



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Corrector literario especializado en textos literarios

**ARTE POÉTICA
HORACIO, POE, CHÉJOV
TRES TEORÍAS DEL HACER LITERARIO**

AUTORA: María Mabel Pan

TUTORA: Adriana Santa Cruz

FECHA DE ENTREGA: 23 de noviembre de 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	Pág. 2
CAPITULO I	
GENERALIDADES ACERCA DE LA NOCIÓN DE POÉTICA	Pág. 4
1. HACIA UNA BREVE DEFINICIÓN	Pág. 4
2. HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO	Pág. 5
CAPÍTULO II	
HORACIO Y LOS PRIMEROS PRECEPTOS	Pág. 10
1. HORACIO, EL POETA EN LA ESCENA ROMANA	Pág. 10
2. NOCIONES CONTENIDAS EN EL <i>ARS POETICA</i>	Pág. 11
2.1. SOBRE LOS GÉNEROS	Pág. 15
3. EL “EPODO V” Y LA “SÁTIRA 1.8”: UNA COMPARACIÓN	Pág. 16
CAPÍTULO III	
POE, EL CREADOR DEL RELATO MODERNO	Pág. 22
1. POE, GENIO Y FIGURA	Pág. 22
2. LOS PRECEPTOS	Pág. 23
2.1. LA UNIDAD DE EFECTO EN “LA CAÍDA DE LA CASA USHER”	Pág. 26
CAPÍTULO IV	
CHÉJOV, REALISMO Y TEORÍA DEL CUENTO ABIERTO	Pág. 32
1. CONSEJOS PARA ESCRITORES	Pág. 32
2. CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO ABIERTO	Pág. 34
2.1. “LA DAMA DEL PERRITO”, UN EJEMPLO DEL CUENTO CHEJOVIANO”	Pág. 36
CONCLUSIONES	Pág. 42
BIBLIOGRAFÍA	Pág. 44
1. CORPUS ANALIZADO	Pág. 44
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	Pág. 44

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se abordarán las poéticas de Horacio, de Poe y de Chéjov con el fin de dilucidar las normas estéticas que éstas proponen acerca de las características formales y del contenido de los textos, de las consideraciones generales que debe tener una obra literaria, dependiendo del género en que se inserte (en este caso, tomaremos una teoría general y dos teorías del cuento), y finalmente acerca de la creación. A su vez, se argumentará, a través del análisis de diferentes obras, en qué medida estas reglas se ven plasmadas en la práctica. Previamente, presentaremos una introducción acerca del género arte poética, con el propósito de definir y de aclarar el alcance de su objeto, así como de contextualizar el género dentro de la historia de la literatura.

Inicialmente, observamos que la preocupación por la reflexión y la caracterización de las obras literarias ha permanecido a lo largo de la historia y los conceptos que este género aborda se apoyan en postulados que se han transmitido desde la Antigüedad. Las poéticas son trabajos de definición, tanto como de comparación, y se consideran fundamentales para la composición literaria, de allí que sus postulados revelen, en cierta medida, lo que una obra debe tener para ser considerada dentro del canon de la literatura.

Remitiéndonos a los orígenes del género, es indiscutible que Aristóteles sentó los cimientos al distinguir por primera vez los postulados relativos a la creación literaria. Debemos tener en cuenta que todos los escritos de su época se hacían en forma de verso, por lo que la novedad de su poética constó en separar las obras literarias de las históricas o científicas. Aunque los preceptos de su tratado no tuvieron gran difusión en su tiempo, éstos trascendieron y ejercieron una fuerte influencia en los autores posteriores, entre los que podemos encontrar a Horacio. Sin dudas, el legado aristotélico es notorio en su obra.

Nuestro trabajo partirá del análisis de una poética clásica, como la de Horacio, la cual ha sido estudiada fervientemente durante el Renacimiento y aún sigue generando

inquietudes y divergencias en los críticos modernos. A través de la lectura y el análisis del *Ars poetica*, enumeraremos los primeros postulados acerca de la creación y de los géneros. En líneas generales, analizaremos los aspectos de la poesía y del poeta que allí se presentan. Para ejemplificar, entonces, el método de escritura de Horacio, haremos una comparación entre el “Epodo v” y la “Sátira 1.8”.

Ahora bien, desde un enfoque histórico debemos decir, resumidamente, que las tendencias clasicistas se mantuvieron en boga hasta el período de la Ilustración y del Romanticismo, en los cuales se gestó un movimiento intelectual que originó una nueva fase en la teoría de la literatura (es importante destacar que desde entonces la reflexión teórica no ha cesado de renovarse). La extensión y multiplicidad de obras teóricas, dentro de estos movimientos y hasta la modernidad, es de tal magnitud que hemos decidido hacer un recorte. En consecuencia, indagaremos en los orígenes de las teorías acerca del cuento. Hemos seleccionado las obras de Poe y de Chéjov, las cuales ejercieron una gran influencia para la evolución del cuento y para la fundación de éste tal como lo conocemos hoy en día.

Los preceptos de Poe sobre el cuento pueden encontrarse en la reseña que él dedica al libro *Twice Told Tales (Historias contadas dos veces)* de su contemporáneo Nathaniel Hawthorne. Luego, en el ensayo “The Philosophy of Composition” (“La filosofía de la composición”) y en una conferencia titulada “The Poetic Principle” (“El principio poético”). Elegiremos las dos primeras obras, puesto que desarrollan claramente los aspectos sobre el cuento. Luego, a fin de confirmar si la teoría tiene su correlato en la práctica, analizaremos el cuento “La caída de la casa Usher”, teniendo en cuenta cada uno de los preceptos expresados por Poe.

En cuanto a Chéjov, consideraremos por qué se le adjudica haber cambiado la forma del relato moderno. Sus consejos para escritores se encuentran dispersos en una serie de cartas y de escritos, de los cuales haremos un recuento. El cuento, “La dama del perrito”, será analizado como ejemplo de la escritura realista y de la estructura abierta del relato.

En pocas palabras, abordaremos la lectura analítica de los diferentes textos, con el fin de rastrear hasta qué punto se cumplen en la práctica las cuestiones planteadas en la teoría.

CAPÍTULO I

GENERALIDADES ACERCA DE LA NOCIÓN DE POÉTICA

1. HACIA UNA BREVE DEFINICIÓN

Comenzaremos este trabajo con una definición de poética, con el fin de introducir los límites y las características del género. Según enuncia Tzvetan Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*:

El término “poética”, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, del estilo, de la composición, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio (1983: 98).

Cuando Todorov dice que la poética constituye “toda teoría interna de la literatura” (98), podemos deducir que aludiría al conjunto de metatextos que se encuentran en un plano más abstracto que las producciones literarias. Los metatextos son obras en las cuales la literatura se repliega en sí misma en forma organizativa. El carácter metodológico de estas obras se centra en la descripción de los estudios literarios dedicados al problema de la mimesis, a los procesos de creación, a los procedimientos formales, al autor, etcétera. Entonces, inferimos que una poética representa, sin dudas, una organización de normas y de preceptos acerca de diferentes aspectos de la literatura.

Por otra parte, la literatura existe como un cuerpo dinámico y múltiple y, como tal, su desarrollo depende de cada etapa histórica y de las relaciones que se hayan establecido entre ésta y la cultura del momento (concepciones políticas, morales, filosóficas). Estas relaciones se ven en consecuencia reflejadas en los postulados de las poéticas. Así veremos cómo en la poética de Poe prevalecen rasgos románticos acerca de la concepción subjetivista del autor y el valor de las impresiones en el momento de la creación. Mientras que en Chéjov, se desplaza la subjetividad del autor para poner en primer plano el concepto de realismo. En este punto, debemos entonces recurrir nuevamente a la definición de Todorov y señalar que estos escritores desarrollarán lo que se proclama como la poética de autor, concepto que será ampliado a partir del análisis de “La filosofía de la composición” de Poe, de la reseña de Poe a *Twice Told*

Tales y de las cartas y consejos de Chéjov. Sin dudas, las teorías evolucionan tomando preceptos de otras y, a su vez, diferenciándose en los puntos de controversia. Esto es una consecuencia inevitable. Al respecto y para concluir, nos parece esclarecedor citar el siguiente fragmento de R. Castagnino, quien afirma que:

Las distintas orientaciones e incertidumbres de límites que invitan a hablar de estilísticas [...] no son ni contradictorias ni recíprocamente excluyentes. Por el contrario, son de progresiva y mutua integración... (1953: 21)

2. HISTORIA Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

Aunque la Poética se ha constituido como ciencia en los últimos siglos, debemos rastrear sus orígenes en la Antigüedad griega. Las primeras teorías griegas que nos han llegado son poéticas que hablan de *poiesis*, o sea, se refieren más a la forma de la poesía que a la prosa, e incluyen lo que más tarde se conocerá como teatro porque tampoco había una clara delimitación de los géneros. Aristóteles se considera el primero en producir una serie de textos en los que se constituiría una teoría general de la literatura a partir del estudio de la tragedia y de la epopeya.

Por otro lado, la Retórica, cuya finalidad es convencer, goza de un gran protagonismo en la Grecia clásica y luego en la Roma clásica se unifica a la poesía, haciendo de Retórica y Poética un único arte (Cicerón), hecho que se mantendrá hasta la Edad Media. Esta fusión incide directamente en la producción de las teorías de crítica literaria, de las poéticas y de las retóricas. Pero, aunque la Retórica y la Poética han estado estrechamente vinculadas, no podemos olvidar que nacen y se desarrollan en ámbitos diferentes y con propósitos muy distintos. Por un lado, la Poética supone una reflexión sobre el arte de la palabra (por ende, persigue un fin estético). Por otro lado, la Retórica surge como disciplina dedicada al estudio del discurso oral con fines persuasivos. Esta distinción se hará presente en el mundo griego, cuna de ambas.

Así pues, aunque Platón y, sobre todo, Aristóteles, constituyen los puntos de partida para el establecimiento de la Poética, encontramos tanto en las obras de diversos poetas, como en otros pensadores griegos más antiguos, una serie de ideas y de reflexiones que ponen de manifiesto la existencia de una conciencia artístico-literaria, que en muchos

casos configuran la Poética actual. En general, hay en ellos una sincera preocupación por la relación entre contenido y expresión en la obra literaria, un marcado interés por clasificar y ordenar motivos y asuntos estéticos, así como una clara intención de adecuar los rasgos métricos a las sensaciones que experimentan sus autores y que pretenden transmitir a los receptores. También encontramos en este período, menciones a la inspiración (como origen de la creación poética), a la relación de la literatura con otras manifestaciones humanas, a conceptos clave en la constitución de la teoría literaria aristotélica (como “mimesis” o “catarsis”) o a la doble finalidad (didáctica y deleitosa) de la obra literaria. Sin embargo, la influencia de Aristóteles no será inmediata. Recién en el *Ars poetica* de Horacio, donde su legado se verá en forma visible. Debemos tener en cuenta que, pese a ciertas coincidencias de este trabajo con las reflexiones que desarrollará Aristóteles en su *Poética*, muchos investigadores afirman que Horacio no conoció directamente su obra, aunque sí pudo tener alguna información de sus ideas, que habían sido transmitidas oralmente durante siglos.

La mayoría de los teóricos sostienen que el rasgo predominante de la *Epístola* horaciana es la preocupación por el *decorum* como criterio general de valoración poética y que se traduce en la búsqueda del equilibrio no sólo en la elaboración de cada obra literaria (adecuación de métrica y estilo según el género, caracteres de los personajes, etc.), sino sobre las cuestiones fundamentales que definen la creación literaria. El *Ars poetica* horaciana significará un punto de inflexión, ya que Horacio enunciará una serie de normas estéticas, conformando claramente una poética que tendrá una profunda influencia a lo largo de toda la Edad Media (San Isidoro, entre otros, es el encargado de citar su obra).

Continuando con este breve marco teórico, debemos decir que la poética horaciana será, sin dudas, uno de los textos clásicos más conocidos e influyentes a lo largo de toda la historia.

Si nos detenemos en la Edad Media, veremos que el conocimiento de la teoría literaria estará determinado en buena medida por la difícil sistematización de los estudios y reflexiones literarias, así como por la imposibilidad de acceder en muchos casos a las fuentes originales y el carácter fragmentario de la realidad intelectual de este período. Muchos estudiosos han insistido a este respecto en la ausencia de una teoría empírico-

racionalista de la literatura, al menos en buena parte de la Edad Media europea, lo que en cierto modo equivale a afirmar la ausencia de una poética como disciplina autónoma y estable.

La vida intelectual de la Edad Media estaba determinada, sobre todo, por la introducción y adaptación de doctrinas anteriores. La recepción de la doctrina clásica ocuparía un lugar primordial, centrada en los nombres de Horacio (*Ars poetica*), Cicerón (*De inventione*) y Quintiliano (*Institutio Oratoria*).

Durante el Renacimiento, alcanzará gran difusión e incluso servirá, en gran medida, para dar a conocer las ideas teórico-literarias de Aristóteles. En el siglo XVI será introducida en Italia por Vida y Robortello, y en Francia por Ronsard y Du Bellay. Tampoco debemos olvidar que con el Renacimiento italiano, Retórica y Poesía siguen entrelazadas, algo lógico puesto que ambas utilizan como instrumento el lenguaje. Este período histórico, denominado como “época de la crítica”, se caracteriza por la preocupación de conocer, analizar racionalmente y sistematizar el fenómeno literario, y por la necesidad de establecer un conjunto orgánico de reglas que organice la actividad de los escritores, de los aspectos más simples a los más complejos, hasta el punto de que el *Ars poetica* de Horacio no bastaba y había que buscar nuevos apoyos en la *Poética* de Aristóteles.

Al iniciarse el Romanticismo, surge un nuevo centro de discusión en Alemania, con las teorías producidas por los hermanos Schlegel, Novalis, Hölderlin, y luego en Inglaterra, con exponentes como Coleridge. En este período, las discusiones giran alrededor del autor y de su genio personal, por lo que surgen teorías expresivas. Muchas de las afirmaciones primordiales de la poética se basarán en concepciones ontológicas, metodológicas y epistemológicas íntimamente vinculadas a una lógica del conocimiento subjetivo, preludiada por el discurso cartesiano, y a una consideración idealista de los fenómenos culturales, inaugurada por el pensamiento de Kant y radicalmente subjetivizada por Fichte en la formulación de su teoría de la ciencia. El concepto neoclásico de cultura había formado sus cimientos en el carácter normativo y en la continuidad de una concepción tradicional de la Poética y de la Retórica. Con la implantación de los ideales románticos esta concepción es discutida y resquebrajada; las nuevas concepciones de la Poética se esfuerzan por definir en términos plurales un

mundo diverso, quebrado, tenso en su fragmentación, e incapaz de manifestarse de forma unívoca y estable fuera de la conciencia del sujeto, que se encuentra sometida a la interacción y observación de los fenómenos naturales y culturales.

No será hasta la aparición de la figura de Edgar Allan Poe, que surja una poética del texto en sí, atendiendo a la brevedad, a la intensidad y a la búsqueda de un efecto. Se considera a Poe, como el creador de la teoría moderna del relato breve o *short story*, ya que los centros de discusión literaria se habían abocado sólo a las narraciones extensas o novelas. Las ideas y los juicios de Poe aparecerán escritos en artículos de crítica literaria, tanto como en textos de reflexiones teóricas. De hecho, la primera exposición de las normas que rigen al cuento surge en una reseña, en la cual Poe hace una crítica del libro *Twice Told Tales (Historias contadas dos veces)* de su contemporáneo N. Hawthorne. Luego, en “The Philosophy of Composition” (“La filosofía de la composición”), queriendo demostrar cómo había escrito su poema “The Raven” (“El cuervo”), deja una serie de preceptos que resumen su preocupación acerca de la técnica y de la forma del cuento, remitiéndose a la verdad por sobre la belleza, a la intensidad y a la unidad de efecto. Lo que dará un sello personal a sus escritos será la convergencia de diferentes modelos estéticos; por un lado Poe está empapado del Romanticismo del siglo XVIII y por otro, en sus artículos críticos se observan ciertas reminiscencias neo clasicistas, tal como lo propone F. Chico Rico en su artículo “E. A. Poe: Entre la crítica judicial y la crítica romántica norteamericanas”. Se podría afirmar, que Poe se acerca a las obras literarias concretas con la finalidad de entrar en ellas y averiguar hasta qué punto sus partes constitutivas se adaptan al todo.¹

En síntesis, nos interesa el estudio de la poética de Poe, puesto que indudablemente encontraremos en este autor al principal antecedente de la crítica formal norteamericana y del posterior período denominado como *New Criticism*.

Ahora bien, a diferencia de la novela, que se renueva transgrediendo sus normas, el cuento ha buscado, desde Edgar Allan Poe a la actualidad, formas de reinventarse dentro de un canon. De manera implícita o explícita, los grandes escritores de cuentos han dejado constancia de sus técnicas o consejos en diferentes teorías, decálogos o

¹ Ver esta cuestión en el Cap. II, donde analizaremos el cuento “La caída de la casa Usher”.

ensayos. Entre las teorías posteriores a Poe, destacamos, entonces, la poética de Antón Chéjov, del cual rescatamos una serie de cartas y sus venerables consejos que han sido recopilados en los libros *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores* y *Cartas de Chéjov*.

Los consejos literarios de Chéjov insisten reiteradamente en la claridad y en la brevedad. Desde su óptica, el cuento refleja la observación y el estudio de la vida. Las descripciones y caracterizaciones cobran vitalidad, más que la acción en sí. Por otra parte, en el cuento chejoviano el diálogo se convierte en un recurso para poder conocer a los personajes. Nada de lo que en apariencia se considera banal, lo es. “El cuento realista le debe todo”, expresa Juan Villoro en su artículo “El siglo de Chéjov”². El soporte del relato no se muestra abiertamente, sino que debe advertirse. Más tarde Hemingway se referiría a este efecto en su teoría del *iceberg* y Piglia enunciaría que todo cuento cuenta dos historias.

Algunos críticos han definido a Chéjov como el maestro del cuento que no tiene trama argumental. Sin lugar a dudas, podemos afirmar que Chéjov plantea en su poética la creación de historias que podrían parecer corrientes o insulsas, pero, en realidad, su finalidad será presentar la vida tal cual es.

Hasta aquí hemos presentado un desarrollo general que nos permite ubicar las obras elegidas dentro de la historia de la literatura. Esto significa un punto de partida para analizar en los capítulos siguientes los conceptos fundamentales de las diferentes poéticas.

² En *Lateral Revista de Cultura*, N° 119, Barcelona: Lateral Ediciones, p. 7, 2004.

CAPÍTULO II

HORACIO Y LOS PRIMEROS PRECEPTOS

1. HORACIO, EL POETA EN LA ESCENA ROMANA

Quinto Horacio Flaco nació en el año 65 a. C. Fue uno de los poetas más importantes del mundo latino. En Roma conoció la literatura griega y romana, y entabló una estrecha amistad con el poeta Virgilio, quien lo presentó ante Mecenas y finalmente ante Octavio. Completó su formación en Atenas y, de regreso a Roma, formó parte del grupo de poetas que rodeaban a Augusto. Trató siempre de mantener su independencia política, consagrando su vida al estudio y a la poesía.

Para hablar de su obra poética, tradicionalmente se destacan dos grandes grupos: los poemas líricos y los poemas no líricos. En el primer grupo se encuentran los libros de los *Epodos* y las *Odas*, mientras que en el segundo, las *Sátiras* y las *Epístolas* (El *Arte poética* se incluye en las epístolas). Especialmente en sus *Sátiras*, Horacio plasma su ímpetu, y para ello funde los yambos de Arquíloco junto con la sátira romana, creada por Lucilio. Todos estos poemas están escritos en versos llamados hexámetros dactílicos. Este metro era el propio de la épica homérica, razón por la cual se había consagrado como el paradigma del verso de la poesía antigua. Se utilizaba para narraciones heroicas y solemnes y luego, por su carácter formular, se empleó también en la poesía didáctica.

El nuevo género epistolar, le permitió al poeta escribir con un mayor distanciamiento de las formas líricas. La epístola versificada no tenía predecesores y lo único que la unía con sus sátiras eran los versos hexámetros. El primer libro de epístolas escrito por el poeta consta de veinte piezas y obedece a los preceptos de la forma breve. El segundo libro, en cambio, consta de tres piezas, una dedicada al emperador Augusto, otra al poeta Floro y finalmente la tercera pieza, la carta a los Pisones. En este segundo libro predomina el debate sobre la literatura y la poesía contemporánea. Será justamente en la *Carta a los Pisones*, donde Horacio presentará una suma de comentarios de lo que él consideraba esencial en la literatura. Por esta razón, también se conoce a la Epístola con el nombre de *Ars poetica*, denominación que se le otorgará años después y que aparecerá documentada por primera vez en el manual de Retórica de Quintiliano.

El *Ars poetica* data aproximadamente del año 10 a. C., época en la que Horacio se encargó de la formación de los hijos del cónsul Pisón. La forma de la epístola sería el resultado de la unión de dos géneros: la epístola versificada y el poema didáctico. El poema didáctico transmitía asuntos filosóficos o científicos en forma versificada. Este género, de origen griego, se había iniciado en una época en la cual no había una separación entre mito, historia y saberes por transmitir, por lo que los primeros poemas de esta índole tenían como finalidad enseñar y apuntaban al conocimiento e interpretación del universo. Luego, el género se utilizó no tanto para ilustrar, sino para deleitar a los lectores. Los poetas romanos tomaron ambos rasgos de los griegos e intentaron unir las características de la ilustración y el deleite, hecho que se verá en los poemas de Virgilio y luego en Horacio. Tal como lo explica Manfred Fuhrmann en su artículo “El *Ars poetica* de Horacio como poema didáctico”:

...se podría afirmar que incluso en Horacio, en el *Ars poetica*, se han juntado la combinación de los dos tipos del poema didáctico y además la epístola versificada. Al poema didáctico apunta el afán de generalizar, de sinopsis, a él apunta además el correlato de este afán, la renuncia a la exhaustividad, el principio de la selección, el ejemplo significativo, un principio que le añade ligereza y gracia a la obra lo que le quita en seriedad ilustrativa.³

En conclusión, podemos afirmar que el tono conversacional de la epístola refleja un estilo que evita lo estrictamente doctrinario y rígido, pero que, sin embargo, despliega una temática profunda con diferentes hilos argumentativos.

2. NOCIONES CONTENIDAS EN EL *ARS POETICA*

Una primera lectura de esta obra puede resultarnos algo oscura debido a la traducción y al estilo de la época. Con el fin de presentar un breve esquema introductorio, a continuación enumeraremos algunos de los tópicos más importantes que se encuentran en la epístola:

³ *Anuario Filosófico* (31), 455-472, p. 466, 1998.

- Requisito de guardar el equilibrio y la armonía entre todas las partes de una obra literaria. Idea del *decorum*.
- Relación entre las artes: poesía y pintura.
- La poesía como mimesis.
- Reglas básicas para componer una obra literaria.
- Elegancia de la lengua literaria. Uso de neologismos, arcaísmos, etcétera.
- Aspectos relativos a la tragedia: evitar en escena lo inverosímil y lo horroroso, criterios sobre la unidad de acción, los cinco actos de la tragedia, acerca de la conveniencia de que no intervengan los dioses en exceso.
- Comentarios acerca de la comedia y del “drama satírico”, género intermedio entre la tragedia y la comedia.
- Solicitud de estudiar los modelos griegos.
- Finalidad de la poesía: deleitar o instruir.
- La “inspiración” en contraposición con la “mimesis” a la hora de escribir.
- Labor del crítico.

Como dijimos anteriormente, la mayoría de los teóricos sostienen que el hilo argumentativo predominante de esta *Epistula Ad Pisones* es la preocupación por el *decorum* como criterio general de valoración poética. Éste se traduce en la búsqueda del equilibrio, de la armonía, no sólo en la elaboración de cada obra literaria (adecuación de métrica y de estilo según el género, caracteres de los personajes, etc.), sino también en las cuestiones fundamentales que definen a la creación. Este concepto, ya empleado por los sofistas y por Aristóteles, está directamente relacionado con el de verosimilitud, el cual aparece en la obra horaciana a propósito de algunas cuestiones. Veamos, por ejemplo, los versos iniciales en los que se representa a un animal de manera grotesca y monstruosa:

Si por capricho infeliz
 un pintor da en la rareza
 de unir a humana cabeza
 de un caballo la cerviz,
 miembros de todas juntara
 las especies de animales
 y con plumas desiguales
 de aves mil las adornara,
 o bien el lienzo ostentase
 arriba mujer hermosa
 que en disforme y monstruosa
 cola de pez rematase,

¿podrías a duras penas
la risa, amigos, contener
si alguien os invita a ver
tan estupendas figuras? (Horacio, 1996: 535)

Es importante notar, que esta analogía con la pintura se hace con los fines de demostrar que el criterio de armonía está relacionado con el criterio de verosimilitud. El poeta debe versar sobre las cosas tal y como son. Esto nos lleva a deducir que, a su vez, las partes de una obra deben enlazarse bajo cierta lógica. Horacio elige presentar sus conceptos con un tono conversacional, dirigiéndose directamente a sus destinatarios y utilizando preguntas retóricas, lo que sugiere el didactismo de sus versos.

Al realizar una lectura analítica del poema, notamos que las principales concepciones de Horacio acerca de lo literario aparecen enunciadas en forma de dicotomías.

En primer lugar, podemos mencionar la discusión acerca de si el poeta nace o se hace. Esta contraposición, conocida como *ingenium* / *ars*, pone sobre el tapete el debate acerca de las condiciones innatas del poeta en contraposición con el aprendizaje y empleo de una técnica a la hora de escribir.

En segundo lugar, encontramos el problema acerca de la finalidad o de la utilidad de la poesía: *docere* / *delectare*. Horacio concluye que la poesía puede servir, indistintamente, para ambos fines.

En tercer lugar, se plantea el conflicto acerca de qué importa más en una obra literaria, el contenido o la expresión, *res* / *verba*. Horacio mantiene el valor de ambos, aunque admite que, en ocasiones, uno de ellos predomina sobre el otro.

O sea, la poética que expone Horacio se circunscribe a las cuestiones de la finalidad del arte, a los instrumentos más adecuados para dicha finalidad y a la concepción del artista. Estas tres dicotomías conformarán las posteriormente llamadas dualidades horacianas o tópica mayor, las cuales se constituirían en materia de estudio para el clasicismo. A continuación, las desarrollaremos en profundidad.

El tema, presentado tradicionalmente bajo la dualidad ingenio / arte, aparecía ya en la retórica clásica dentro de los requisitos exigidos al orador. En la *Retórica* de Aristóteles, se presenta una solución ecléctica y otro tanto sucede con Cicerón. Sin embargo,

Horacio plantea el cuestionamiento buscando un equilibrio, sin desmerecer el estudio de la técnica. Así lo ejemplifica el siguiente fragmento del *Ars poetica*:

De cada especie de verso
si no sé las propiedades
ni puedo las variedades
guardar de estilo diverso,
¿por qué la pasión me inquieta
y en qué razones me fundo
al querer que todo el mundo
me considere poeta?
¿Por qué la vergüenza me liga
e ignorante ser prefiero
a sujetarme al austero
estudio que me fatiga? (Horacio, 1996: 571)

La segunda de dichas dualidades presenta dos posibilidades extremas de realización: la enseñanza o el deleite. Horacio tiene en cuenta a los destinatarios para quienes se crea una obra y nuevamente busca un equilibrio entre ambas. El arte aparecería distendido entre una concepción exclusivamente instrumentalista, como vehículo de la enseñanza fundamentalmente moral, y su opuesta concepción estética, por la cual se producen multiplicidad de estructuras e imágenes generalmente rotuladas bajo el lema de “arte por el arte”. Como dijimos al comienzo, el *Ars poetica* horaciana combina elementos de ambas. Utiliza la prosa versificada y, a su vez, contiene un alto didactismo, razón por la cual tuvo gran influencia sobre el arte medieval.

Análogo proceso se registra respecto al último dualismo. Los elementos de la imitación, *res / verba*, fondo y forma, o como los designamos hoy: significante y significado, son susceptibles de una manipulación contrapuesta por el arte. Al ideal didáctico del arte corresponde automáticamente una sobrecarga en la atención a los hechos de contenido, a la *res*, de la misma manera que los procesos de “arte por el arte”, simbolismo y apertura lúdica, desarrollan preferentemente una teoría de los elementos formales de la obra, e incluso de las formas del contenido, con independencia de la moraleja o el mensaje.

La elección de estos tres pares fundamentales como objeto de estudio no es casual⁴. Como Antonio García Berrio señaló en su libro sobre la tópica horaciana: "Los pares

⁴ Al respecto también véase: PÉREZ, M. (1998) *Historia de la Teoría de la Literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Vol. I, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998. pp. 129-143.

suponen una superación de la *Poética* de Aristóteles y su importancia radica en prestar atención a aspectos que cubren zonas del ámbito total de lo literario" (1977: 98), como serían las relaciones con el público.

En efecto, al cuestionarse la actitud que debe adoptar el poeta ante sí mismo, ante el texto y ante sus potenciales receptores, Horacio está considerando el hecho literario como la dimensión totalizadora en la que se pone verdaderamente de manifiesto el texto y renueva así, la reflexión sobre la problemática estrictamente verbal en la obra literaria. Para realizar esta operación es evidente que Horacio tuvo muy presentes los principios y la naturaleza de la Retórica. En la clasificación general de las artes clásicas, la Poética y la Retórica pertenecen respectivamente a las artes *poieticas* y a las artes prácticas. Las primeras tienen como objetivo la realización de un *opus poietico* que, a diferencia del *opus retorico*, permanece, al margen de su ejecución momentánea. El *officium* del *artifex* y el del *poeta* se diferencian en que la tarea de este último consiste en la imitación de la realidad, mientras que la tarea del *artifex* debe concentrarse en intentar influir sobre el público. Lo novedoso del planteamiento horaciano será la adjudicación de tareas propias del artífice al poeta. Además de su *opus poietico* y al igual que el orador, el poeta tiene ante sí una tarea práctica: deleitar, enseñar, poner todo el énfasis en las palabras o insistir en el contenido. En un sentido amplio de la palabra, el poeta tendrá también que persuadir a un público.

2.1. SOBRE LOS GÉNEROS

Con respecto a los géneros, podemos decir que Horacio no plantea en su obra una teoría original, sino que sigue las pautas griegas, especialmente las que marcaba Aristóteles. De hecho, los versos dedicados a los géneros concluyen con una breve historia de los géneros literarios en Grecia, los cuales aconseja que se tomen como modelos.

Horacio diferencia los géneros dramáticos de los géneros no dramáticos, prestando mayor atención a los primeros, dado que sigue la línea aristotélica. Sin embargo, hará un nuevo aporte al añadir una tercera modalidad intermedia: el "drama satírico".

Dentro de los géneros no dramáticos, se hará la distinción entre diversos tipos según el tema que traten o el metro que empleen. Así, la épica estaría compuesta por versos hexámetros, la elegía intercalaría distintos tipos de verso, los yambos servirían para expresar la furia mientras que la lírica expresaría la belleza y la seducción.

Otra característica que aborda Horacio acerca de los géneros es el tema de sus formas y sus límites.

En sus límites se pare
cada cual composición,
guarde estilo en proporción
del asunto que tocara (Horacio, 1996: 559).

El poeta recomienda no mezclar estilos ni recursos de un género en otro. Por lo que la comedia debe diferenciarse de la tragedia en el tipo de los personajes y en el tono del tema por tratar.

3. EL “EPODO V” Y LA “SÁTIRA 1.8”: UNA COMPARACIÓN

Luego de exponer la doctrina horaciana, ejemplificaremos los diversos elementos de su poética a partir de la comparación de dos de sus obras: el “Epodo v” y la “Sátira 1.8”. Hemos elegido estos poemas, porque desarrollan un mismo tema desde dos géneros poéticos distintos. Observaremos qué matices en el tratamiento de los personajes, el estilo y el vocabulario determinan el cambio de género.

En el “Epodo v”, Horacio describe una escena donde cuatro brujas preparan un rito para sacrificar a un niño y poder así elaborar un filtro de amor con su hígado y su médula. El poema comienza con el monólogo del niño que pide clemencia, recurso que gana adhesiones inmediatamente entre los receptores en contra de las brujas. En la época romana, este recurso era doblemente eficaz porque además de tratarse de un niño de corta edad, se trataba de un niño de condición libre (un futuro ciudadano) según se ve en

la descripción de su atuendo. El discurso del niño también cierra el poema, no ya suplicando sino maldiciendo a las brujas y ofreciendo su propio cuerpo, que está condenado a morir, como víctima del sacrificio para afectar a posteriori a las brujas. Por último, el niño menciona a sus padres que lo sobrevivirán –rompiendo el orden natural de sucesión vida / muerte– e imagina la venganza de estos. Este castigo *postmortem* en boca del pequeño a punto de morir es un final efectista en el cual no hay ningún tipo de salida en favor de las brujas. El lenguaje utilizado para describir la escena es elegante y sutil, las palabras y gestos son adecuados a los personajes. El epodo en su totalidad logra tener cierto efecto sobre el público, que termina aborreciendo a las brujas y compadeciéndose del niño.

Por otro lado, la “Sátira 1.8” del libro primero de los *Sermones* o *Sátiras* de Horacio es un ejemplo perfecto del género satírico en Roma. La sátira era un género más urbano, con propósitos morales y en donde el lenguaje operaba de manera burlesca. La escena descrita en la sátira es muy parecida a la del epodo, sin embargo, se utilizan palabras vulgares e imágenes grotescas y escatológicas, que revelan cierto afán por acercarse a lo popular. Aquí también se demuestra que el género satírico es creación romana. Encontramos varios elementos que nos llevan a deducir tal afirmación: se han mezclado elementos heterogéneos de procedencia griega (comedia, diatriba cínica, epigrama, etc.) con el *italum acetum*, los poemas populares y otros elementos romanos.

Comenzando con el análisis de la sátira, encontramos que el inicio del poema presenta una situación típica de los poemas populares priapeos⁵: una estatua de madera de Príapo interpela al lector desde el rol de narrador-protagonista del poema y nos narra una escena de brujería bajo el pretexto de describir la construcción de los jardines de Mecenas en el Esquilino, lugar adonde acuden las brujas a buscar huesos para sus hechizos, ya que este había sido anteriormente un cementerio. Horacio se vale de diferentes recursos que hacen evidentes los tópicos presentes en la sociedad, como la ironía (al describir al yo como un pedazo de madera hasta que un artesano lo convierte en dios), la utilización de nombres parlantes que nos recuerdan el ambiente popular y cómico, el uso de descripciones tomadas de otras obras literarias (por ejemplo, la de

⁵ Los Priapeos constituían un género poético popular que se caracterizaba por un vocabulario vulgar y obsceno y por el tema erótico o la alusión sexual constante. Solían tener al dios Príapo –divinidad de la fertilidad– como protagonista o al menos como personaje.

Canidia, la cual aparece también con Sagana en varios epodos, como el III, V y XVII). Recordemos, en relación a esta última característica, el carácter intertextual de toda la literatura antigua.

Ahora bien, la finalidad de estos dos poemas es social, ya que en ambos se puede interpretar una crítica hacia la magia y la superstición que invadía a la sociedad romana, consideradas como una amenaza para la comunidad en una época de fuerte regeneración moral, religiosa y de costumbres impulsada por Augusto, gran amigo de Mecenas. Coinciden, entonces, el tema (las brujas) y la finalidad de los poemas. Veamos en qué se diferencian.

Si tomamos la dicotomía *ingenium* / *ars*, los versos que citamos como ejemplos a continuación relacionan sin duda esta problemática con la del *decorum* o armonía, dado que la técnica artística (*ars*) aparece ligada a conocer las propiedades de cada género y la riqueza de opciones que este ofrece. Por otro lado, el talento (*ingenium*) de un poeta se evalúa en tanto aplique esos conceptos aprendidos adecuadamente. En este sentido, observemos en la siguiente tabla cómo Horacio sabe adaptar al género la descripción de las brujas:

<p>“Epodo V”</p> <p>Canidia, trenzados de cortas víboras los cabellos y su cabeza despeinada, ordena que...</p> <p>[...]</p> <p>Pero Sagana, solícita, esparciendo por toda la casa agua del Averno, encrespa los cabellos hispídos como un erizo o un jabalí en carrera. Sin ningún remordimiento, Veya, con un duro azadón el suelo ahondaba, acezando con el esfuerzo, para que el muchacho enterrado allí pudiese morir... (2005: 67)</p>	<p>“Sátira 1.8.”</p> <p>Yo, con su negra capa arremangada, descalza, y los cabellos esparcidos, vi a Canidia, la oí dando alaridos con Sagana, y horrendas a porfía a ambas a dos la palidez hacía. Escarban con las uñas el terreno, y de una oveja negra, que inclementes hacen luego pedazos con los dientes, el hoyo dejan con la sangre lleno, de donde aguardan que almas salgan juntas a dar satisfacción a sus preguntas.</p> <p>[...]</p> <p>Al ruido, fue una risa ver escapar las brujas en camisa, de Sagana caer rizos prestados, de Canidia volar dientes postizos rodar los brazaletes encantados, y las yerbas rodar de los hechizos (1996: 177).</p>
---	---

El primer texto, que pertenece al género lírico, como dijimos anteriormente, y, por tanto, se centra en la expresión de sentimientos y en el uso de un vocabulario más refinado, busca crear una imagen terrorífica de las brujas. Por tal motivo, resalta sus cabellos despeinados o electrizados y la descripción provoca cierta similitud con la monstruosa Medusa. Esta imagen se construye con la mención de las serpientes en la cabeza de Canidia. Por otro lado, Horacio agrega una caracterización interna, relacionada con la crueldad, al indicar que preparan un sacrificio humano “sin remordimiento”.

En cambio, la sátira, cuyo principal objetivo es didáctico y recurre frecuentemente al humor como medio de crítica, exagera los rasgos salvajes de estos personajes que, lejos de producir miedo, provocan risa al ser evidentemente degradadas. Si bien una primera descripción habla de sus ropas negras, nuevamente de los cabellos despeinados, de sus gritos y de su palidez, la imagen se completa con las acciones de escarbar la tierra con las uñas, lo cual se contrapone al uso más civilizado del azadón que se ve en el epodo, y despedazar un animal con los dientes. Además, cerca del final del texto ellas mismas se atemorizan y en su huída pierden sus pelucas y dientes postizos, lo cual revela su vejez y fealdad. Estos elementos cómicos, que de ningún modo serían válidos en el epodo, sí están empleados talentosa y adecuadamente en la sátira.

En consonancia, con la dicotomía anterior, la oposición *res / verba* también responde a características genéricas. En la obra lírica es más evidente una búsqueda de vocabulario refinado (“Cuando con una boca temblorosa hubo exhalado estos gemidos” (2005: 69), “sumido entonces en un lánguido sopor”, “imprecaciones dignas de Tiestes” (71)), de juegos sonoros (aliteraciones como las que encontramos en los versos 7 o 13 si los observamos en el lenguaje original), de figuras retóricas tanto de forma (en el texto latino se observan anáforas, repeticiones, paralelismos, quiasmos, etc.) como de sentido (comparaciones: “¿por qué me miráis con ojos como de una madrastra o de una fiera que el hierro ha herido?” (69), epítetos: “Iberia, rica en venenos” (69); metonimias: “volved contra las casas enemigas vuestra cólera” (71), etc.) y de descripciones muy pictóricas (el aspecto del muchacho y de las brujas, la secuencia de acciones). Es decir, cobra mayor peso la forma, dado que el objetivo es crear un clima que impacte al receptor. La expresividad se desarrolla también al explotar el patetismo, lo cual se ve en la figura del adolescente de familia noble a punto de ser asesinado por vulgares brujas,

en las plegarias y las maldiciones del joven, en la descripción de los elementos y rituales mágicos. A su vez, Horacio se vale del suspenso y de un final de algún modo abierto, dado que no se narra si efectivamente lo matan o si se cumple la maldición del muchacho. Por otro lado, el poeta está tan interesado en que el receptor se sienta dentro de la escena que decide borrar prácticamente la voz del narrador para darle paso a largos monólogos, ya sea del niño, ya sea de las brujas. De esta manera, resulta inevitable sentirse trasladado al escenario en el que está ocurriendo el acto de brujería y tomar contacto más directo con los personajes y con sus sentimientos. A su vez, esto contribuye a la verosimilitud: a medida que leemos vivimos los hechos, nos identificamos con la víctima.

La sátira, por el contrario, permite un vocabulario más cotidiano y hasta vulgar (“con el signo obscuro de mi ingle” (1996: 173); “mi frente ensucien cuervos ciento y sus necesidades en mis barbas haga el ladrón Vorano” (179); “mi nalga de palo tanto suena cual reventando una vejiga llena” (179)) y, si bien no dejan de observarse todo tipo de recursos retóricos (repeticiones, paralelismos, personificación: “al mostrar la luna su faz bella” (177), preterición: “¿A qué hablar de los lúgubres chillidos que alternaban las sombras con Sagana?” (179), incluso descripciones también muy pictóricas del escenario nocturno y del ritual), tiene más peso la historia, el plano narrativo. Tanto es así que el narrador está en primera persona, como lo exige el género, y expresa su crítica a las brujas a la manera de una anécdota personal.

Por otra parte, podemos afirmar que hay un interés de Horacio de explotar la comicidad, por lo que recurre al grotesco, no sólo degradando a las brujas, como vimos antes, sino también al “yo lírico”. Si prestamos atención, veremos que el “yo lírico” se presenta como el dios Príapo, pero en verdad no es el dios, sino una estatua de madera de este que carece de poderes o autoridad. No obstante, se le otorga un recurso de defensa que consiste, a pesar de ser una estatua, en la capacidad de realizar un fuerte ruido, semejante a una flatulencia, que logra asustar a las hechiceras. El humor y la vulgaridad son licencias propias de la sátira, pero no serían adecuadas en el epodo.

Finalmente, en relación con los objetivos de cada texto, ya hemos adelantado que coinciden en la crítica a la brujería y a las prácticas religiosas o rituales no oficiales. Sin embargo, es notable que en relación a la dicotomía *docere* / *delectare* el epodo se

incline más por este último, a causa del mencionado refinamiento, de la búsqueda de perfección formal y de su carácter teatral. Este poema tiene claramente el objetivo de lograr un deleite estilístico y sonoro, y de conmover al receptor, quien al enterarse de las intenciones egoístas de Canidia (matar al niño para realizar con su médula un filtro con el que seducirá a un sujeto) no puede más que sufrir y hacerse eco de las maldiciones con las que se cierra el texto. La sátira, por el contrario, nace como género didáctico, de manera que, aunque se utilice la áspera crítica o el humor, como en este caso particular, la forma nunca debe opacar su función primordial del *docere*. Si el epodo nos deja con la sensación de temor hacia estas mujeres malignas y aparentemente poderosas, este otro poema quiere enseñarnos que no hay que temerles y que pueden ser fácilmente combatidas, dado que no se trata más que de ancianas viles e impías.

En conclusión, en estas obras hay concentrados un elevado número de los tópicos propios del género tal como lo plantea Horacio en su epístola. Puede decirse que en el epodo el poeta parece hablar como un cultivador, mientras que en la sátira el tono es burlesco y desagradable. Las situaciones presentadas se describen de acuerdo con las exigencias formales del género, lo que nos revela el manejo de la técnica y el dominio de la escritura por parte de Horacio.

CAPÍTULO III

POE, EL CREADOR DEL RELATO MODERNO

1. POE, GENIO Y FIGURA

Al hablar de Poe, nadie dudaría de su enorme fama poética. La historia de la poesía francesa del siglo XIX confirma este hecho plenamente. Los poetas malditos, sobre todo Baudelaire, descubrieron su obra y se encargaron de traducirla con verdadera veneración.

Su vida fue corta, nació en 1809 y murió en 1849 en circunstancias poco claras, sin embargo, su inteligencia creadora, tanto como su visión de la literatura, suscitaban fuertes pasiones. El culto por Poe iniciado en Francia se extendió a todas partes en el Modernismo, época en la cual adquirió una especial preeminencia en América Latina, donde influyó profundamente a escritores como el uruguayo Julio Herrera y Reissig, el colombiano José Asunción Silva y el nicaragüense Rubén Darío.⁶

El prestigio actual de Poe se debe a sus cuentos, más que a su obra poética. Estas narraciones, sin dudas, le permitieron encauzar sus más oscuras e íntimas inquietudes. Cabe destacar que también se lo considera el creador del cuento policial. El reconocimiento de su obra surge por partida doble, ya que el escritor nos proporcionó tanto una serie de relatos como un nutrido número de artículos críticos y de reflexión teórica. En estas obras, Poe estableció las reglas que consideraba fundamentales para la creación de un cuento, así como las leyes internas que lo definen. Por tal motivo, se lo considera el creador del género del relato breve.

Como ya lo indicamos, Poe expuso su teoría sobre el cuento en la reseña crítica que dedicó al libro *Twice Told Tales (Historias contadas dos veces)* de N. Hawthorne. En ese artículo, sintetizó los rasgos que caracterizan al género tal como lo conocemos hoy en día, rasgos que luego retomaría en la “The Philosophy of Composition” (“La filosofía de la composición”), donde enumera sus principios estéticos con el afán de explicar cómo escribió su poema “The Raven” (“El cuervo”). A estas dos obras,

⁶ Con respecto a la influencia de Poe en América Latina, véase: MARGO GLANTZ, S (1976) “Poe en Quiroga”, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas: Monte Ávila Editores.

podemos agregar “The Poetic Principle” (“El principio poético”), conferencia en la cual también trata los fundamentos del relato y de la poesía.

A partir de los ensayos de Poe, el género del cuento se regirá por normas vinculadas con el logro de un efecto y de una cierta impresión en el lector. Sus obras no dejarán nada al azar; lejos de ser productos espontáneos de un genio creador, resultan del trabajo arduo y de la meticulosa elaboración artística. Este hecho quizás sorprenda al público de sus cuentos, considerando que Poe se relaciona con el Romanticismo y por ende, con la figura del escritor genio regido por las musas. Lejos de esta realidad, en los ensayos posiciona el raciocinio de las ideas por sobre la inspiración, influenciado fuertemente por el creciente racionalismo de la época. Ejemplo de este hecho son las siguientes palabras de Mario Lancelotti, quien en su libro *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento* sugiere:

Pero si el cuento es, sobre todo, una técnica no parece un azar que cobre altura por la misma época en que la ciencia se torna visible en sus aplicaciones mágicas. Y no es casualidad que quien le imprime su perfil pertenezca a un país de inventores (1973: 24).

2. LOS PRECEPTOS

A continuación, enunciaremos los postulados más importantes de la teoría de Poe con el fin de desarrollarlos posteriormente en profundidad:

- El escritor debe decidir de antemano qué efecto quiere lograr, qué impresión busca causar con su relato. Este efecto debe ser único y original.
- Todos los elementos del relato deben tener como función conseguir ese efecto.
- La originalidad no estará dada por presentar un hecho extraño y peculiar, sino que, contrariamente, Poe plantea que los sucesos deben ser de un tono familiar y natural para el lector, por lo que la originalidad radicaría en la manera de presentarlos.
- La extensión del cuento es proporcional al logro de un efecto. En cuanto a la brevedad, las obras deben ser leídas “de una vez” y no pasarse de los límites de nuestra atención.

- Poe hace una división entre intelecto, conciencia y alma. El primero se ocupa de la verdad, la segunda del deber y la tercera de la belleza. Luego, Poe le adjudica a cada uno un ámbito diferente, así la verdad y el deber “son territorio del cuento” y la belleza “es dominio de la poesía”.
- Queda abolida la idea de didactismo o de cierta finalidad de las obras.

Habiendo enumerado los preceptos más importantes, nos dispondremos a desarrollarlos. En primer lugar, las creaciones deben tener, según Poe, una naturaleza irrenunciable, o sea, la obra debe circunscribirse a sí misma, debe someterse a sus propias condiciones y no estar sujeta a presiones exteriores. En este sentido, el artista debería tener total libertad, incluso escapar del gusto popular. En la reseña que Poe hace a Hawthorne, se pronuncia con respecto a este tema, considerando que el autor debe crear sus cuentos, sin tener en cuenta las críticas o lo que popularmente se considera original.

Al hablar del autor, el criterio de Poe deja en claro que este debe suponer un efecto concebido anteriormente a la obra. A partir de este punto, la obra se desarrollará como un plan estrictamente diseñado para lograr el efecto deseado. De allí, que las primeras líneas sean de gran importancia para el éxito o fracaso del efecto que se quiere lograr. Poe otorga una gran importancia a esta condición, prueba de ello son las siguientes palabras extraídas de “La filosofía de la composición”⁷:

Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida (Poe, 1987: 69).

En relación con el efecto elegido, Poe postula el concepto de “unidad de impresión”. La obra debe sostener el efecto a lo largo de toda su longitud, y esta continuidad será la que garantice y potencie el efecto final.

De este presupuesto se desprende el precepto de la extensión equilibrada. La unidad de impresión incide sobre la extensión de la obra y determina que tenga una longitud, no mayor al tiempo de una sola lectura, parafraseando las palabras de Poe. El cuento debe

⁷ Utilizaremos, a partir de aquí, la nomenclatura de las obras en idioma español.

tener una extensión breve. Nuevamente recurrimos al mismo ensayo, para ejemplificar lo expuesto:

Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente (71).

El problema de la extensión del cuento parece ser clave e inherente al género. Así lo explica también Lancelotti en su ensayo:

...esta característica alude a un fenómeno que, como la duración, pertenece a la esencia temporal de la expresión literaria. Cabe preguntarse, pues, de qué modo y en qué medida las categorías del tiempo gravitan en la narración breve hasta darle una particular estructura formal (1973: 32).

La cita de Lancelotti argumenta con autoridad el mismo principio por el cual Poe afirma que la obra no debe durar más de dos horas, ni menos de media hora. Este principio regiría la unidad de efecto, en tanto que la tensión por el desenlace se vería lograda sólo en ese *lapsus* temporal. Por otra parte, la elaborada ejecución supone el análisis constante de las emociones, los elementos y las reacciones que se incorporan en la obra, con el fin de que las palabras se sometan a un proceso, a un análisis minucioso abocado al objetivo final de causar el efecto deseado. Debemos recordar que el autor debe tener un plan y asegurar todas las variables para su ejecución. Por tal motivo, la inspiración o los arrebatos de la pasión no son aconsejables en el ámbito del relato, puesto que pueden provocar distracciones o frustrar la intención de unidad. Al respecto Poe escribe:

Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático (71).

En este punto, vuelve a surgir el problema de la originalidad. Lejos estaría de ser producto de la acumulación de efectos o palabras injustificadas nacidas de una profunda inspiración. Por el contrario, según Poe, la originalidad reside en el poder utilizar un elemento familiar y darle una nueva impresión. De allí que el tono del relato sea muy importante. La originalidad también está asociada al público receptor, que en palabras de Poe cree original lo novedoso. Para él en cambio, lo original será una virtud propia que el autor despliega en la obra.

La confluencia de todas estas características tiene como objetivo final la perturbación o impresión del lector. Las obras de Poe son construcciones que apuntan directamente a ese efecto. Por esta causa, Poe prefiere el cuento a la novela. En la reseña a Hawthorne afirma que:

El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción (Poe, 1973: 85).

En conclusión, sería desacertado analizar los preceptos de la teoría de Poe por separado, ya que estos se hallan íntimamente entrelazados. Unos y otros se congujan recíprocamente; así encontramos cómo la intensidad se relaciona con la brevedad y, a su vez, con la unidad de efecto.

Poe plantea un tratamiento novedoso del relato, caracterizado por la búsqueda de un efecto en cada creación, el control del proceso creativo y la supeditación de los elementos constructivos a una unidad de impresión que provoque en el lector la alteración de todos sus sentidos.

2.1 LA UNIDAD DE EFECTO EN “LA CAÍDA DE LA CASA USHER”

“La caída de la casa Usher” es uno de los cuentos que ha originado una gran cantidad de interpretaciones. Poe parte de la estética de la novela gótica, género narrativo surgido el siglo anterior con la aparición de la novela *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, también denominada novela negra por lo tétrico de sus temas. Junto a este género, el Romanticismo alemán forma parte de las influencias de Poe, revelándose en el gusto por lo maravilloso y lo extraño, así también por lo grotesco.

Este relato reúne varios de los elementos de la novela gótica: la mansión tétrica, la noche de tormenta, los panteones, el tema de la catalepsia y los muertos que regresan a la vida. La temática no surge al azar, sino que hay en la época una constante búsqueda por entender los hechos del más allá. Según Lancelotti:

La ciencia abre nuevos horizontes al razonamiento, lo vuelve audaz, ilimitado. Las fantasías sobre el mesmerismo o las lucubraciones sobre el más allá integran con el misterio policial un mismo derecho a la temática del cuento. Si la indagación de la Verdad, que Poe entreviera como uno de sus fundamentos, no tiene fronteras, el pasado es un terreno fértil, digno de ser explorado (1973: 29).

Fiel a los preceptos de su autor, las primeras palabras anuncian el carácter decadente de la composición. Comenzando por el título, éste incorpora esa doble función enunciativa y deíctica, anticipando los bosquejos del tono del relato. Por un lado, con el augurio de la inminente “caída”, se provoca en el lector cierta expectativa sobre cómo, cuándo o por qué. El lector es sometido, desde un principio, a las leyes del narrador y sin darse cuenta será regido por la lógica de ese mundo de ficción, en el cual reina la melancolía y la inquietud espiritual.

No sólo el título funciona como un disparador de sensaciones, sino también la cita en francés que revela: “su corazón es un laúd suspendido, / ni bien lo tocan, resuena” (Poe, 1999: 235), la cual intensifica el misterio. Sabemos, por lo expuesto anteriormente, que Poe proclama la unidad de efecto, por lo que el escritor debe decidir cuál será el efecto final antes de comenzar a escribir. Si leyéramos este cuento al revés, o sea, desde su desenlace hacia el comienzo, veríamos cómo cada elemento encaja perfectamente en el engranaje de la narración. En las últimas páginas, se retoma la imagen de la cita del principio en el corazón imperceptible de Lady Madeline: “¿No percibo el pesado y horrible latir de su corazón?” (253). Esta vez, la imagen ha sido corrompida por la muerte.

Como dijimos al iniciar el análisis, la atmósfera del relato posee una marcada impronta gótica y a su vez se llena de tintes románticos, los cuales se advierten en el hecho de hacer presente a la naturaleza como un ser orgánico, un ser viviente. La casa, tanto como sus alrededores, se convierte en protagonista. Las descripciones del exterior así como del interior de la casa ayudan a provocar la sensación de decadencia, de desgaste y de muerte. Estas descripciones visuales, en las que escasea la luz y predomina lo sombrío, también poseen una función en tanto crean una atmósfera lúgubre y espantosa. Es más, la influencia de la naturaleza sobre R. Usher es expresada por él mismo, quien atribuye a ésta la decadencia de su casa y de su familia. En este cuento, debemos entender que casa y familia son lo mismo, o sea, constituyen una unidad. Por esta razón,

el ocaso de los jardines, del estanque y de la casa en general revelarían la decadencia mental de los habitantes y anticiparían la destrucción final.

Quizá el ojo de un observador minucioso hubiera podido descubrir una fisura apenas perceptible que, extendiéndose desde el tejado del edificio, en el frente, se abría camino pared abajo, en zig-zag, hasta perderse en las sombrías aguas del estanque (238).

Así, Poe produce la impresión de inestabilidad y de inminente derrumbe mental y físico. La grieta es una prueba física, un elemento que marca el principio y el final.

Ahora bien, ese aspecto externo, sombrío y tenebroso, continúa con los mismos matices en el interior. La distribución de las habitaciones, la oscuridad de toda la casa, incluso los objetos que la decoran nos sitúan, como ya dijimos, ante un escenario gótico. Repetimos esta característica, puesto que el tono general de la composición alude a una atmósfera lúgubre y fantasmagórica, nuevamente produciendo la anticipación de la muerte y el deterioro. Esto nos confirma el hecho de que todos los elementos se conjugan para crear un clímax. Veamos las siguientes descripciones:

...los relieves de los cielorrasos, los oscuros tapices de las paredes, el ébano negro de los pisos y los fantasmagóricos trofeos heráldicos rechinaban a mi paso... el mobiliaje en general era profuso incómodo, antiguo y destartado. Había muchos libros e instrumentos musicales en desorden. [...] Débiles fulgores de luz carmesí se abrían paso a través de los cristales enrejados y servían para diferenciar suficientemente los principales objetos; los ojos, sin embargo, luchaban en vano por alcanzar los más remotos ángulos del aposento (239).

Y luego, el lector se verá afectado con la descripción del lugar que sin dudas, es el más tenebroso:

La cripta era pequeña, húmeda y desprovista de toda fuente de luz; estaba a gran profundidad... Evidentemente había desempeñado, en remotos tiempos feudales, el siniestro oficio de mazmorra, y en los últimos tiempos el de depósito de pólvora o alguna otra sustancia combustible (247).

Este recinto subterráneo, frío y oscuro es una constante en la literatura de Poe, bien como cripta, como mazmorra o catacumba. Muchos de sus personajes bajan al subsuelo para encontrar una muerte segura. En este cuento en particular, la cripta familiar y los sótanos de la casa Usher parecen surgir de la combinación de la mazmorra feudal en la que tuvieron lugar torturas de la Inquisición, la cual se describe en "El pozo y el

péndulo”, y las oscuras catacumbas donde Montresor empareda al desafortunado Fortunato en “El tonel de amontillado”.

Por otra parte, debemos detenernos en el narrador. Este cronista, cuyo nombre desconocemos, se presenta como un único amigo de juventud de Roderick Usher, quien acude a la casa luego de recibir una carta urgente de éste. Según sus palabras, Roderick sufre de “acuidad mórbida de los sentidos; apenas soportaba los alimentos más insípidos; no podía vestir sino ropas de cierta textura; los perfumes de todas las flores le eran opresivos; aún la luz más débil torturaba sus ojos” (239).

A consecuencia de esta enfermedad, su aspecto físico presenta una imagen cadavérica “la palidez espectral de la piel, el brillo milagroso de los ojos [...] el cabello, en su desordenada textura de telaraña flotaba más que caía alrededor del rostro” (239). La protagonista femenina también se encuentra bajo la misma aflicción familiar, que parece transmitirse junto con el apellido, en esta ocasión, se trata de una extraña enfermedad. Madeline sufre de “una apatía permanente, un agotamiento gradual de su persona y frecuentes aunque transitorios accesos de carácter cataléptico” (242). Aquí también podemos advertir la influencia del ideal de belleza romántico. Había cierta fascinación por la muerte y la mujer bella era aquella cuyo rostro se asemejaba más a un espectro.

Antes de continuar, debemos hacer un alto y resaltar que en este cuento quien narra es testigo de los hechos, a diferencia de otros relatos en donde es el protagonista. Podríamos pensar, entonces, que el narrador será fuente objetiva de los sucesos y, por ende, su discurso, creíble y verdadero. El lector firma un contrato de veracidad con el narrador, ya que según Poe “el cuento es el ámbito de la verdad” (1987: 73). El lector esperará un relato certero de los hechos, aunque no por ello, menos sorprendente. Pero, a medida que avanza la narración nos preguntamos si este narrador es confiable o se ve también influenciado por el ambiente, cambio que nos remite nuevamente a la teoría de unidad de efecto. Cada elemento del relato juega un papel esencial. Los personajes, los sucesos y el lugar se influyen mutuamente, creando una red de relaciones, hecho que Poe describe en su ensayo “Eureka” a propósito de la reciprocidad entre los elementos que componen el universo. El relato conformaría un microcosmos en sí mismo. No podríamos desarrollar un análisis profundo del ensayo en este trabajo, sin embargo, lo

mencionamos puesto que sus postulados pueden iluminar nuestra interpretación del cuento.

Retomando el análisis de cómo se construye el relato de forma cerrada, debemos destacar el papel que desempeña el poema o balada que Usher recita a su amigo, y también la intervención de otros elementos como los libros que se mencionan o la pintura que Roderick crea.

En primer lugar, diremos que estos elementos establecen distintas alegorías. El poema alude a lo material y a lo espiritual, a la correspondencia de la mente y la materia. Por un lado, relata los orígenes triunfantes de un palacio, cuya majestuosidad se puede comparar con los primeros años de la casa y de la familia Usher, luego y por acción del tiempo viene el ocaso, la destrucción, y un final siniestro en donde lo único que queda es una mueca diabólica: “una horrenda turba se precipita eternamente / riendo... más sin sonreír nunca” (245).

En segundo lugar, el cuadro del túnel o cueva representa una analogía del entierro posterior de Lady Madeline y, a su vez, evoca la misma sensación que la descripción de la cripta suscita en el lector, sin dudas, sensación de claustrofobia u opresión, palabra que aparece demasiadas veces como para que pase inadvertida frente a nuestros ojos.

Otros elementos por destacar son los libros citados, los cuales dan cuenta del bagaje cultural del protagonista y del narrador, y contribuyen a afianzar una concepción del universo y de la creación de un mundo interior. Hay una reciprocidad, una influencia entre los elementos y los seres, entre el arte y la casa. El narrador lo sabe y lo expresa:

Nuestros libros –los libros que desde hacía años formaban una parte no pequeña de la existencia espiritual del enfermo– estaban, como puede suponerse, de estricto acuerdo con aquel carácter fantasmal (246).

La personalidad desequilibrada de Usher se transmite por medio de todos estos elementos y, a su vez, el narrador representa el intento de racionalizar tanta locura. No podemos dejar de mencionar que el linaje Usher, de línea directa, parece heredar este padecimiento lo que uniría más a los hermanos Usher. El lazo entre ellos es tan fuerte que la muerte de uno arrastra la del otro. Vemos que el padecimiento de Madeline se

agudiza a la par que evoluciona la enfermedad mental de Roderick. Hay, sin dudas, una conexión íntima entre ellos, casi mística, no sólo por el hecho de ser gemelos, sino porque se ha llegado a insinuar el incesto. Poe ha expresado que la obra no debe acatar ningún precepto moral y por ello deja entrever este tema en el relato, profundizando así la perversión de la muerte de Lady Madeline.

Por último, debemos señalar el hecho de que la lectura del cuento en idioma original, tanto como su correspondiente traducción, se puede realizar en un período no inferior a una hora ni superior a noventa minutos, respetando así uno de los principales principios compositivos: la brevedad.

En conclusión, “La caída de la casa Usher” constituye un relato en donde se cumplen los postulados acerca de la unidad de efecto. Encontramos a lo largo de toda la narración, un hilo conductor que se manifiesta en la sensación de una amenaza constante que acecha al narrador y suscita cierto miedo en el lector. Todo el relato fluctúa entre la cordura y la sinrazón, como las emociones desequilibradas de Usher, concluyendo en la constatación de que el título nos advierte, la caída y la destrucción total.

CAPÍTULO IV

CHÉJOV, REALISMO Y TEORÍA DEL CUENTO ABIERTO

1. CONSEJOS PARA ESCRITORES

Chéjov fue un hombre que dividió su vida entre la medicina, su profesión y la literatura, su pasión. Como él mismo declara en una de sus cartas: “la medicina es mi esposa legal, la literatura sólo mi amante” (Chejov, 2004: 297). Nació en 1860 y murió en 1904. Autor de una serie de relatos cortos y de obras teatrales, se destacó por querer mostrar a los personajes tal cual son en la vida real.

En primer lugar, podríamos definir a Chéjov como el maestro del cuento que no tiene trama argumental. En verdad, lo que podemos sostener es que Chéjov narra historias que podrían parecer copias de la vida real, simples o insulsas, pero lo hace con tanta habilidad que consigue atraparnos y sorprendernos con su forma de describir situaciones y sensaciones cotidianas. En lo que respecta a toda su producción, no puede definirse claramente bajo un movimiento, pero sí se infiere de la lectura de sus cuentos que se ubica en una posición reacia a la línea romántico-subjetivista.

En comparación con Poe u otros escritores, Chéjov no posee una obra crítica específica, ni tampoco reseñas o artículos que atestigüen sus pensamientos sobre la literatura. Sin embargo, sí podemos encontrar una serie de consejos y postulados sobre el arte en las cartas que entabló con diversos intelectuales de la época. Estas epístolas, que datan desde el año 1883 hasta el año 1904, han constituido una fuente de preceptos para los jóvenes escritores, ya que en muchas de ellas Chéjov desarrolla diversos temas literarios, como el problema de la mimesis, la extensión del relato, la controversia entre inspiración y técnica, etcétera.

En resumen, los principales consejos literarios de Chéjov podrían enunciarse así:

- Objetividad absoluta, lo que lleva a una búsqueda de realismo. La literatura debe reflejar fielmente la realidad.
- Veracidad en la descripción de los personajes. Para ello, se debe observar y contemplar la vida cotidiana.

- Evitar los enredos económicos o políticos. La propaganda es incompatible con la literatura.
- No descartar ninguna temática, por más cínica o cruel que fuera.
- Evitar el didactismo. El escritor no puede tener una función moralizante, su deber no es juzgar, sino mostrar todos los elementos para que la realidad se juzgue por sí misma.
- Insistir en la brevedad de la narración.
- La literatura es un trabajo que consta en escribir y re-escribir. Incansablemente, un autor debe pulir sus escritos y no dejarse llevar por la mera inspiración o la pasión creadora.
- Escribir con espontaneidad, atendiendo a la originalidad.

Observamos que en muchos de estos consejos atisban los postulados del *Ars poetica* de Horacio, sobre todo, en aquellos que se relacionan con el concepto de mimesis y el *delectare* de una obra. Al hablar de cómo se deben describir los personajes, Chéjov afirma que: “los personajes son siempre producto de la observación y del estudio de la vida” (330). Horacio proponía la misma recomendación en sus preceptos. Del mismo modo ocurre con la controversia que discute si el arte debe tener un sentido moralizante, didáctico o simplemente debe entretener al público. Tanto Horacio como Chéjov, proponen abolir el didactismo y otorgar a las obras la función del placer, o sea, la función de entretener. De esta manera, los personajes pueden presentarse lo más reales posibles, despojados de cualquier prejuicio moralizante.

Por otra parte, Chejov, en contraposición con la unidad de efecto que propone Poe, no parte de un comienzo premeditado y supeditado al final. Por el contrario, él afirma que: “el comienzo de mis cuentos es siempre tan prometedor y parece como si fuera el comienzo de una novela, la mitad es apretujada y tímida, y el final es como un esbozo breve” (350).

Estas palabras del escritor, dejan entrever el ritmo y la estructura del relato, que según parece no se construye bajo una estructura efectista. Sus finales son abiertos y la mayoría de las veces dependen de la imaginación del lector. Esto rompe con la idea del cuento circular o del cuento como esfera, formato en el cual las primeras palabras, tanto

como el resto del relato, están pensadas en función del final. Podemos confirmar lo dicho con otra cita de Chejov: “hay que empezar el cuento en la segunda página” (250).

2. CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO ABIERTO

El cuento abierto, a la manera que lo propone Chéjov, comienza en una zona de nimiedades, aparentemente banal, y se desarrolla en un ámbito aludido pero no expresado. Chéjov escribe al respecto: “No digas que uno de tus personajes está triste: sácalo a la calle y has que vea un charco en el que se refleje la luna” (345).

Habría entonces, una historia superficial, evidente en una primera lectura, y otra más profunda e implícita. Por tal motivo, el recurso de la descripción jugará un papel preponderante en la creación del relato.

De este hecho se desprende la sensación de que en los cuentos no sucede nada en apariencia. El recurso de la descripción pone en primer plano una secuencia de imágenes detalladas y verosímiles, en donde poco o nada sucede más allá de una puesta en escena pictórica. Sin embargo, siempre se tiene el presentimiento de que un acontecimiento está por ocurrir. Así lo expresaba el escritor, en una de sus cartas:

No debes dar al lector ninguna oportunidad de recuperarse: tienes que mantenerlo siempre en suspenso... Las obras largas y detalladas tienen sus propios fines particulares, que por supuesto requieren de la ejecución más cuidadosa... Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado.⁸

Es por esta razón que la trama se acota a lo estrictamente necesario para el retrato de los personajes y del conflicto que se presenta. Por tal motivo, muchas veces, como dijimos anteriormente, se dice que sus cuentos no tienen trama.

Siguiendo con las características del relato, otro concepto que se desprende de la cita anterior es el de la brevedad. En este punto, coincide con los preceptos de Poe. La obra debe ser lo suficientemente corta como para mantener la atención del lector.

⁸ “Consejos para escritores”, *Sin trama y sin final*, [en línea], Ciudad Seva. [consultado el 25 de septiembre de 2010]. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/chejov02>.

Ahora bien, si el autor no posee de antemano un plan, si la acción no ocupa el primer plano del relato, ¿por qué entonces trasciende el cuento chejoviano? Es en la mera descripción, en el realismo objetivo, en donde radica la maestría de Chéjov. Se le atribuye el don de caracterizar a los diferentes personajes de manera única y espiritualmente profunda por haber ejercido la profesión de médico, lo cual lo habría acercado a las personas en diferentes situaciones y facetas.

Sin embargo, en la descripción de los personajes no hallamos una veracidad extrema, sino que entra en juego la exageración, el grotesco y, muchas veces, la fantasía. Esto se debe a que el realismo de Chéjov no busca el retrato fiel, sino el retrato verosímil. Los personajes son el eje principal en los cuentos y el recurso más utilizado será el diálogo trivial. Si comparamos sus descripciones con un estilo de pintura, deberíamos decir que son impresionistas y costumbristas. En este punto, la originalidad consta en no dejarse llevar por ideas preconcebidas, sino tratar de buscar aquellos rasgos que constituyen la esencia humana. Al respecto, Máximo Gorki escribe en *Comentarios sobre la literatura y el arte*:

Nadie ha comprendido tan clara y sutilmente como Antón Chéjov la tragedia de las pequeñeces de la vida, nadie antes que él supo representarle al hombre con tal implacable veracidad el cuadro vergonzoso y desalentador de su vida... (1981: 47)

Entonces, la literatura de Chéjov pone en escena las cosas tal como son y las presenta bajo la mirada de la cotidianidad. No hay golpes de efecto, no hay tensiones, no hay acción desmesurada. Como dijimos anteriormente, por todas estas condiciones se lo podría definir como un naturalista. Sin embargo, para no quedarnos en un análisis superficial, debemos aclarar que en algunas zonas, Chéjov se compromete con sus escritos y produce una doble dimensión: la del realismo y la del compromiso social. Y es que aún en el realismo⁹, la naturaleza captada, tanto como las imágenes diarias han sido retratadas por el ojo de un artista cuyo espíritu ha hecho cierto recorte y, por ende, ha modificado lo estrictamente real. La obra de arte, sea cual fuere, conformará una realidad autónoma, distinta de la realidad objetiva. Si bien el cuento, ámbito en el que analizamos los preceptos de Chéjov, establece sus propias leyes y organiza las acciones según una lógica interna, mantiene a la vez relación con el mundo real de donde ha

⁹ Para profundizar este tema, véase: ADORNO T, FISHER E., JACOBSON R. Y LUKACS G (1972) *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

extraído el material que lo conforma. Por tal motivo, podemos hablar de una doble dimensión. La perspectiva del autor no puede separarse de la obra. En el caso de Chéjov, el compromiso del que hablamos no radica en lecciones éticas, sino en sutiles reflexiones indirectas de frases o gestos que propician sus personajes. Como él mismo le escribe a Suvorín en 1888:

El artista observa, elige, conjetura, combina... Usted tiene razón en exigir una actitud consciente del artista hacia su obra, pero mezcla dos ideas: la solución del problema y su correcta presentación. Sólo lo último es obligatorio para el artista (Chéjov, 2004: 286).

O sea, Chéjov aplica su técnica a la escritura objetiva. A diferencia de Poe, él presenta lo cotidiano, aquello a lo que está acostumbrado el hombre, sin deformaciones, sin simbolismos. La verosimilitud radicará en la aceptación de lo que el lector considerará como verdadero. En esta sencillez aparente, el lector debe encontrar una línea de lectura y sacar sus propias conclusiones.

2.1 “LA DAMA DEL PERRITO”, UN EJEMPLO DEL CUENTO CHEJOVIANO

“La dama del perrito” es una historia que no contiene ningún acontecimiento extraordinario; los personajes, no son ni héroes ni villanos, sino personas con una existencia corriente, incluso se podría decir aburrida. El hilo conductor de esta historia gira en torno al amor y al adulterio. Sin focalizar en el desenlace, el dramatismo se opaca con la aparición de otros detalles nimios, que parecen distraer al lector y sin embargo, acaban conformando una destacada descripción de los ambientes y de los verdaderos sentimientos de los personajes.

En primera instancia, podemos decir que “La dama del perrito” representa un pequeño ensayo sobre cómo surge el amor entre dos personas. Ciertamente, bajo la peculiar perspectiva de Chéjov. Para él, el amor nace a partir de una especie de tristeza o de compasión hacia la persona amada.

Este sentimiento es el que le inspira Anna Sergeyevna a Dmitri Gúrov, protagonistas del relato. Por ejemplo, tras su primera conversación con la solitaria dama del perrito,

Gúrov piensa en ella, de la siguiente manera, al acostarse: “Recordó su fino y débil cuello, los hermosos ojos grises. «De todos modos, hay algo en ella que inspira compasión», pensaba antes de comenzar a dormirse”.¹⁰

Pese a que el estilo de Chéjov es escueto en adjetivos, puesto que utiliza otros recursos narrativos, en este caso no los elude al hacer la observación de que el cuello de Ana es “fino y débil”, calificativos que acentúan su imagen de fragilidad. Por otra parte, encontramos más adelante una nueva descripción que contribuye a reforzar esta impresión en el lector. “Pero en el caso actual sólo había timidez de la juventud inexperta, un sentimiento parecido al miedo; y todo esto daba a la escena un aspecto de consternación...”¹¹

Si nos detenemos en la sencillez del relato en general, llegaremos a la conclusión de que las acciones se mencionan trivialmente, contribuyendo a crear cierto patetismo, hecho que despierta compasión y melancolía en el lector. Incluso en la escena del beso, que debería ser romántica, el idilio amoroso se rompe con la preocupación de Gurov por ser vistos. Este hecho obliga al lector a recordar lo prohibido de esa relación.

Entonces Gurov la miró intensamente, rodeó su cuerpo con el brazo y la besó en los labios, mientras respiraba la fresca y fragancia de las flores; luego miró a su alrededor ansiosamente, temiendo que alguien los hubiese visto.¹²

Esta descripción también es un ejemplo de lo que Chéjov quiere expresar cuando afirma que “no hay que decir demasiado sino lo suficiente”.¹³

Retomando el tema de la tristeza o melancolía, ésta se repite en otros cuentos de Chéjov y puede atribuirse al sentimiento que predominaba en la Rusia del siglo XIX. Hay en los personajes cierto desencanto y aburrimento, así como culpa, soledad y costumbres que se ponen en tela de juicio. Si observamos el siguiente comentario que hace Gurov acerca de la ciudad de Yalta, veremos que se confirma la existencia de la tristeza como tono o sensación:

¹⁰ CHÉJOV, A. "La dama del perrito", [en línea], Ciudad Seva, [consultado el 25 de septiembre de 2010]. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/ac>.

¹¹ CHÉJOV, A., *op. cit.*

¹² CHÉJOV, A., *op. cit.*

¹³ CHÉJOV, A. “Consejos para escritores”, *Sin trama y sin final*, *op. cit.*

–Es que se ha puesto de moda decir que esto es triste. Cualquier provinciano viviría en Belyov o en Lhidra sin estar triste, y cuando llega aquí exclama en seguida: “¡Qué tristeza! ¡Qué polvo!”¹⁴

Con respecto al tema de la tristeza, Gorki menciona que conforma un “carácter muy ruso” (1981: 45) La lucha por la existencia diaria era difícil, sobre todo, llegar a saciar ciertas aspiraciones sociales en una época en donde la clase burguesa estaba emergiendo vorazmente. En la carta que ya hemos citado de Chéjov a su amigo Surovín, el escritor nos dice: “No hay nada más aburrido y carente de poesía, por decirlo así, que la prosaica lucha por la existencia que te quita la alegría de vivir y te sumerge en la apatía” (Chéjov, 345).

Bajo estas condiciones, no es ilógico entonces que el amor también se encuentre opacado por este sentimiento. Si observamos a Gurov, este personaje encarna en sí esa apatía que menciona Chéjov. Gurov es un hombre desencantado, un hombre en crisis con su matrimonio y con sus pares de género. Es un personaje que no encaja en la sociedad y es en esta zona de fricción en donde Chéjov deja entrever las escenas de su tiempo, retratando los problemas de la clase burguesa. Gurov siente que las conversaciones no tienen sentido, odia los lugares comunes y los estereotipos (lo mismo podríamos decir de Chéjov). En algún punto, siente un vacío que llena con esas falsas relaciones hasta el momento en que se da cuenta de que se ha enamorado de Ana. El siguiente fragmento, ejemplo de su malestar, sigue luego de una conversación en el club de doctores cuando él se anima a contar su historia de amor a un compañero quien le contesta con palabras que aludían a la cena, dando a entender la poca atención que le había prestado, o quizás la omisión de cualquier comentario sobre su verdadero sentir. Veamos la cita:

Aquellas palabras tan corrientes llenaron a Gurov de indignación, encontrándolas degradantes y groseras. ¡Qué modo tan salvaje de hablar! ¡qué noches más estúpidas, qué días más faltos de interés! El afán de las cartas, la glotonería, la bebida, el continuo charlar siempre sobre lo mismo. Todas estas cosas absorben la mayor parte del tiempo de muchas personas, la mejor parte de sus fuerzas, y al final de todo eso, ¿qué queda?¹⁵

¹⁴ CHÉJOV, A. "La dama del perrito", *op. cit.*

¹⁵ CHÉJOV, A. "La dama del perrito", *op. cit.*

La indignación que sufre Gurov es una excusa para llevarnos a la posterior reflexión acerca del paso del tiempo y de cómo en las costumbres y ritos diarios se pierde en realidad lo más importante, nuestra esencia, aquello por lo que existimos y somos felices. Esto es lo que mencionábamos al decir que Chéjov crea una doble dimensión en el relato. Si bien no hay un tono moralizante en su narrativa, inevitablemente, nos empuja a la reflexión mediante los conflictos que viven los protagonistas de sus cuentos. En este caso, Gurov ha perdido la alegría, la satisfacción y el sentimiento de pertenencia. El amor por Ana parece ser el único medio para volver a hallar un poco de sosiego. Entonces, la soledad aparece también como tema del cuento, profundizando el sentimiento melancólico, que ya hemos descrito.

En este punto, debemos decir que la descripción interna de los personajes se completa con la aparición del tema de la culpa y del pecado. La protagonista no deja de mencionar que su relación con Gurov es pecaminosa y que la ha convertido en una mala mujer. El narrador mismo la describe de la siguiente manera luego del adulterio:

La actitud de Ana Sergejevna –la dama del perrito– en todo lo sucedido tenía algo de peculiar, de muy grave, como si hubiera sido su caída; así parecía y resultaba extraño, inapropiado. Su rostro languideció y lentamente se le soltó el pelo, en esta actitud de abatimiento y meditación se asemejaba a un grabado antiguo: La mujer pecadora.¹⁶

En esta descripción puede verse la fuerte influencia de la religión cristiana ortodoxa, que se encuentra muchas veces en la narrativa de Chéjov. Si bien su literatura no es religiosa, toma aspectos del rito ortodoxo, así como valores de la fe, los cuales son utilizados para presentar en profundidad la psicología y los sentimientos de sus personajes. Sin dudas, la protagonista sufre de cierta culpa por haber faltado a uno de los mandamientos, por haber sido infiel a su marido.

Para profundizar el análisis acerca del tema de la infidelidad, podemos hacer una analogía con la conocida novela *Madame Bovary*. En una especie de monólogo, Ana dice de sí misma que se casó demasiado joven y que, aunque su marido sea bueno y lo compare con un lacayo, después de casada comenzó a torturarle la curiosidad por todo, por el deseo de otra vida, por las pasiones, arrebatos que se convirtieron en una sensación abrasadora y que se pueden comparar con los tormentos de Emma Bovary en la genial obra de Flaubert.

¹⁶ CHÉJOV, A. "La dama del perrito", *op. cit.*

Sin embargo, hay otra relación que podemos establecer con la obra de Flaubert y es el hecho de que la descripción prima por sobre la narración. Obviamente, debemos tener en cuenta las limitaciones de este comentario, ya que Chéjov se mueve dentro de los límites del cuento. Sin embargo, hay en esta obra una tendencia a captar momentos e imágenes, produciendo una sensación de que muy poco sucede en la historia. Juan Villoro en su artículo “El siglo de Chéjov” dice al respecto: “Sin embargo, la pregunta que en su opinión debe plantearse con respecto al cuento no es ¿pasa algo?, sino ¿es interesante?. Bajo esta premisa, nadie supera a Chéjov”.¹⁷

Podemos proponer, entonces, que la carencia de una secuencia de acciones o de una trama se suple por otros recursos que se apoyan en las observaciones acerca de la existencia de los personajes; así como en la mirada que hace el narrador de la naturaleza y de la sociedad que los rodea; también debemos mencionar las reflexiones metafísicas que surgen de sus conflictos y el recurso del diálogo trivial.

Antes de profundizar en esos recursos, debemos mencionar la existencia de otra característica que nos llevaría a afirmar la ausencia de una trama: la función del título del cuento. El título nos anticipa la aparición de una dama con su perro. En el cuento “La caída de la casa Usher” vimos la función deíctica y simbólica del título con respecto al relato. Por el contrario, en este cuento el título hace mención al personaje, pero no posee ningún elemento de tensión o simbólico. Es más, al leer el título es posible pensar que la mascota jugará un papel importante en la historia, o que quizás caracterice de alguna manera a su dueña. Lejos de eso, la mascota de la dama tiene poco protagonismo y poco se sabe del animal a lo largo de su desarrollo. Se deja de lado sin más explicaciones. El perrito junto a su dueña representa una estampa más de la vida cotidiana, de los hábitos sociales de la sociedad.

Continuando con los recursos del relato, las descripciones de la naturaleza se componen con precisión e incorporan varios detalles. La naturaleza representa un marco y no constituye una unidad como ocurría en el Romanticismo. Este marco, este escenario recalca siempre lugares populares en donde la gente se reúne para compartir un espacio público. Chéjov utiliza estos lugares para incluir una calcomanía de las costumbres de su tiempo. Gurov ve por primera vez a Ana cerca del mar, luego en los jardines públicos

¹⁷ VILLORO, J. (2004) “El siglo de Chéjov”, en *Lateral Revista de Cultura*, N° 119, Barcelona: Lateral Ediciones, p. 10.

y en la plaza, lugares todos en donde la gente de Yalta solía concurrir. Más adelante, cuando él vuelve a buscarla acude al estreno de una obra de teatro, escena en la que pinta los hábitos sociales de la clase burguesa.

En cuanto a los diálogos, estos ayudan a crear a los personajes de manera más real y profunda. Ana se muestra más conflictiva y expresiva, mientras que Gurov trata siempre de calmarla, revelando su carácter apacible.

La historia girará en torno de sus idas y venidas. Gurov, el mujeriego empedernido, se ha enamorado en su adultez de la mujer que, paradójicamente, no puede tener. Hacia el final del cuento los amantes han decidido verse esporádicamente en encuentros, que más que felicidad les ocasionan tristeza. Ana dice: “¡Soy tan desgraciada! –siguió diciendo sin escucharle– No he hecho más que pensar en ti todo este tiempo; no vivo más que para eso”.¹⁸ Esta ambigüedad, esta falta de resolución podría considerarse como un espacio que deja Chéjov para una lectura pesimista y se convierte en uno de los aspectos que hace de este cuento una obra maestra. Finalmente, no sabemos si podrán hacer realidad su historia de amor. Resulta imprescindible destacar el final del cuento, un final completamente abierto, indefinido, en el que el autor no nos menciona el más mínimo anticipo de lo que el destino le depara a los amantes:

Y les parecía que pasado algún tiempo más podría encontrarse una solución, y que entonces empezarán una vida nueva y maravillosa; y ambos veían claramente que el final estaba todavía muy lejos, y que lo más complicado y difícil no había hecho más que empezar.¹⁹

Chéjov no busca juzgar a los dos amantes, sino simplemente exponer sus vidas y sus aflicciones. La función del relato –según lo que él mismo dice en sus cartas– es presentar un problema, sin ofrecer las soluciones. En “La dama del perrito” se exhibe el dilema existencial que está detrás del adulterio, problema que no es novedoso, pero no por eso puede considerarse menos vigente o complejo. Chéjov nos enseña cómo el adulterio puede ser producto de una inquietud, de un vacío, de una insatisfacción, que a veces se aloja en lo más profundo de nuestro ser. Una inquietud que no es fácil de ignorar y que, muy en el fondo, puede ser vista como un deseo o una profunda añoranza de libertad.

¹⁸ CHÉJOV, A. "La dama del perrito", *op. cit.*

¹⁹ CHÉJOV, A. "La dama del perrito", *op. cit.*

CONCLUSIONES

De lo dicho hasta aquí, inferimos como corolario que cada teoría de la literatura responde a una época histórica y, por lo tanto, sus postulados presentan relación con los designios estéticos del arte de ese momento. En buena medida, los escritores elegidos en este trabajo nos demuestran que, como tantos otros autores que han trascendido desde la Antigüedad clásica hasta nuestros tiempos, más allá de su pasión o inquietud creadora también se han abocado a la reflexión literaria y nos han legado sus teorías dentro de los diferentes géneros establecidos.

Por otra parte, encontramos que en la evolución de los géneros se pone en juego la trasgresión de las reglas anteriores, lo que supone una integración y una contradicción de los modelos clásicos. Por tal motivo, hallamos en las diferentes poéticas elementos que se repiten y otros que se renuevan. Los preceptos que se enuncian en ellas no sólo conforman la herramienta principal que cualquier escritor debería tener en cuenta a la hora de escribir, sino que contienen diferentes maneras de concebir la escritura, el proceso creador y la relación con el receptor de la obra. En resumen, las poéticas responden al interrogante sobre qué se considera literario o no y, a su vez, aportan un punto de partida para poder comprender las obras.

En cuanto al *Ars poetica*, podemos decir, finalmente, que muchas de las afirmaciones primordiales de Horacio han servido de fundamento para la teoría literaria moderna. Con la elección de su análisis, no pretendimos manifestar que el *Ars poetica* ha sido más influyente que la poética de Aristóteles, sino que la hemos elegido por las características de sus consideraciones literarias en las cuales la idea del *decorum* y el *aptum*, lo decoroso y lo adecuado, juegan un papel esencial.

Lo mismo sucede en el caso de Poe y de Chéjov. Hay grandes contrastes entre sus métodos de escritura, sin embargo, ambos nombres poseen peso propio dentro de la historia del cuento y hemos tomado este ámbito como recorte del estudio de las poéticas modernas. Estos autores han contribuido a repensar la poética del cuento convirtiéndose en verdaderos íconos literarios; Poe con la formulación de la unidad de efecto, Chéjov eliminando la trama y concibiendo una estructura abierta para organizar el cuento.

Las obras analizadas representan una ilustración individual de cómo a partir de los preceptos, que nos brindan las poéticas, logramos desarrollar una interpretación de estas. De lo investigado, podemos afirmar que las poéticas nos otorgan instrumentos que nos ayudan a identificar las unidades que constituyen una obra. Por otra parte, sus principios nos permiten distinguir los diferentes niveles de sentido y describir las relaciones que se establecen dentro de la unidad de los escritos. En este punto, hemos llegado a la conclusión de que las poéticas no se centran en hechos literarios particulares, sino que desarrollan postulados universales.

Para finalizar, podemos afirmar que en las obras de los autores examinados en este trabajo, se cumplen mayormente los preceptos teóricos planteados en las poéticas. Sin embargo, queda mucho por investigar en este terreno. Nuestro estudio representa sólo un recorte acotado, por lo que deseamos concluir el análisis con el siguiente interrogante, que nos obliga a una reflexión futura: ¿las teorías poéticas surgen de la observación de una práctica literaria concreta o son decantaciones teóricas posteriores al proceso creador?

María Mabel Pan

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS ANALIZADO

HORACIO (1996) *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, Madrid: Ediciones Cátedra.

----- (2005) *Horacio, Epodos, Odas*, Madrid: Alianza.

POE, E. A. (1987) “La filosofía de la composición”, *Obras en prosa II, Ensayos y Críticas*, Madrid: Alianza.

----- (1973) “Reseña de *Twice-Told Tales*”, *Ensayos y críticas*, Julio Cortázar, Madrid: Alianza.

----- (1999) “La caída de la casa Usher”, *Selección de cuentos y relatos*, Barcelona: Edicomunicación.

CHÉJOV, A (2004) *A life in letters*, London: Penguin Classics.

----- “Consejos para escritores”, *Sin trama y sin final*, [en línea], Ciudad Seva. [consultado el 25 de septiembre de 2010].

Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/chejov02>.

----- “La dama del perrito”, [en línea], Ciudad Seva, [consultado el 25 de septiembre de 2010].

Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/chejov/ac>.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BERISTÁIN, H (1995) *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Editorial Porrúa S.A.
- BOBES, C. et al. (1995) *Historia de la Teoría literaria, La Antigüedad grecolatina*, Vol. 1, Madrid: Gredos.
- CASTAGNINO, R. (1980) *Fenomenología de lo poético*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- CHICO RICO, F. (2007) “E. A. Poe: Entre la crítica judicial y la crítica romántica norteamericanas”, *Teoría / Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechida Díaz (Eds.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COMMAGER, S. (1962) *The odes of Horace: a critical study*, New Haven: Yale University Press.
- EAGLETON, T. (1983) *Literary Theory An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell Publishers Limited.
- FURHMANN, M. (1998) “El *Ars poetica* de Horacio como poema didáctico”, *Anuario Filosófico* (31), 455-472.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977) *Formación de la teoría literaria moderna, I: La tónica horaciana en Europa*, Madrid: CUPSA.
- GUILLÉN CABAÑERO, J. (1991) *La sátira latina. Lucio, Horacio, Persio, Juvenal*, Madrid: Akal.
- GORKI, M. (1981) *Pensamientos sobre la literatura y el arte*, Moscú: Editorial Progreso.
- HAUSER, A. (1998) *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 3, Madrid: Debate.
- LANCELOTTI, M. (1973) *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires: EUDEBA.

- MAESTRO, J. (1997) *Introducción a la teoría de la literatura*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- MARGO GLANTZ, S (1976) “Poe en Quiroga”, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- PIGLIA, R. (2000) *Tesis sobre el cuento, Los análisis de las dos historias*, Barcelona: Anagrama.
- RICO MANRIQUE, F. (2003) *Los discursos del gusto: notas sobre clásicos y contemporáneos*, Barcelona: Destino.
- SLONIM, M. (1974) *Escritores y problemas de literatura soviética 1917–1967*, Madrid: Alianza.
- TODOROV, T Y O. DUCROT (1983) *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Argentina: Siglo XXI.
- VILLORO, J. (2004) “El siglo de Chéjov”, en *Lateral Revista de Cultura*, N° 119, Barcelona: Lateral Ediciones.