsables de su repentina muerte. Si bien las condiciones de su vida no han sido ideales o las más usuales, Yzur consigue mantener tanto su dignidad como su carácter, en esencia alegre y leal, intactos hasta el final. El chimpancé representa el núcleo emocional del relato.

"PERSONA"

Elisabet Vogler

Elisabet Vogler es actriz, esposa y madre. Su edad no se menciona en la obra. La indica indirectamente la enfermera Alma al compartir su primera impresión del encuentro con Elisabet, cuando dice que la señora Vogler quizá necesite a alguien "de más edad y experiencia"(p. 22) para que cuide de ella. La actriz es presentada como una mujer introvertida, de mente lista, contemplativa y observadora por un lado; y se la ve deprimida, despojada de su propia voluntad por otro. Elisabet pasa por períodos de letargo hacia una repentina alegría. Sin embargo, no les deja ni a las personas más cercanas penetrar en sus ideas y sentimientos más íntimos. No la conocen en su totalidad porque no pueden, ella no se lo permite y es consciente de ello. Asimismo, no es capaz o, de nuevo, no quiere abrirse, sentirse vulnerable. Está en una busca permanente. La imposibilidad de conocerla y el comportamiento ambiguo de la actriz le dan un aire misterioso. Elisabet, sin embargo, tiende a reaccionar a las circunstancias racionalmente.

En apariencia, la vida de Elisabet sigue un camino bien recto y feliz. Su carrera teatral es exitosa, está casada, su marido la quiere y tienen un hijo pequeño. De todos modos, un día durante una de las funciones teatrales de *Electra* , se calló de repente durante más de un minuto y luego siguió actuando como si nada hubiera pasado. Su reacción la razonó a sus colegas inmediatamente al terminar la actuación con las siguientes palabras: "Me entró una risa espantosa."(p. 18) Al volver a casa, dejó de hablar. Los exámenes médicos no han descubierto ningún defecto físico o psíquico al respecto. Este hecho lo confirma también su doctora:

La señora Vogler ha mostrado siempre durante su evolución tanto como artista y como persona un carácter alegre y realista, así como una salud física excelente. (p.19)

Sorprendentemente, la actriz lleva ya tres meses en estado de mutismo deliberado cuando viene a cuidarla su nueva enfermera Alma.

Es interesante pensar sobre la reacción inmediata de Alma después de su primer encuentro con Elisabet:

-No sé, doctora. No es fácil decirlo. Estuve mirándola a los ojos todo el rato. Al principio cree uno que su expresión es dulce y casi infantil. Pero después, cuando le miras los ojos... No sé cómo explicarlo. Tiene una mirada tan dura, creo yo. (p.21)

La enfermera incluso pone en duda su propia capacidad de proceder con el trabajo:

-En ese caso, se trata de una decisión que revela una gran fuerza psíquica. Creo que quien se encargue de cuidarla debe poseer también una gran fortaleza mental. Sencillamente, no sé si yo daré la talla. (p. 22)

Es elocuente tanto con respecto al personaje de Elisabet como lo es para el de Alma.

Alma

Alma tiene veinticinco años. Está prometida y el título de enfermera lo obtuvo hace dos años. Alma está contenta con el curso de su vida, de su carrera. Sus aspiraciones se ven bien consistentes con la realidad cotidiana. La enfermera prefiere moverse por terrenos conocidos, seguir huellas tradicionales, dadas: su madre trabajó como enfermera también. No le gusta entrar en conflicto con otros, con las expectativas de la sociedad, ni siquiera con ella misma. Y además parece que todo lo más importante lo tiene ya pensado y dibujado en su mente:

-Una puede andar por la vida casi de cualquier manera, dedicarse casi a cualquier cosa. Yo me casaré con Karl-Henrik y tendremos un par de hijos a los que debo educar. Todo eso está ya decidido, existe dentro de mí misma. No tengo que pensar siquiera en cómo será. Y eso me da una seguridad indecible. Me pregunto qué le pasará en realidad a la señora Vogler. (p. 27)

Quizá es precisamente esta seguridad lo que infunda en ella su naturaleza amistosa, un poco infantil, la alegría vital. Alma es extrovertida, comunicativa, amable y cariñosa. Le gusta cuidar de los demás, le da sensación de propósito. Últimamente, se revelará en ella una fuerte

tendencia a responder emocionalmente. Los atributos de su personalidad se reflejan en su apariencia física. Elisabet escribe sobre Alma en su carta a la doctora las siguientes líneas:

Es de una sensualidad robusta, terrena, que me encanta. Se mueve con una normalidad obvia, tan estimulante como relajante para mí. Su dimensión física me infunde seguridad, por supuesto. (p. 57)

Naturalmente, Alma también sufre por sus inseguridades secretas ya sean manifestadas o no:

-Yo debería cambiar. No creo que, por ese motivo, me convirtiese en una persona menos normal, pero hay muchos aspectos de mí misma con los que estoy descontenta. (p. 41)

PERSONAJES SECUNDARIOS

En el relato de Lugones, se menciona indirectamente solo una vez a un personaje más, al cocinero:

El cocinero, horrorizado, vino a decirme una noche que había sorprendido al mono «hablando verdaderas palabras». Estaba, según su narración, acurrucado junto a una higuera de la huerta; pero el terror le impedía recordar lo esencial de esto, es decir, las palabras. Sólo creía retener dos: *cama y pipa*. Casi le doy de puntapiés por su imbecilidad. (p. 206)

A diferencia de "Yzur", en "Persona" aparecen cuatro personajes secundarios. Vamos a mencionarlos y, brevemente, introducir los hechos básicos conocidos de ellos.

La doctora de Elisabet Vogler

La doctora parece adivinar la razón por la que Elisabet opta por el mutismo. No obstante, aunque su intención es ayudar a la actriz lo cual, en efecto, consigue, su actitud hacia Elisabet es más bien pragmática que de solidaridad. Es incluso posible fijarse en cierto grado de desprecio que la doctora pone en manifiesto en el siguiente fragmento:

Yo siempre tuve el convencimiento de que volvería. El silencio era un papel como cualquier otro. Después de transcurrido un tiempo, ya no lo necesitaba y por eso lo abandonó. Claro que resulta difícil analizar los motivos más profundos. Sobre todo, en el caso de una vida interior tan compleja como la de la señora Vogler. Sin embargo, yo me inclino a apostar por un infantilismo fuertemente desarrollado. Añadido, claro está, a todo lo demás: imaginación, sensibilidad, quizá incluso auténtica inteligencia. (Ríe) Personalmente, creo que se precisa una dosis enorme de infantilismo para concitar las fuerzas que exige ser artista en una época como la nuestra. (p.87)

El marido de Elisabet Vogler

El marido de Elisabet Vogler aparece en persona al final de la obra, aunque indirectamente se hacen referencias a él desde el principio. El señor Vogler no sabe muy bien qué le ha pasado a su mujer, pero sigue ofreciéndole su apoyo y su amor, pacientemente. Sufre remordimientos y desea arreglar las cosas:

-Vernos como niños. Niños atormentados, indefensos, solos. Pero lo más importante es el esfuerzo en sí, ¿verdad? No lo que uno consigue. (p. 74)

El hijo de Elisabet Vogler

El hijo lo tiene Elisabet con su marido. La actriz no lleva muy bien el papel de madre. En primer lugar, para ella quedarse embarazada no fue un sueño hecho realidad sino más bien un resultado de la presión social, de una búsqueda sin dirección. Las expectativas sociales se transforman en frustración. El niño, pues, representa sentimientos de dolor, de culpa, de un alma atrofiada:

-...pero el sufrimiento no acabó allí. El niño empezó a sentir un intenso amor inexplicable por su madre. Yo me defiendo, me defiendo desesperadamente, porque siento que no puedo corresponder. Lo siento cada día. Duele tanto, con un dolor tan insoportable. Los remordimientos de mi conciencia atormentada no me abandonan jamás. Y sigo intentándolo sin cesar. Pero no hay más que encuentros torpes y crueles entre el niño y yo. No puedo, no puedo, me veo fría e indiferente y el niño me mira y me quiere y es tan dulce y yo solo quiero azotarlo porque no me deja en paz. Para mí es asqueroso, con esos labios gruesos y ese cuerpo tan horrendo y esos ojos tan húmedos y suplicantes. Me parece asqueroso y tengo miedo. (p. 85)

Karl-Kenrik

Karl-Henrik es el prometido de Alma, una de las constantes de su vida. Al parecer, cumple con los requisitos de buen marido.

ESTRUCTURA Y ESTILO

Los siguientes párrafos del presente trabajo los dedicaremos al comentario tanto de la estructura de las dos obras como del estilo empleado. El apartado se verá subdividido en tres partes: la estructura externa (refleja la propia forma de las obras), la estructura interna (ligada al contenido de los textos) y el estilo. Los tres componentes están, naturalmente, entrelazados e influyéndose uno al otro conformando de esta manera un todo.

Estructura externa

Dado que la estructura externa de *Yzur* la tratamos en el capítulo 9 del presente trabajo, vamos a examinar la de "Persona" a continuación.

La composición externa de "Persona" la determina el hecho de que, en su primera fase, la función primordial del texto era la de guiar una adaptación cinematográfica de la visión del autor. Por tanto, la obra se divide en 25 episodios o capítulos. Asimismo, el texto va encabezado por una nota breve de Ingmar Bergman acerca del carácter de la obra destinada al lector:

No es esta creación mía un guión cinematográfico en su acepción habitual. Lo que he escrito se asemeja más, en mi opinión, al tema de una melodía, el cual, según creo, podré ir instrumentando a lo largo de la grabación. Son muchos los puntos en los que no me siento seguro y de un pasaje, como mínimo, no sé nada en absoluto. Y es que he descubierto que el asunto que elegí es muy amplio y que lo que escribí o lo que incorporé a la versión definitiva de la película (¡qué idea más espantosa!), no podía sino resultar de lo más arbitrario. De ahí que ahora apele a la imaginación del lector o del espectador para que disponga libremente del material que aquí pongo a su disposición. (p. 15)

Estructura interna

A continuación comentaremos los vínculos importantes entre la estructura y el contenido de ambas obras. Naturalmente, dichos aspectos compositivos de la obra literaria contribuyen enormemente a su aspecto final, es decir, a las posibilidades interpretativas que ofrece el texto al lector.

Detrás de la aparente sencillez estructural de "Yzur" está una organización de ideas bien pensada. Partiendo de esta perspectiva, el relato puede dividirse en dos partes principales cuyo límite marcaría el comienzo de este párrafo:

Por despacio que fuera, se había operado un gran cambio en su carácter. Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditativas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas. (p. 205)

El párrafo es clave tanto para el desarrollo, la aprehensión como para la interpretación del cuento. Volveremos al tema en su momento.

La primera parte del relato la caracteriza sobre todo un ritmo de narración regular, a una velocidad constante. La regularidad está relacionada con el tema que se va desarrollando a lo largo de esta parte. En primer lugar, al lector le es introducida la situación general, los personajes, su vida anterior al tiempo comprendido en el relato. En segundo lugar, el texto detalla los métodos científicos y la razón por la que los ha decidido aplicar el hombre de negocios a la enseñanza de Yzur. Finalmente, en la primera parte se hallan descritos también el progreso y los fracasos del mono, o del hombre de negocios. El discurso es casi expositivo puesto que se trata de un comentario retrospectivo acerca de un proyecto científico y, por tanto, la forma del relato se ve acomodada a la necesidad de originar cierto grado de verosimilitud en el lector. Por lo cual, la primera parte del cuento da, en general, la sensación de ser más tranquila y más bien enfocada en los hechos del pasado que necesitan ser llevados a la conciencia del lector. Al mismo tiempo, poco a poco se va estableciendo y profundizando la relación entre el mono y el hombre de negocios.

En cambio, la segunda parte de "Yzur" basa su ritmo en una alternancia entre fragmentos con intensa carga emotiva y fragmentos de aparente quietud. Éstos corresponden a las partes descriptivas relacionadas con lo ocurrido y aquéllos con los manifestados procesos mentales del científico. Esta tensión ayuda a estructurar un significado más allá de lo escrito.

Abunda el uso de adjetivos calificativos y expresiones emocionales. Paso a paso el texto va dejando atrás la objetividad científica y va acercándose cada vez más a la subjetividad del mundo interno de los personajes. Esta gradación nos permite distinguir dos apartados dentro de la parte analizada del texto.

En el primer subapartado, cuyo principio se ve marcado por el párrafo limítrofe citado anteriormente, se demuestran los obvios cambios del comportamiento y estado emocional tanto de Yzur como del hombre de negocios. Asimismo se continúan planteando y enredando los motivos internos de tal comportamiento y sus posibles consecuencias.

El segundo subapartado incluye la parte concluyente de la obra y corresponde al fragmento encabezado por la frase: "Yzur entró en agonía sin perder el conocimiento." (p. 209) El fragmento introduce un sutil cambio del ritmo, el flujo del texto se hace más lento lo cual insinúa el agotamiento del hombre de negocios. El cansancio, sin embargo, se ve reemplazado por un entusiasmo entristecido en el párrafo final del cuento.

La parte final del texto ofrece la explicación de la motivación que se halla detrás de toda la narración del hombre, o por lo menos, es lo que sugiere él mismo:

Y la última noche, la tarde de su muerte, fue cuando ocurrió la cosa extraordinaria que me ha decidido a emprender esta narración. (p. 209)

Finalmente, es revelada la culminación de la historia: el mono pronuncia palabras espontáneas.

En orden a aproximarnos a la estructura interna de "Persona", aprovecharemos su marcación formal. Los comienzos y también los fines de cada parte comentada, los señalaremos indicando los números correspondientes a cada episodio del libro.

El texto puede dividirse en tres partes principales con mayor facilidad que en el caso de "Yzur". La obra está compuesta por la introducción, el desarrollo y la parte final que llamaremos epílogo.

En la primera parte de "Persona" (episodios 1-10), se introducen los personajes principales de la obra, las circunstancias generales y el punto de partida de la historia. Bergman ofrece, de una manera parecida a la de Lugones, casi de inmediato la información clave para la comprensión del texto. No obstante, a pesar de que todo le pueda parecer claro al lector desde el principio, en realidad se trata de un laberinto psicológico que, a veces, es difícil de penetrar o de hacer las conexiones, se va ramificando y enredando a lo largo del libro. De todos modos, la introducción fluye rápidamente gracias a los abundantes diálogos o monólogos en la mayoría de los casos.

La segunda parte, que hemos nombrado desarrollo, es la parte dominante del texto. Igual que en los casos anteriores, partiendo de su contenido, el texto se puede dividir en tres apartados significativos.

Los episodios 11-16 forman el primer apartado. Relatan los comienzos de la estancia de Elisabet y Alma en la casa playera. Es donde y cuando afianzan su relación profesional y llegan a asentar también una relación personal amistosa, un vínculo basado en la necesidad y la duda. Como las respuestas de Elisabet son mudas, la que se hace confesar es Alma. El ritmo del texto es, por lo general, consistente.

En el segundo apartado correspondiente a un sólo episodio número 17, Alma lee la carta de Elisabet dirigida a la doctora, en la que la informa sobre su estado de ánimo y sobre las conversaciones de temas íntimos que ha tenido con la enfermera. Alma se siente herida, humillada y traicionada: más que nada por la falta de sensibilidad por parte de la actriz. A Alma le parece como si Elisabet la tomara por un mero objeto de experimento.

El tercer apartado del desarrollo (episodios 18-23) representa un importante cambio de dinámica entre las dos mujeres. Igual que en "Yzur", la tensión está en el proceso de culminación alternándose los momentos de aparente calma y los de emoción estallada. Hay varias situaciones de confrontación tanto física como psíquica de las protagonistas, una de las cuales tiene características casi fantásticas, irreales (episodios 20, 21 y 23). Son estos los momentos cuando Elisabet dice palabras.

La parte final del texto, comprendida en los episodios 24-25, tiene lugar de nuevo en el ambiente del hospital, donde la doctora habla sobre Elisabet y su vuelta al teatro. Mientras que Alma está sola en casa pensando a lo mejor sobre su incierto futuro. El ritmo del texto se hace más lento, constante como la respiración de una persona cansada.

Ambas obras terminan básicamente con finales abiertos y ambiguos lo cual facilita una variedad amplia de matices interpretativos.

Estilo

Empezaremos comentando los rasgos que diferencian "Yzur" de "Persona", ya que no son tan numerosos, y continuaremos destacando los atributos comunes a las dos obras.

La distinción más notable entre los textos estriba en el carácter del narrador de cada historia. En "Yzur" nos encontramos ante un narrador-testigo directo de la historia puesto que se trata del hombre de negocios mismo. Así que la historia es narrada en primera persona del singular .

Dado que el autor intenta establecer un grado de seriedad y verosimilitud científica en la historia, en el texto predomina el uso de oraciones impersonales sobre todo cuando el hombre habla del chimpancé, cuando describe su comportamiento y actitud hacia los métodos de enseñanza. Comentando la educación fonética del mono, el hombre afirma:

Los labios dieron más trabajo, pues hasta hubo que estirárselos con pinzas; pero apreciaba -quizá por mi expresión- la importancia de aquella tarea anómala y la acometía con viveza. (p. 203)

Este fragmento documenta también de un modo adecuado cierta intención de apartarse indirectamente de la responsabilidad, de distanciarse. Es precisamente por esta razón por la cual la historia se ve narrada desde el punto de vista del hombre de negocios. La confiabilidad, autoreflexión y autoconciencia ya sea de lo ocurrido como de su propia persona, que ése agrega, son una de las fuentes de ambigüedad semántica del relato y lo enriquecen considerablemente.

"Persona", al contrario, introduce dos narradores o un narrador que se posiciona en dos perspectivas muy diferentes: una externa y otra interna. El narrador externo como si

comentara los hechos de una perspectiva más distante, desde un punto de vista fuera de la narración manteniéndose, sin embargo, al alcance del núcleo del cuento; mientras que el narrador interno queda preso dentro de la historia aunque, también, en ocasiones, proporciona descripciones detalladas relevantes al desarrollo de la historia o a las características de los personajes. El narrador interno es omnisciente, los verbos aparecen, en la mayoría de los casos, en tercera persona del singular:

Alma cambia el tono, se aparta el cabello de la frente y se retrepa en la silla, mira por la ventana, se dice más o menos: «Me da igual lo que piense esta actriz. Está claro que no opina como yo». (p. 43)

El narrador exterior atrae nuestra atención gracias a dos aspectos: por un lado, es posible trazar un marco estructural siguiendo sus huellas, y, por otro, es también plausible sospechar que el narrador coincida con la persona del autor mismo. Esta identificación del narrador con el autor no sería aceptada por algunas teorías literarias. Uno de los argumentos al favor sería el hecho de que los episodios 1, 10, 22, los tres últimos apartados del 25, junto con la nota del autor, forman un marco tanto estructural como metalingüístico, en cierto sentido, y, además, aparece allí el "yo" narrativo que alude directamente a la persona del autor:

Me imagino la película transparente rodando a toda velocidad por el proyector. (episodio 1, p. 17)

Yo creo que las sombras seguirían su representación, aunque el oportuno cese abreviara nuestra sensación de incomodidad. (episodio 22, p. 81)

Es una forma de intimar y de reflexionar con el lector.

Otra diferencia importante es la ubicación temporal del desarrollo de las historias. El texto del argentino es narrado retrospectivamente, como una memoria pesada, un intento de explicar lógicamente un remordimiento, un sentimiento de culpa. Es una confesión. Bergman, por otro lado, nos ofrece una historia cuyo desarrollo se lleva a cabo en tiempo real. A pesar de ello, el libro empieza describiendo los motivos precedentes al ingreso de Elisabet al hospital.

Leyendo las dos obras podemos observar un tono más fácil de ingerir, por decirlo de alguna manera, de "Yzur" a la hora de compararlo con "Persona". Será por el subtexto irónico de "Yzur".⁸¹

Si hasta este punto hemos tratado de razonar las diferencias estilísticas de las dos obras, ahora vamos a abordar el tema de sus semejanzas.

Lo que tienen en común los dos textos es, en primer lugar, la aparente sencillez estructural. De ahí que el lenguaje de las obras se vea acomodado a la necesidad de ser conciso, preciso, austero y bien comprensible aunque aparecen muestras de terminología especializada también. Lo más peculiar es la admirable capacidad de los escritores de servirse de una manera prudente de un término valorativo o emotivo sin romper la pretendida objetividad del texto. Esta precisión lingüística permite acentuar lo espiritual, lo sensible y delicado. El lenguaje de las obras es rebuscado, de aire perfeccionista. Al mismo tiempo sirve de apoyo para las escenas misteriosas y provocadoras, puesto que en ningún caso se trata de una narración sin más, sino de un intento de exponer ideas, de iniciar una reflexión. La indudable erudición de los escritores se ve manifestada en el empleo de cultismos, de símbolos y metáforas, de un lenguaje de registro elevado. No obstante, los personajes se expresan según su situación social, mantienen el decoro poético.

De este modo los autores logran crear unas imágenes detalladas, sugerentes y multidimensionales en la mente del lector. En este sentido, las dos obras conllevan características cinematográficas. El universo tanto físico como mental de los personajes es representado sutilmente, con mucha delicadeza, nada está de sobra, todo murmura, todo interroga. El tono, el clima expresa inquietud, oscuridad y el peso que lleva cada personaje en sus hombros.

En definitiva, tanto Leopoldo Lugones como Ingmar Bergman logran mantener la integridad a través de los textos. La herramienta esencial de la unidad es la gradación basada en la síntesis de elementos sintácticos, lexicales y semánticos. A lo largo del texto, los escritores van introduciendo palabras clave, con significado emotivo concentrado, intensificando de esta manera el aspecto afectivo. Cada idea encuentra su forma adecuada y cada forma facilitará una connotación a la idea.

⁸¹ Debido a que el texto de "Persona" con el que trabajamos es una traducción española, no podemos comentar de una manera apropiada la presencia o ausencia de tal subtexto en la obra.

TEMAS, MOTIVOS Y PERSPECTIVAS

El enfoque de la siguiente parte del presente trabajo es ilustrar el vínculo, la línea de pensamiento que ata las dos obras analizadas: "Yzur" y "Persona". Dado que los temas, motivos, perspectivas y variaciones de interpretación que nos ofrecen los textos son casi inagotables, a continuación trataremos sólo los aspectos más relevantes para ejemplificar esta riqueza. Paralelamente, el análisis de los temas, motivos y perspectivas permite penetrar en la psicología de los personajes. De este modo es posible encontrar los puntos de intersección de ambas obras, es decir, los puntos trascendentales a nivel psicológico.

El tema principal de los dos textos está relacionado con la in/capacidad de hablar ya sea del simio o de la actriz. Es cierto que en el caso de "Yzur", el cuento puede percibirse como una mera historia seudocientífica, no obstante, tanto las alusiones directas como las indirectas elegantemente distribuidas en el texto, pueden a un lector atento servir de enlaces con todo un universo tridimensional. "Persona" crea de una manera parecida un universo en sí, con sus reglas y lógica interna. En consecuencia, el eje de las narraciones representadas por el tema principal se ve complementado por tensiones o polaridades de diversa índole. A su vez y a grandes rasgos, podemos nombrar por lo menos algunas de las principales líneas temáticas de pensamiento que abarcan dichas tensiones. Son oposiciones y temas como el lenguaje, la identidad y crueldad, la culpa, la muerte, la locura, las relaciones entre los personajes o la proyección.

Empecemos, pues, a analizar las obras por temas.

Uno de los temas interesantes e importantes de los textos puede ser fácilmente ejemplificado gracias a dos personajes, quizá los más conocidos de la literatura española: Don Quijote y Sancho Panza. Esta pareja forma un mundo en sí lo cual es importante señalar por la simple razón de que ambos escritores, Lugones y Bergman, consiguen crear una relación comparable en un mínimo de espacio.

Recordemos que Don Quijote pierde la razón a causa de una lectura excesiva de novelas de caballerías. Es más, cree ciegamente en lo que lee, se obsesiona y de un moderado hidalgo se convierte en caballero andante. Todos estos cambios tienen lugar en su mente, sin embargo, los demuestra también su actuación cotidiana. Sancho, un campesino pragmático y con regular sentido común, es su ayudante. Juntos abaten diversos obstáculos hasta el punto en el

que Don Quijote recupera la razón dándose cuenta de su locura. Es entonces cuando es Sancho el que quiere continuar en las aventuras caballerescas. Reconociendo su equívoco, Don Quijote muere.

Refiriéndose a "Yzur", se pueden examinar varios paralelismos entre El Quijote y el científico por un lado (una lectura inicia la aventura; la ciega obsesión; momentos de duda y de claridad; persistencia, posible locura del científico), y, Sancho e Yzur por otro (desempeñan papeles "secundarios"; a veces demuestran mayor claridad de juicio que sus amos). Con "Yzur" es un poco más complicado: de nuevo estamos ante una alteración de papeles. Los puntos de unión representan a su vez los puntos de transición. Por ejemplo, el papel de Quijote, desde que retoma la conciencia del mundo hasta su muerte, lo realiza el mono. En cambio, el científico es quien procuraría continuar con su experimento.

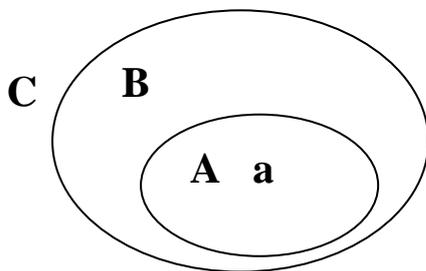
En "Persona" se puede observar un desarrollo parecido de personajes. Por ejemplo, la lucha interna de Elisabet, su busca constante de respuestas y de camino en el que creer, la aproximan al personaje de Don Quijote; su presencia observadora junto con su tendencia a intervenir cuando cree necesario, la ponen más al lado de Sancho. Alma, en cambio, puede que desde el principio evoque más al Quijote por su ingenuidad. Sin embargo, al igual que él, según la historia progresa, Alma va dudando cada vez más de su actitud ante el mundo. De nuevo -cosa curiosa- los dos papeles se invierten al final y Alma termina deseando más la compañía y las "aventuras" que comparte con Elisabet, mientras que ésta desaparece, vuelve a su vida anterior y, al parecer, deja muertas sus dudas.

Merece la pena mencionar la relación y compatibilidad de los personajes de las tres obras por su complejidad y porque ofrecen la cuestión de si estas parejas representan los rasgos de una sola personalidad, si forman dos caras de una misma moneda.

Todo esto es cuestión de perspectiva. La gama que comprende los puntos de vista es, probablemente, infinita teniendo en cuenta los varios factores que influyen sobre ella. Se presenta aquí la posibilidad de mencionar un motivo omnipresente: el motivo de opción o alternativa. El derecho primario es el de poder elegir. Las consecuencias de este acto, aunque a lo mejor no tan claras al principio, siempre se harán ver al final, no tanto el porqué que está escondido detrás de ellas. Las perspectivas se incluyen, excluyen, fluyen y confluyen, dependiendo del aspecto elegido que se intente destacar. Uno de estos factores puede ser también la proyección.

Partiendo de los párrafos introductorios, intentaremos ahora unir los dos conceptos, el de perspectivas y el de proyección, demostrando de esta manera la complejidad de las obras, de cualquier obra en principio. Nos apoyaremos en un esquema elemental y los fragmentos relevantes de ambos textos.

El siguiente esquema representa la jerarquía de las relaciones básicas entre los receptores y destinatarios de una obra y dentro de ella (para no complicarlo demasiado, hemos decidido no comentar el papel de autor), es decir, entre los personajes (*A*, *a*), el narrador (*B*) y el lector (*C*):



Del esquema podemos deducir los diferentes puntos de vista de cada parte implicada. Dicho en otras palabras, el esquema nos ayudará a indicar las posibles perspectivas desde las que podemos aprehender la interpretación de un texto literario y a establecer al mismo tiempo la lógica interna que rige las relaciones de personajes dentro de una obra. Por consiguiente, es importante tener en cuenta y también darse cuenta de que:

- 1) Un personaje incide en sí mismo; en otro personaje; en el narrador; en el lector.
- 2) Un narrador incide en sí mismo; en personajes; en el lector.
- 3) Un lector incide en sí mismo; en personajes, en el narrador.
- 4)

Naturalmente, dependiendo de cada obra literaria, puede haber más de un personaje o narrador.

Esto podríamos definirlo como una característica estable o constante dentro del universo mental literario. Lo que quisiéramos destacar aquí es el poder de la semántica y la interpretación:

- 1) Un personaje interpreta cierta información partiendo sí mismo, de otro personaje, del narrador.
- 2) Un personaje se interpreta a sí mismo partiendo su autoconciencia, de cierta información de otro personaje, del narrador o del lector.
- 3) El narrador interpreta cierta información partiendo sí mismo, de personajes, de otro narrador.
- 4) Y así sucesivamente.

Lo que obtendremos como resultado es cómo interpreta un elemento del esquema a otro directamente, cómo lo hace considerando hechos llevados indirectamente a su atención. Es posible imaginar este proceso de percepción como una cadena, no necesariamente lineal, de acontecimientos, estados de ánimo e ideas. Por ejemplo, hay muchos factores que repercuten en la interpretación de *A* interpretando a *a*. Igualmente, es factible examinar de qué manera *A* interpreta la interpretación de *a* y cómo *B* interpreta la interpretación de *A* basada en la interpretación de *a*, o cómo *a* interpreta a *A* a través del conocimiento de *B*, etc. Siguiendo el mismo principio podemos intentar a interpretar, a aprehender el personaje *A* partiendo, por ejemplo, del enfoque de otro personaje pero no proveniente de la misma obra, en otras palabras, podemos intentar a interpretar al hombre de negocios partiendo de nuestra interpretación de Elisabet y viceversa.

Podríamos incluso plantearnos la idea de que el "yo" no existe, que se trata solamente de una suma de percepciones de los demás.

Existen numerosas variables y muchos posibles puntos de vista. De todos modos, es necesario subrayar que todo esto tiene lugar gracias a la mente y en la mente del lector. Se trata de un proceso de participación activa. La capacidad de pensar, de imaginar y sentir, las experiencias

de vida y estado de ánimo del lector son la fuerzas que permiten doblar el espacio de las páginas rígidas.

Debido a que estamos ante dos obras cuyo argumento no tiene que constituir su significado necesariamente⁸², es precisamente este juego mental lo que permite su interpretación y comprensión. Susan Sontag nos ofrece una constatación acertada al respecto, comentando en su artículo sobre la película *Persona* lo que nosotros consideramos inherente a los dos textos. Inspirándonos en su artículo, podemos decir que tanto "Persona" como "Yzur" invitan al lector a experimentar la lectura repetidas veces, lo invitan a una lectura múltiple lo cual le permitiría y le pediría posicionarse simultáneamente en varios puntos de la narración⁸³. Es esencial no perder de vista esta circunstancia.

Hablando de las relaciones entre los personajes y de su interpretación es imprescindible analizar la relación entre el sujeto y el objeto de estudio, es decir, entre el observador y el observado. Éste es un punto crucial de enfoque de los textos estudiados dado que le permite al lector penetrar en el mundo interno de los personajes, de cambiar de perspectivas, de revelar vínculos insospechados.

En los siguientes párrafos nos dedicaremos al tema empezando por las relaciones desarrolladas en "Yzur" y luego pasaremos a comentar aquéllas presentes en "Persona".

A primera vista parece que el cuento se limita a ofrecerle al lector contrastes esquemáticos sin más. Tenemos un sujeto, un investigador, y un objeto de estudio, su mono. Es simple. ¿Y si el sujeto pasa a ser el objeto y viceversa?

A segunda vista nos encontramos ante un relato, que por decirlo así, radia en todas direcciones. Es indudable que durante la primera parte de la narración en "Yzur", los papeles se ven repartidos de un modo lógico y no tan difícil de predecir: el sujeto investigador corresponde al personaje del hombre de negocios y el objeto al chimpancé. De todos modos, en la segunda parte, los papeles se invierten de un modo perspicaz y el observador pasa a ser

⁸² SONTAG, Susan. PERSONA. *Ingmar Bergman Foundation: Ingmar Bergman Face to Face*. [online]. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=1513AE83-F907-4EAD-A7DF-1717C891533C&LanCD=EN>>

⁸³ Ítem.

el observado. El mejor ejemplo de dicho fenómeno presenta el elocuente silencio de Yzur que básicamente presiona al científico reaccionar de una manera brusca e instintiva:

En vez de dejar que el mono llegara naturalmente a la manifestación del lenguaje, llamélo al día siguiente y procuré imponérsela por obediencia. No conseguí sino las *pes* y las *emes* con que me tenía hartado, las guiñadas hipócritas y -Dios me perdone- una cierta vislumbre de ironía en la azogada ubicuidad de sus muecas. Me encolericé, y sin consideración alguna, le di de azotes. Lo único que logré fue su llanto y un silencio absoluto que excluía hasta los gemidos. (p.206)

Deberíamos de comentar aquí también otro fenómeno relacionado a la creciente tendencia del hombre a actitudes extremas: la proyección.

La proyección forma parte de una perspectiva, es momentánea y efímera, siempre vinculada a un determinado estado de ánimo de los personajes. Toca la fina frontera entre lo que uno ve, lo que quiere ver y cómo quiere verlo. Cuanto más inseguro, frágil y confuso se siente el hombre de negocios, más tiende a proyectar sus sensaciones sobre el comportamiento de Yzur ("vislumbre de ironía", etc.). En las obras estudiadas es muestra de autodefensa mental, de autoconvencimiento y, ante todo, de autojustificación de un tratamiento cruel, ya sea en su forma psíquica o física, de un personaje hacia otro:

Comencé muy despacio, pidiéndole las letras que sabía pronunciar. Nada! Dejélo solo durante horas, espiándolo por un agujerillo del tabique. ¡Nada! Hablele con oraciones breves, procurando tocar su fidelidad o su glotonería. Nada! Cuando aquéllas eran patéticas, los ojos se le hinchaban de llanto. Cuando le decía una frase habitual, como el «yo soy tu amo» con que empezaba todas mis lecciones, o el «tú eres mi mono» con que completaba mi anterior afirmación, para llevar a su espíritu la certidumbre de una verdad total, él asentía cerrando los párpados; pero no producía sonido, ni siquiera llegaba a mover los labios. (p. 207)

Mas, a pesar de la mansedumbre que el progreso de la enfermedad aumentaba en él, su silencio, aquel desesperante silencio provocado por mi exasperación, no cedía. (p. 207)

Es una constante de los monólogos de Alma también.

Especialmente los dos últimos párrafos ejemplifican la continua y sutil transición del mono pasando del objeto de estudio a ser el sujeto. Dicho cambio de posicionamiento no significa necesariamente que el hombre de negocios no pueda asimismo ocupar el lugar del observador. Las posiciones no se excluyen, todo lo contrario, son complementarias puesto que la relación observador – observado va en las dos direcciones :

1, hombre de negocios (*observador*) – mono (*observado*)

2, mono (*observador*) – hombre de negocios (*observado*)

Es un punto de entrecruzamiento. El aspecto presentado es más que interesante también gracias a su profundidad, a una natural penetración en la psicología humana. En este punto, tomamos al simio por un representante del ser humano, ya que a lo largo del cuento manifiesta sus características y, ante todo, el lector es humano.

Una opción posible sería interpretar la relación entre el hombre y el mono como una metáfora y crítica de mutuas relaciones humanas cuando una persona suprime la naturaleza de otra persona cercana y el comportamiento hacia esta varía dependiendo del estado psíquico de aquella: una vez la trata como a un igual, otra vez como a un ser inferior. En este caso somos testigos de falta de respeto por ciertos límites morales y éticos lo que conlleva consigo la triste realidad de destrucción:

Si no, ¿por qué los animales que conocen al hombre huyen de él, y no los que nunca le conocieron?... (p. 204)

Refiriéndonos a la definición del hombre, a su *psyché*, sería oportuno mencionar la tensión, sus orígenes, el silencio y la respuesta a éstos que trata minuciosamente, con toda atención y reflexión merecida, la obra "Persona".

En "Persona" podemos notar una relación parecida. Son las palabras pronunciadas por Alma las que nos informan sobre la transformación de la relación y sus consecuencias. En el siguiente fragmento, la enfermera disfruta el rol de ser observada:

-Todo el mundo dice que sé escuchar, que soy buena oyente. Curioso, ¿no? Quiero decir que nadie se ha preocupado nunca de escucharme a mí. Quiero decir, como tú lo estás haciendo ahora. Tú sí me escuchas. Y pareces amable. Creo que eres la primera persona que me ha escuchado en mi vida. Y mi conversación no puede ser tan interesante, ¿verdad? Aun así, ahí estás. Cuando podías estar leyendo un buen libro. Increíble, ¡no paro de hablar! Espero que no te moleste. Es muy agradable poder hablar. (p. 45)

Añadiremos ahora un párrafo, expresado de nuevo por la enfermera, para indicar la modificación significativa de su estado de ánimo; y ver cómo la va influyendo la compañía silenciosa de Elisabet. Podemos constatar que se trata de algo que refleja también la situación del hombre de negocios:

-No puede ser, nada tiene sentido, a poco que lo pienses. Y esos remordimientos por cosas sin importancia. ¿Entiendes lo que quiero decir? ¿Puede una ser personas totalmente distintas, una al lado de la otra, simultáneamente? ¿Y qué pasa con todos los propósitos que una se hace? ¿Acaso eso no tiene la menor importancia? ¡Dios mío, esto es ridículo! O al menos, nada por lo que ponerse a llorar, desde luego. Espera, tengo que sonarme la nariz. (p. 50)

El silencio es peligroso, lleno de asechanzas ruidosas.

Volviendo al tema del sujeto y el objeto de estudio, Elisabet también declara su actitud al respecto describiendo la relación con Alma en la carta destinada a su doctora:

Además, resulta muy divertido estudiarla. (p. 57)

Yo la animo a hablar, es muy enriquecedor. (p. 57)

Las dos frases elegidas demuestran un carácter recíproco de la relación estudiada.

Podemos, pues, ilustrarla de la siguiente manera:

1, Elisabet (observador) – Alma (observada)

2, Alma (observador) – Elisabet (observada)

Es conveniente recordar que si nos referimos, por ejemplo, a Alma o a Yzur como a un objeto de estudio, lo son asimismo ellos para sí mismos, es decir, se van observando y conociendo tanto indirectamente, a través de otro personaje, como directamente.

Este principio de espejo, de verse reflejado ya sea de reojo, percibiendo la reacción a nuestra presencia por otra persona o ver nuestra cara reflejada directamente en el espejo, es muy potente y rico tanto en puntos de vista como en las respuestas internas a éstos:

El espejo desafía la noción de un límite entre lo externo y lo interno y abre la cara (y el cuerpo) a preguntas indecibles. Además, si el espejo individual revela algunos de los límites de la individualidad, la sala de espejos, con su infinita regresión, aniquila al yo (como tan a menudo ocurre en Borges).⁸⁴

Alma, así como el hombre de negocios, incluso sufre cierto grado de disolución de su personalidad ya que todo la hace pensar y dudar, todo le hace sentir:

Me hiciste hablar. Me hiciste contarte cosas que no le había contado a nadie. Y vas y lo divulgas. Vaya objeto de estudio, ¿no? ¡Tú no puedes...! Simplemente no puedes. (p. 65)

Ahora vas a hablar. ¿Tienes algo que...? ...¡Tienes que hablar ya, maldita sea! ¡Que me hables te digo! (p. 65)

Los ataques de agresividad se alternan con momentos de serenidad:

-Elisabet, perdóname si puedes. Me he comportado como una idiota. Estoy aquí para ayudarte. No sé qué me ha pasado. Tú haces que me comporte como una idiota. Tienes que perdonarme. Pero es por culpa de esa horrible carta. (p. 68)

Y es precisamente aquello que consigue precisar Alma lo que preocupa también al hombre de negocios. Estas inquietudes internas, tormentas espirituales en ambos lados desembocan en

⁸⁴ BALDRERSTON, Daniel. Op. cit., p. 490.

una batalla de voluntades. Una batalla destinada a una derrota final donde pierden todos: ya sea un objeto/sujeto de estudio o un amigo.

Es imprescindible destacar otra de las características de los textos. Se trata del frágil equilibrio entre el conocimiento y la armonía de la mente. Los cuatro personajes principales empiezan su interacción, su relación mutua, una relación de dependencia subyacente, llevando cada uno un peso en sus hombros. Un peso que a veces parece menos pesado, otras, transformado o de doble tamaño. La cuestión es ¿cómo afrontarlo sin que uno pierda la integridad? Ambas obras hacen ver este proceso de lucha interna de cada personaje exteriorizándolo. Vamos a ilustrarlo en el personaje de Yzur.

A medida que Yzur va adquiriendo tanto la capacidad del lenguaje humano como la conciencia de sí mismo y del mundo, el conocimiento obtenido lo paraliza. El siguiente pasaje ilustra la intelectualización del simio y las consecuencias de ésta:

La misma flacura, la misma tristeza. Era evidente que estaba enfermo de inteligencia y de dolor. Su unidad orgánica habíase roto al impulso de una cerebración anormal, y día más, día menos, aquél era caso perdido. (p. 207)

Yzur procesa información, analiza sensaciones, pero cuanto más sabe, peor lo lleva. Puede parecer paradójico, pero no es preciso asociar el desarrollo intelectual con felicidad. Una persona muy inteligente hasta genial y sabia, al llegar a cierta altura de aprehensión y calma interior, acaso tienda más a encerrarse en el silencio, o a perder la razón, dado que la conciliación puede estar a un paso de la resignación. De igual forma podemos afirmar que la sabiduría aísla. A veces, como si se tratase de un tipo de barrera cuando la mayoría parece no poder llegar a entender y apreciar plenamente las ideas del "sabio" y este acaba sintiéndose marginado. Además, si la persona, en un momento de una claridad excepcional, logra tocar la sustancia de las cosas, ya no hay manera de retroceder. Quizá a causa de esta razón Yzur, un chimpancé relativamente joven, tendrá en su cuerpo encarcelada un alma desproporcionadamente envejecida.

De un modo parecido, Alma intenta encontrar sentido a todos los nuevos puntos de vista que va descubriendo y considerando. Tanto el hombre de negocios como Elisabet, han pasado ya esta fase y ambos tienden a representar más bien el porqué que el cómo de las narraciones. Uno debería estar preparado. Si no lo está, aun la experiencia más enriquecedora puede llegar

a convertirse en una crisis y desequilibrio difícilmente reparable. Son las palabras de Elisabet, al intentar hablar, que parecen indicar una de las causas de su pérdida de armonía interna:

El fracaso, que no se produjo cuando debía, que llegó en otro momento de forma imprevista, sin avisar. No, no, ahora hay otro tipo de luz, que corta sin cesar, nadie puede defenderse. (p. 79)

Llegados a este punto, introduciremos el último tema que tocaremos en el presente trabajo. Es el amplio tema del lenguaje y las oposiciones o tensiones que implica: mutismo y habla, silencio y ruido, poder y sumisión, falsedad y autenticidad, o identidad y dependencia.

En ambas obras aparecen muchas alusiones a varias funciones y atributos del lenguaje. Éste como si fuera un hilo unificador de los muchos motivos presentes tanto explícita como implícitamente, en los textos.

Yzur propone la idea de que al dejar de hablar, disminuye la capacidad intelectual del individuo. Ahora bien, si aceptamos esta premisa, deberíamos al mismo tiempo pensar sobre la situación de Elisabet, es decir, al dejar de hablar la actriz, resulta que se va acercando poco a poco a lo animal, que está manifestándose por su parte una animalidad detenida y "animalidad protectora" (p. 208) las que explicarían la crueldad hacia Alma.

La manifestaciones extremas del lenguaje son el ruido/habla y el silencio/mutismo. Los personajes estudiados aquí se sitúan en estos extremos de una misma estructura. Elisabet junto con Yzur optan por el silencio deliberado, Alma y el hombre de negocios, por el habla. Los pilares de la estructura, sin embargo, no cambian. Los cuatro personajes se ven empujados por las mismas, o, por lo menos, muy parecidas fuerzas internas que los hacen actuar según se encuentren más aptos para una u otra opción extrema. Esta tensión entre los dos polos, junto con las causas subyacentes, definen al hombre. El silencio puede resultar mucho más ruidoso que el habla, ya que no es nada fácil, ni siquiera sano, quedarse sólo con los pensamientos y sentimientos analizándolos infinitamente. El título del libro del autor checo, Bohumil Hrabal, define el silencio de una manera muy adecuada y elegante: *Una soledad demasiado ruidosa*. A pesar de que Yzur y la señora Vogler lo intenten, es imposible vivir aislado, sin un eco si bien distante del mundo exterior ya por la simple necesidad humana de sentirse aceptado. De igual manera, a veces, tal como lo hace Alma o el hombre de negocios, uno puede hablar excesivamente para vencer el ruido o el silencio dentro de sí. En

los momentos más difíciles, los personajes estudiados se encuentran en un punto de balance indeseado, cuando combaten el silencio con el silencio, y el ruido lo afrontan con el ruido creando de esta manera un vasto vacío, un abismo existencial.

Al mismo tiempo, el lenguaje parece ser el instrumento de poder. Según varía la posición de los personajes en la escala de superioridad, se van apoderando uno del otro, subordinándose uno a otro, a veces las dos cosas ocurren paralela y simultáneamente.

Dado que "Yzur" se puede caracterizar como una confesión íntima, el lector percibe la historia como si durante su transcurso el hombre hubiera hablado al mono, no obstante, la cuestión es si fue así (exceptuando los momentos del aprendizaje de los sonidos). Nada tiene que ser necesariamente como parece, ya que, según el comentario de la doctora de Elisabet:

Cada tono una mentira y una traición. Cada gesto una falsificación. (p. 35)

Lo cual nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Se puede hablar de algo auténtico y de algo falso? Alma pronuncia el siguiente monólogo al respecto en el que reflexiona de este modo:

-No es fácil vivir con alguien que guarda silencio todo el tiempo, te lo digo yo. Eso afecta a tantas otras cosas... Ya no soporto la voz de Karl-Henrik al teléfono. Suena tan falsa y artificial. Ya no puedo hablar con él. Resulta antinatural. Además, oigo mi propia voz y ¡ninguna otra! Y pienso: qué falsa me oigo. Tantas palabras como utilizo. ¿Ves?, ya estoy otra vez hablando sin parar, pero hablar me hace sufrir, porque, aunque hable, no puedo decir lo que quiero. Tú te lo has puesto fácil. Tú callas y ya está. A ver, no quiero enfadarme. Tú callas y eso es, en rigor, decisión tuya. Pero es que ahora *necesito* que me hables. Por favor, ¿no puedes hablarme un poco? Es prácticamente insoportable. (p. 64)

De nuevo, la enfermera logra expresar lo que está entre líneas en "Yzur", lo que estará experimentando anímicamente el hombre de negocios. Su percepción de sí misma cambia. Cambia lo que consideraba el fundamento de su identidad. El motivo es simple: la enfermera/el hombre de negocios ha establecido una nueva relación de dependencia, la que se crea con Elisabet/Yzur. Los personajes se sirven mutuamente de reflejo y de reflexión. Intentando descubrir quiénes son, colapsan, chocan con la escisión entre lo que piensan que han sido, sus deseos y sueños del pasado llevados al presente, y la visión futura de sus vidas. El presente se convierte en un lago brumoso de sensaciones e ideas. Asimismo, la tendencia

general es defenderse ante una visión desconocida, no es fácil liberarse tanto de prejuicios como de juicios. No obstante, la dependencia va ganando un papel cada vez más importante. El hombre de negocios confiesa:

Sus ojos llenos de gratitud, no se separaban de mí, siguiéndome por toda la habitación como dos bolas giratorias, aunque estuviese detrás de él; su mano buscaba las mías en una intimidad de convalecencia. En mi gran soledad, iba adquiriendo rápidamente la importancia de una persona. (p. 207)

Al leer cualquier trabajo sobre "Yzur", el lector se fijará en constantes alusiones a la posible locura del hombre de negocios. La locura como motivo temático, aparece en las dos obras. Otra vez podríamos recordar el principio de proyección comentado anteriormente. Es interesante pensar sobre la posibilidad de que el mono en realidad no habla, que todo esto es una fabulación de una mente demasiado incitada, enferma quizá, del "demonio de análisis":

Desperté sobresaltado. El mono, con los ojos muy abiertos, se moría definitivamente aquella vez, y su expresión era tan humana, que me infundió horror; pero su mano, sus ojos, me atraían con tanta elocuencia hacia él, que hube de inclinarme de inmediato a su rostro; y entonces, con su último suspiro, el último suspiro que coronaba y desvanecía a la vez mi esperanza, brotaron -estoy seguro-, brotaron en un murmullo (¿cómo explicar el tono de una voz que ha permanecido sin hablar diez mil siglos?) estas palabras cuya humanidad reconciliaba las especies:

-AMO, AGUA, AMO, MI AMO... (p. 209)

Es precisamente la afirmación insistente que nos hace dudar ("estoy seguro"). Es como si al pronunciar algo, el hombre niega la idea misma que se halla detrás del sonido y crea una realidad nueva. Es entonces interesante considerar la posibilidad de que se trata de palabras que el hombre se imaginó y nos ofrece una versión, por un sentimiento de culpa profundo, que quiere que conozcamos y no necesariamente la verdadera. Gabriela Mora también hace referencia a esta ambigüedad comentando la clasificación del cuento dentro del género fantástico:

Sin embargo, ya vimos que la comprobación de la hipótesis (el mono puede hablar), se da de manera tan ambigua que se puede argüir que no ocurre. Si

esto es así, no existiría el 'novum' exigido por la C/F. El mismo argumento podría darse para no considerarlo como "fantástico" como hace Barcia, ya que no existiría ningún hecho explicable. Paradójicamente, entonces, estaríamos frente a un escrupuloso relato 'realista' cuyo realismo quiere presentar más que nada la psicología de un hombre cuya crueldad rompe la armonía ideal del mundo.⁸⁵

La dimensión psicológica tiene mucha importancia a la hora establecer los rasgos trascendentales de "Yzur". La formulación de la última frase del relato, sorprendentemente elocuente y emocionalmente expresiva, demuestra la interconexión del aspecto formal, léxico y semántico del texto. La frase se opone a posibles variantes como serían por ejemplo:

-Amo, agua, amo, agua...

-**Mi** Amo, agua, amo, agua...

-Amo, agua, **mi** amo, agua...

-Amo, agua, agua, amo...

-**Mi** amo, agua, agua, amo...

-Amo, agua, agua, **mi** amo...

El hombre de negocios quiere recordar al mono con ternura. La característica psicológica de los personajes es trazada con suave maestría. La fuerza expresiva del enunciado se deriva del pronombre personal "mi": es decisiva tanto su presencia o ausencia como lo es el orden de las palabras.

En principio, algo parecido tiene lugar también en "Persona", la enfermera lleva a cabo conversaciones con la actriz. Los diálogos son curiosos, como si se tratase de secuencias irreales, de sueño:

Entonces, Alma sed a cuenta de que Elisabet Vogler se esfuerza denodadamente por concentrarse. Mueve la boca, como si estuviese hablando y, poco a poco, empiezan a surgir palabras de su garganta. Sin

⁸⁵ MORA, Gabriela. Op.cit., p. 126.

embargo, aún no es su voz, ni tampoco la de Alma, sino un sonido débil, angustiado, sin dominio de sí, sin claridad.

-Intenta escuchar- susurra Alma-. Te lo ruego. ¿No puedes escuchar lo que te digo? Intenta responder. Elisabet aparta las manos y levanta la cara. Un rostro desnudo, sudoroso. Y asiente despacio.

-Nada, nada, no, nada.

-Nada.

-Así está bien. Así es como debe ser. (p. 86)

La reflexión de Alma a cerca de la falsedad nos revela que el lenguaje es percibido como un instrumento imperfecto:

¿Ves?, ya estoy otra vez hablando sin parar, pero hablar me hace sufrir, porque, aunque hable, no puedo decir lo que quiero. (p. 64)

Esta línea de pensamiento la aproxima a la perspectiva de la actriz o de Yzur, ya que ellos guardan el silencio por su aparente neutralidad. Sin embargo, se trata de una reacción igualmente extrema. Es justamente eso, la infinita busca de respuestas absolutas, la aspiración a una verdad total, lo que hace de los personajes en unos momentos seres confundidos, y en otros momentos, resignados. En dicha actitud de resignación pueden verse huellas de una tensión originada por la oposición de la fatalidad y el libre albedrío. Yzur, desde su transformación psíquica, incluso parece prever el resultado desafortunado del experimento del hombre. Desde el momento en el que alcanza este conocimiento perturbador se le percibe entregado y subordinado a lo que queda por venir.

El hombre de negocios y Elisabet dejan atrás su vida anterior y se dejan llevar por una decisión radical, lo juegan todo a una carta. Alma e Yzur se ven arrastrados por la corriente intentando mantener su integridad intacta. En definitiva, la búsqueda debería ser orientada al hallazgo de lo perfectamente imperfecto.

Finalmente, nos gustaría sugerir una explicación breve de los títulos de las obras "Yzur" y "Persona". Empecemos con el cuento de Lugones primero.

Al leer el varias veces mencionado párrafo limítrofe, nos llamó la atención el siguiente fragmento:

Por despacio que fuera, se había operado un gran cambio en su carácter. Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditativas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas. (p. 205)

Creemos que esta parte caracteriza la esencia del ser llamado Yzur, teniendo en cuenta también su vida anterior, la de circo. El hecho de que el autor decide elegir como una actividad representativa del cambiado Yzur "la costumbre de contemplar las estrellas", es, según nuestra opinión, un detalle nada casual. El cielo nocturno puede representar, por ejemplo, las im/posibilidades, la infinitud, la eternidad, el albedrío, la autodeterminación, la libertad, lo desconocido, lo misterioso, la sabiduría, el deseo, lo inalcanzable, la esperanza. El cielo evoca el color azul, un color azul, que, por cierto, figura en la escala de colores como el azul celeste. De lo cual deducimos que el nombre del mono, y consecuentemente el del relato, sigue esta pista etimológica y simbólica. Ahora bien, existe también otra posibilidad de cómo explicar el título apoyándose en uno de los párrafos de la obra, cuando el escritor argentino deja reflexionar al hombre de negocios sobre la evolución reversa de los monos. El hombre dice

...ese melancólico *azoramiento*⁸⁶ que permanece en el fondo de su caricatura.
(p. 208)

Es evidente el parecido ente "Yzur" y "azor", indicando probablemente otro de los rasgos característicos para el mono de punto de vista del hombre de negocios. Es incluso posible que los dos juegos de palabras unidos nos den el título resultante.

En el caso de la obra de Bergman, la etimología de la palabra "persona" está solucionada. La voz tiene sus orígenes en el antiguo griego. Tanto la palabra "persona" como "personaje", pues, provienen de la denotación de máscara llevada por los actores en el teatro:

⁸⁶ La cursiva es nuestra.

En la antigüedad, sobre todo en el ámbito del teatro, máscara y persona, luego personaje y persona se fundían en una misma entidad.⁸⁷

El personaje de Elisabet como actriz representa entonces una doble persona. Junto con Alma intentan averiguar qué hay detrás de las máscaras, si es que hay algo. La enfermera le lee un fragmento de libro a la actriz en el que se indican varias posibles caras detrás de la máscara:

«Todo el desasosiego que llevamos dentro, nuestros sueños frustrados, la crueldad inexplicable, la angustia que nos provoca la extinción, la dolorosa conciencia de nuestra condición mortal han ido paulatinamente convirtiendo en cristal nuestra esperanza de salvación después de esta vida. El alarido inaudito que nuestra fe y nuestra duda lanzan a la oscuridad y al silencio son una de las pruebas más atroces de nuestro desamparo, de lo que, con horror, sabemos pero no expresamos». (p. 40)

Tanto "Yzur" como "Persona" elaboran esta discordia, pero cada obra proporciona una manera diferente de lectura: en "Yzur" se plantean las preguntas distribuidas a lo largo del texto e insinuadas entre líneas, mientras que "Persona" las responde a través de los monólogos de Alma y los silencios elocuentes de la actriz. El texto de Bergman nos sugiere también la respuesta a la pregunta más importante: ¿Qué es lo que hará a los personajes conseguir la tranquilidad de espíritu, la armonía basada en contrastes? La enfermera se pone a reflexionar:

Figúrate, tener una fe tan profunda en algo como para dedicarle toda tu vida. (p. 42)

-Tener algo en lo que creer. Llevar a cabo algo, poder pensar que la vida de uno tiene sentido. Eso es lo que a mí me gusta. Mantenerse fiel a algo de forma inquebrantable, pase lo que pase. Eso es lo que pienso que hay que hacer. Significar algo para otras personas. ¿No opinas como yo? (p. 43)

Los personajes bien están en el proceso de la búsqueda de ese "algo en lo que creer" o de la "fe tan profunda", bien la están dudando o la han perdido. El hombre de negocios siente

⁸⁷ DAHIR, Martín. Etimología de máscara. *Dechile.net*. [online]. 2011, [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://etimologias.dechile.net/?ma.scara>>

que el experimento con el mono es probablemente su última oportunidad de oponerse al sinsentido de su vida, se agarra a ella para no perderla y para encontrar la "fe". Elisabet, en cambio, la ha perdido completamente e intenta tropezar con un impulso vivificador. Alma se halla obligada a confrontar este ambiente de incertidumbre y empieza a poner en duda la filosofía de su propia vida. Yzur se encuentra en una situación comparable a la de la enfermera, sin embargo, su autodefensa es más sutil. De todos modos, el hombre de negocios junto a Alma son los que más bien ignoran o suprimen sus sentimientos lo cual los lleva al borde de los ataques de nervios y el subsiguiente sentimiento de culpa. Yzur y Elisabet, por otro lado, analizan o, a lo mejor, sobreanalizan sus problemas y se dejan guiar por éstos. Lo que están buscando con tanta ansiedad es la motivación y la verdad del momento.

En conclusión, la enorme riqueza de conceptos que ofrecen tanto el cuento "Yzur" de Leopoldo Lugones como la obra "Persona" de Ingmar Bergman, es enorme.

El enfoque de este apartado ha sido el de encontrar, exponer y analizar la línea de pensamiento que une las dos obras procurando identificar de tal manera los puntos de unión de las dos obras lo cual indicaría lo trascendental en los textos. Para lograr esto, ha sido necesario indagar en el universo mental de los personajes principales puesto que ellos constituyen los pilares de las obras. Asimismo hemos pretendido razonar la importancia de la perspectiva, de la proyección y la interpretación

11. CONCLUSIÓN

El objetivo del presente trabajo, *Lo trascendental en "Yzur" de Leopoldo Lugones*, ha sido determinar los elementos trascendentales del cuento "Yzur". Hemos optado por dos planteamientos teóricos a la hora de proceder.

En primer lugar, el relato lo hemos considerado desde las perspectivas de contexto, de transición y de contemporaneidad. Es decir, el criterio dominante de enfoque aquí ha sido el temporal. Desde este punto de vista, el texto ofrece tres lecturas diferentes: una basada en el conocimiento de la situación de la época de su publicación (capítulos 3, 5-7), el lector intenta comprender el cuento aplicando sus conocimientos a éste; otra que combina la información sobre lo histórico con las experiencias del propio lector, donde los hechos históricos se van uniendo con los del presente del lector (capítulos 8 y 9); y una última que propone una interpretación de la obra exclusivamente razonada a base de la figura del lector, su identificación con el cuento desde el punto de vista de su presente (capítulo 10).

El segundo procedimiento parte de una premisa teórica parecida, sin embargo, su criterio fundamental se basa en los posibles tipos de lectura de una obra que se pueden dar. La participación del lector es el enfoque central en este caso. De este modo hemos establecido otros tres tipos de lectura y comprensión del texto.

La lectura textual propone una lectura que, en realidad, es difícilmente alcanzable si es posible. Este tipo de lectura no atiende a la información existente fuera del texto mismo de la obra. El lector, no obstante, dispone de su experiencias, pero no las activa. La lectura carece de interés por identificarse con el relato, por descubrir sutiles insinuaciones. Ningún apartado del presente trabajo corresponde a este tipo de lectura.

Otro tipo de lectura es el contextual. La obra es interpretada partiendo del conocimiento relacionado con ella que está fuera del texto mismo, o, se halla allí oculta por alusiones indirectas que pueden ser entendidas precisamente gracias a la información obtenida por el lector. El capítulo 9 del presente trabajo representa el tipo contextual de lectura.

La lectura complementaria es el último tipo establecido. Éste combina lecturas de dos o más obras de arte y une sus interpretaciones en una: los significados parciales de cada obra están, asimismo, en movimiento perpetuo lo cual le proporciona una dinámica cambiante a la

interpretación de la obra. La lectura complementaria corresponde al capítulo 10 de nuestro estudio.

Ha sido la intersección tanto de las perspectivas como de las lecturas que nos ha facilitado el análisis del texto y sus aspectos trascendentales.

Para orientarse más fácilmente en el trabajo, se puede trazar también una línea divisoria entre los capítulos 8 y 9 indicando así la primera parte como teórica (apartados 3-8) y la segunda de enfoque teórico-práctico (apartados 9 y 10).

Evidentemente, la estructura del presente estudio refleja los procedimientos teóricos descritos. Los hemos tenido en cuenta a la hora de analizar el cuento "Yzur" e identificar sus elementos trascendentales. En los capítulos 3 y 4 hemos introducido las vidas de Leopoldo Lugones e Ingmar Bergman cuya obra "Persona" nos ha servido de texto complementario en el capítulo 10. A continuación hemos intentado esbozar la discusión, y sus causas, acerca del género cuentístico y el cuento fantástico para poder ver de qué manera esta polémica afecta al cuento estudiado. El capítulo 6 lo hemos dedicado a *Las fuerzas extrañas* (1906), libro en el que "Yzur" fue publicado, puesto que la información aporta mucho al contexto general del relato y, por tanto, también a su interpretación. El capítulo 7 ha descrito la situación en Argentina aproximadamente durante los años de la vida de Lugones. En el apartado 8 hemos presentado las características del cuento modernista hispanoamericano las que aplicamos a "Yzur" en el capítulo siguiente, el capítulo 9. Y finalmente, el apartado 10 ofrece un análisis complementario de "Yzur" y de "Persona".

De ahí provienen los siguientes resultados del presente trabajo.

Los rasgos trascendentales que hemos identificado en la parte teórica pueden ser resumidos diciendo que lo más trascendental del texto es su capacidad de proyectar lo universal. A lo largo de los diferentes capítulos del estudio hemos evidenciado el hecho omnipresente de que los aspectos formal, de contenido e incluso las influencias heredadas del pasado, crean una ambigüedad de significados, crean dudas acerca de su interpretación.

Esta ambigüedad se ve constituida en función de las tensiones o contrastes contextuales que son, al mismo tiempo, en su esencia atemporales:

“Yzur”, entonces, puede servirnos para pensar en términos más amplios uno de los ejes centrales de la modernidad: las tensiones entre el sujeto y el objeto de conocimiento. El cuento nos muestra, según la óptica positivista, los límites y los contrastes de esa relación. Desde esta perspectiva, el narrador es el sujeto positivista que descubre las resistencias del objeto, la falsa neutralidad del conocimiento, su tragedia.⁸⁸

De ahí que "Yzur" no sea solamente una obra herméticamente cerrada ante los ojos de otras épocas, tanto las pasadas como las futuras. Todo lo contrario, las tensiones basadas en contrastes fundamentales entre el saber positivista y el saber humanizador expresados por los dos protagonistas del cuento, hacen de la obra una fuente rica en interpretaciones. Yzur junto con el hombre de negocios simbolizan y representan de tal manera tanto una superposición de ideologías de la época como su procesamiento interno de un hombre cuyos años formativos correspondieron a un período de transición social, política, cultural, económica y filosófica. La ambigüedad junto con la importancia de la dimensión psicológica forman uno de los ejes de lo trascendental en "Yzur". Marini Palmieri comenta de una manera acertada al respecto:

El modernismo no se ocupó con el hombre político, social o económico propiamente dicho, sino con su esencia ontológica y metafísica. Enfoque éste más amplio y más profundo si se quiere que la circunstancia o la contingencia, sin las restricciones de una situación diacrónica o sincrónica precisas.⁸⁹

"Yzur" es pues una de las obras cuya estructura tanto formal como temática sigue actual y su valor no ha disminuido a largo del tiempo, al contrario, la confrontación del relato con la historicidad, la contextualización y la transformación de su interpretación en el tiempo, prueba que ofrece una diversidad interpretativa enorme.

⁸⁸ SÁNCHEZ, Gustavo. Tentativas sobre "Yzur", de Leopoldo Lugones. *Hologramática literaria* [online]. 2006, n.2, pp. 33-52. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=10&articulo=352&tipo=E&eid=2&sid=64&NombreSeccion=Articulos&Accion=Completo>> . ISSN 1668-5024.

⁸⁹ MARINI PALMIERI, Enrique. Op. cit., p. 39.

La segunda parte del trabajo, la teórico-práctica, nos ha enseñado cuales de las características del cuento modernista hispanoamericano siguen aún vigentes desde el punto de vista de un lector actual: la sobriedad sintáctica, la intertextualidad, las tensiones ideológicas, una búsqueda incesante de equilibrio, temas de crítica social, motivos existencialistas y la psicología de los personajes, por ejemplo.

El apartado final del presente trabajo analiza los temas, las perspectivas y motivos presentes tanto en "Yzur" como en "Persona".

La lectura complementaria nos ha permitido encontrar puntos de intersección entre las dos obras. De este modo hemos revelado algunos de los elementos trascendentales de ambos textos. Los planos de entrecruzamiento corresponden a varios niveles del texto: el nivel lingüístico, estilístico, estructural, temático y el interpretativo. Se trata pues de un mecanismo que traspasa el cuerpo entero de las obras. El último e imprescindible factor que determina los elementos trascendentales, los reagrupa y jerarquiza, es el lector. Para destacar esta circunstancia, la importancia de la participación del lector en la interpretación y aprehensión de los textos ha sido indicada repetidas veces a lo largo del presente trabajo.

La riqueza interpretativa de ambas obras se ve acentuada también por la simetría de las obras, es decir, un texto refleja el otro. Este carácter simétrico los hace cíclicos, puesto que el significado de una obra alimenta el otro y, asimismo, emerge de él. Es más, no sólo se desarrollan y confluyen las diferentes representaciones de cada obra, sino las obras mismas.

La mayor aportación de las obras estudiadas aquí, la más importante e interesante para cualquiera a quien le guste abstraer, es la universalidad de la penetrante relación entre los personajes. Hablando tanto de Yzur, el hombre de negocios, Alma o Elisabet, podemos constatar que se complementan, uno le infunde su perspectiva al otro. La interacción de los personajes nos ha proporcionado la base para el análisis de lo trascendental.

Consta que ambos textos son muy honestos y de carácter personal. Es éste uno de sus valores trascendentales:

Pero lo paradójico es que el arte y la literatura trascienden el yo mediante su profundización. Mediante esta dialéctica existencial alcanzamos lo universal a través de lo individual: cuando he sentido y expresado a fondo mis sentimientos más profundos, cada uno de los lectores se sentirá tocado

en sus propios problemas. Profundizando en mi propio yo -y solamente así- puedo alcanzar la realidad de los demás.⁹⁰

Esta dimensión psicológica de las obras no es tan sólo revivida en las páginas de las obras, sino que pueden inspirar al lector a una (auto)reflexión e introspección acerca de su propia interpretación de las obras. Puede que se asuste por lo que es capaz de ver en ellas ya que éstas lo hacen enfrentarse a sí mismo, a las diferentes máscaras de su ser, a la definición del hombre.

Dado que la imagen de la realidad siempre depende de la perspectiva elegida, la incesante búsqueda de respuestas absolutas, es eternamente trascendental.

El valor de lo trascendental en "Yzur" se refleja también en el hecho de que hemos podido comparar varios de sus rasgos esenciales con tales obras como son *El Quijote* y "Persona". Obviamente, lo trascendental va en las dos direcciones: tanto hacia el pasado como hacia el futuro, si el punto de referencia temporal es la publicación del cuento. Y no tenemos en cuenta solamente los antecesores directos o obras directamente influidas por "Yzur". En esencia, podríamos compararlo con un cuadro o una canción de cualquier época y la conexión de lo trascendental seguiría existiendo. De nuevo, el punto de unión sería el lector. La experiencia humana trasciende los límites del tiempo y espacio.

En conclusión, gracias a la riqueza interpretativa de "Yzur", resultado de una armonía basada en contrastes ideológicos y un mecanismo estructural bien elaborado, parece más oportuno seguir el ejemplo de Pierre Menard, personaje retratado por Jorge Luis Borges⁹¹, y a la hora de analizar el cuento, recomponer la obra palabra por palabra, coma por coma garantizando de esta manera la mención de todos los elementos trascendentales presentes en la obra.

Con toda seguridad no hemos agotado el tema. Por este motivo creemos que deberían aparecer trabajos elaborados con mayor profundidad y que incorporen al estudio un análisis lingüístico del texto.

⁹⁰ SÁBATO, Ernesto. Op. cit., p. 204.

⁹¹ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid : Alianza Editorial, 2002.

12. RESUMÉ

Cieľom práce nazvanej *Transcendentálno v "Yzurovi" od Leopolda Lugonesa* je určiť práve transcendentálne prvky v poviedke "Yzur". Zvolená metodika práce zohľadňuje faktory, ako je zasadenie diela do historicko-spoločenského kontextu doby jeho vzniku, interpretačné možnosti v rámci samotného textu poviedky, jej štruktúru tak po formálnej, ako i obsahovej stránke a tiež aktívny prístup čitateľa k dielu.

Prácu je pre lepšiu orientáciu v nej možné rozdeliť na dve časti: teoretickú a teoreticko-praktickú. Časť teoretická zodpovedá kapitolám 3-8, zatiaľ čo časť teoreticko-praktická kapitolám 9 a 10.

Prvá časť práce poskytuje základy pre začlenenie poviedky "Yzur" do dobového a žánrového kontextu, zakaždým prihliadajúc k transcendentálnosti daných charakteristík. Druhá časť sa spočiatku zaoberá samotnou analýzou textu diela, na konkrétnych príkladoch dokazujúc transcendentálnosť niektorých z charakteristík modernistickej poviedky Hispánskej Ameriky. Nasledovne je pre lepšiu ilustráciu v 10. kapitole poviedka "Yzur" porovnávaná s dielom "Persona" od Ingmara Bergmana. Komplementárny spôsob čítania diel umožňuje medzi nimi určiť viacero styčných plôch. Práve tieto priesečníky sú transcendentálnymi prvkami, ktoré prestupujú každú rovinu porovnávaných diel: jazykovú, stylistickú, kompozičnú, tematickú aj interpretačnú. Ich analýza poukazuje na to, že najvýraznejší podiel na transcendentálnosti jednotlivých čiastkových prvkov má najmä ich dvojznačnosť založená na dynamickom napätí medzi jednotlivými kontrastnými prvkami v dielach, intertextualita, subjektivismus, prepracovaná psychologická stránka postáv a v neposlednom rade má určujúci vplyv na vymedzenie daných prvkov samotný čitateľ, ktorý ich spája do celkov, preskupuje a organizuje podľa vlastného vnímania textu.

Pilierom transcendentálnosti v poviedke "Yzur" je do hĺbky idúci psychologicky ladený vzťah medzi hlavnými postavami: šimpanzom Yzurom a jeho majiteľom. Rovnako dôležitým je aj základný tematický kontrast medzi rečou a tichom, ktorý rozhýbe reťazovú reakciu dôsledkov a následkov.

13. RESUMEN

La presente tesis de diploma *Lo trascendental en "Yzur" de Leopoldo Lugones* aspira a determinar los rasgos trascendentales del cuento. La metodología del trabajo toma en consideración varios factores tales como son por ejemplo la contextualización espacio-temporal de la obra, las opciones interpretativas del texto, los aspectos estructurales tanto de forma como de contenido y también la participación activa del lector.

El trabajo puede dividirse en dos partes: la teórica (capítulos 3-8) y la teórico-práctica (capítulos 8 y 9).

La primera parte de la tesis proporciona las bases para la incorporación del cuento "Yzur" tanto a su contexto de la época como al de su género literario, considerando la trascendentalidad de dadas características en todo momento. La segunda parte aborda primero el propio análisis del texto ejemplificando concretamente lo trascendental de algunos de los rasgos del cuento modernista hispanoamericano. A continuación, en el capítulo 10, el relato se compara con la obra "Persona" del cineasta sueco Ingmar Bergman. La lectura complementaria de los textos facilita encontrar varios planos de entrecruzamiento entre ellos. Precisamente estos puntos de intersección representan los elementos trascendentales que traspasan los siguientes niveles de los textos comparados: el lingüístico, estilístico, estructural, temático e interpretativo. Su análisis indica que es la ambigüedad el elemento que más aspecto trascendental aporta a los elementos parciales. La ambigüedad se basa en las tensiones dinámicas entre los diferentes contrastes existentes en las obras. La intertextualidad, el subjetivismo, el aspecto elaborado de la psicología de personajes y la figura del lector son algunos de los factores trascendentales que a su vez determinan otros. El lector tiene un papel decisivo a la hora de determinar los elementos trascendentales puesto que es él quien los agrupa, combina y organiza según su percepción del texto.

El pilar de lo trascendental en el cuento "Yzur" lo forma la penetrante relación psicológica de los personajes principales: del chimpancé Yzur y su amo. De igual importancia es también el contraste temático fundamental del lenguaje y el silencio. Este contraste pone en movimiento una reacción de cadena de consecuencias y repercusiones.

14. CONCLUSION

The main aim of the diploma thesis *On the Transcendental in "Yzur" by Leopoldo Lugones* is to actually determine transcendental elements in the story of Yzur. The chosen method of analysis reflects the need to take into account factors such as planting the short story in the historical and social context of its time, options of interpretation within the actual text of the story, its structure both in form and in content, as well as reader's active approach to the work.

The thesis is divided in two parts: theoretical and theoretical-practical. The theoretical part is represented by chapters 3-8, while the chapters 9 and 10 represent the theoretical-practical section of the paper.

The first part of the work provides the basis for the inclusion of the short story "Yzur" in the context of its period of time as well as the genre context. At the same time, it takes into account the characteristics of the transcendentalism. The second part deals firstly with the analysis of the work itself demonstrating some of the transcendental characteristics of modernist short stories of Hispanic America. Then, for a better illustration, "Yzur" is compared to the Ingmar Bergman's work "Persona" in the chapter 10. The complementary way of reading the works allows the reader to specify multiple interlaced levels of the text. These intersections are the transcendental elements which interpenetrate every level of the compared works: the linguistic level, the stylistic level, the structural level, the thematic level and the interpretative one. Their analysis shows that the most significant share of transcendentalism of the individual sub-elements has the ambiguity which based on the dynamic tensions between contrasting elements in the works. Other transcendental elements, for instance, are the intertextuality, the subjectivism, the highly developed psychological aspects of the characters.

Finally, the active participation of the reader is crucial: the reader is the one who has a determining influence on the demarcation of the transcendental elements of the story combining them together, rearranging and organizing them according to his perception of the text.

The transcendental pillar in the story of „Yzur“ is the profoundly psychologically oriented relationship between the main characters: chimpanzee Yzur and its owner. Of equal importance is the basic thematic contrast between the speech and the silence which sets in motion a chain reaction of consequences and repercussions.

15. BIBLIOGRAFÍA

- ÁNGELES VÁZQUEZ, M.. Leopoldo Lugones o el lirismo científico. *Biblioteca Babab*. [online]. 2001, n.7. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <http://www.babab.com/no07/leopoldo_lugones.htm>.
- BERGMAN, Ingmar. *Laterna Magika*. Trad. T. Handzová; M. Žitný. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- BERGMAN, Ingmar. *Nevěra*. Trad. Z. Černík. Praga : Havran, 2004.
- BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Trad. C.Montes Cano. Salamanca : Nórdica Libros, 2010.
- BERGMAN, Ingmar. *Spoved'*. Trad. M. Bratová. Bratislava : Slovenský Tatran, 1997.
- Bergmanorama:The Magic Works of Ingmar Bergman*. [online]. August, 1996. [cit. 2011-08-28]. Disponible en WWW: <<http://bergmanorama.webs.com/index.html>>.
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Leopoldo Lugones. *Biografías y vidas*. [online]. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lugones.htm>>.
- BJØRNSTAD, Ketil. *Liv Ullmanová. Cesty života*. Trad. D. Zounková. Praga : Lidové noviny, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid : Alianza Editorial, 2002.
- BLS. PERSONA (1966). *Götterdämmerung*. [online]. 2009. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.gotterdammerung.org/film/ingmar-bergman/persona.html>>.
- BURGOS, Fernando (ed.). *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX*. Tomo I. Madrid : Castalia, 2004.
- CEDERNA JOHNSON, Coralie. Ingmar Bergman's Persona. *Wildwood Press*. [online]. 2007. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://wildwoodpress.org/ingmar-bergmans-persona/>>.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid : Edimat Libros, 1998.

- COBIELLA, Nidia. Siglos XVI-XIX en Argentina. [online]. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.redargentina.com/historia/siglosxvi-xix.asp>>.
- CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Trad. J. Bareš. Brno : Host, 2002.
- ČERNÝ, Jiří. *Malé dějiny lingvistiky*. Praga : Portál, 2005.
- ČERVENKA, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. Praga : Karolinum, 1992.
- DAHIR, Martin. Etimología de máscara. *Dechile.net*. [online]. 2011. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://etimologias.dechile.net/?ma.scara>>.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza Editorial, 2000.
- EQUIPO INFINITO. El número áureo, Pitágoras inventa la armonía matemática. *Infinito Misterioso*. [online]. 2011.[cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://infinitemisterioso.blogspot.com/2011/07/el-numero-aureo-pitagoras-inventa-la.html>>.
- FORD, Hamish. Ingmar Bergman. *Sense of Cinema:Great Directors*. [online]. 2010, n.23. [citado 2011- 06-06]. Disponible en: <<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/bergman/>>.
- GAARE, J.; SJAASTAD, Ø. *Pipi a Sókratés*. Trad. J. Vrbová. Praga : Knižní klub, 2005.
- GIMÉNEZ SORIA, Carlos. La identidad en conflicto "Persona" de Ingmar Bergman. *La Siega*. [online]. 2009. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <http://www.lasiega.org/index.php?title=La_identidad_en_conflicto_en_%22Persona%22_de_Ingmar_Bergman>.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.; PUPO-WALKER, E. (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana II: el siglo XX*. Trad. A. Santonja Querol; C. Triviño Anzola. Madrid: Gredos, 2006.
- HARTLOVÁ, Dagmar et al. *Slovník severských spisovatelů*. Praga : Libri, 2004.
- HECHO EN ARGENTINA. Historia. *Hecho en Argentina*. [online]. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://hechoenargentina.8k.com/historiaargentina/constitucion/constitucion.htm>>.

- HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praga : Torst, 1998.
- HRABÁNEK, J.; ŠTĚPÁNEK, V. *Úvod do teorie literatury*. Praga: SPN, 1987.
- HULEŠOVÁ, Martina. *Leopoldo Lugones: Cuentos fantásticos*. Tesis de Diploma. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Carolina. Instituto de Estudios Románicos. Praga :1997.
- HUMPÁL, M.; KADEČKOVÁ, H.; PARENTE-ČAPKOVÁ, V. *Moderní skandinávské literatury*. Praga : Karolinum, 2006.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana II:Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid : Cátedra, 1999.
- ISER, Wolfgang. *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*. Trad. J. Gallupová. Praga : Theoretica, 2004.
- KAKUTANI, Michiko. Ingmar Bergman: Summing Up a Life in Film. *The New York Times Magazine*. [online]. 1983. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1983/06/06/magazine/26kaku.html>>.
- KARMILOFF, K.; KARMILOFF-SMITH, A. *Hacia el lenguaje*. Trad. P. Manzano. Madrid : Ediciones Morata, 2005.
- KOSKINEN, Maaret. Ingmar Bergman. *Swedish Institute*. [online]. 2007. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.sweden.se/eng/Home/Lifestyle/Film/Facts/Ingmar-Bergman/>>.
- LIÉBANA, Raúl. Ingmar Bergman: Celulóide obsesivo. *Tijeratazos/Postriziny*. [online]. [cit. 2011-08-28] Disponible en: <<http://www.tijeratazos.net/Cuadernos/Bergman/Bergman001.htm>>.
- LITVAK, Lily (ed.). *El Modernismo:el escritor y la crítica*. Madrid : Taurus, 1991.
- LÓPEZ BLANCO, Myriam. Ingmar Bergman, 1919-2007: En menos de un segundo puedo volver a mi infancia. *Magazine Kindsein*. [online]. 2007, n. 11 [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://kindsein.com/es/23/1/538/>> . ISSN 1885-6535.

- LORENZO VELEZ, Antonio. Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional. *Revista de Folklore*. [online]. 1981, vol. 01a, num. 3. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=37>>.
- LUGONES, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Ed. P. Luis Barcia. Madrid : Castalia, 1987.
- LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. A. García Ramos. Madrid : Cátedra, 1996.
- LUGONES, Leopoldo. Yzur. *Ciudad Seva:Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves*. [online]. 2005. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/lugones/yzur.htm>>.
- MARINI PALMIERI, Enrique. *El modernismo literario hispanoamericano:Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Buenos Aires : Cambeiro, 1989.
- MARINI PALMIERI, Enrique (ed.). *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid : Castalia, 2002, pp. 11-43.
- MGG/GOC. Incluyen archivos y películas de Bergman en registro de Unesco. *El Universal*. [online]. 2007. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/436844.html>> .
- MORA, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley : Latinoamericana Editores, 1996.
- NEWTON, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Trad. M. Orálek. Olomouc : Periplum, 2008.
- NOESMIVIDA. Persona (Ingmar Bergman). *Estanoesmivida*. [online]. 2010. [citado 2011-06-06]. Disponible en:< <http://estanoesmivida.blogspot.com/2010/01/persona-ingmar-bergman.html>>.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Filosofie a jazyk: eseje a úvahy*. Praga : Triton, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *Manual de literatura hispanoamericana. Vol.3. Modernismo*. Navarra: Cénlit, 2002.
- PÉREZ, Ricardo. Persona (1966) de Ingmar Bergman. *El Críticón*. [online]. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2921.html>>.

- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores (ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hisoaniamérica*. Madrid : Cátedra, 2003, pp. 9-49.
- RIVA, Reynaldo. Yzur, Funes Y el inmortal: una convergencia metafísica. *Rev. chil. lit.* [online]. 2005, n.66, pp. 47-62. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952005000100003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2295.
- SÁBATO, Ernesto. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid : Alianza Editorial, 2004.
- SÁNCHEZ, Gustavo. Tentativas sobre "Yzur", de Leopoldo Lugones. *Hologramática literaria* [online].2006, n.2, pp. 33-52. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.cienciared.com.ar/ra/revista.php?wid=10&articulo=352&tipo=E&eid=2&sid=64&NombreSeccion=Articulos&Accion=Completo>> . ISSN 1668-5024.
- SHAW, Daniel. Woman as vampire: Ingmar Bergman's Persona (1966). *Kinoeye*. [online]. 2002, Vol.2. n.15. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.kinoeye.org/02/15/shaw15.php>>. ISSN 1475-2441.
- SONTAG, Susan. Persona. *Ingmar Bergman Foundation: Ingmar Bergman Face to Face*. [online]. [citado 2011-06-06]. Disponible en: <<http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=1513AE83-F907-4EAD-A7DF-1717C891533C&LanCD=EN>>.
- SUÁREZ, Sarai. La geometría en la Escuela Pitagórica. *Matemáticas y su Didáctica II*. [online]. 2010. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <http://md21011.socialgo.com/magazine/read/la-geometra-en-la-escuela-pitagrica_14.html>.
- TERRA. Numerología. *Terra*. [online]. [cit. 2011-08-28]. Disponible en: <<http://www.terra.es/personal/hochmah/numerologia.htm>>.
- ULLMANNOVÁ, Liv. *Premena*. Trad. P. Kerlik. Bratislava : Q111, 2003.
- Wikipedia : la encyclopedia libre* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001. [cit. 2011-08-23]. Disponible en: < <http://es.wikipedia.org/>>.

