

bresaliente del espíritu hispanoamericano", preocupado en general por problemas de índole más trágica, tales como "the seriousness of survival", y "the griefs of political and social injustice". Tampoco ha sabido apreciar Hispanoamérica la presencia del espíritu picaresco en este autor, rasgo eminentemente español que se hace presente en la etapa intermedia de su creación literaria. Como resultado, Caldwell aparece fragmentario, cruel, portador de un realismo brutal. De acuerdo con su método, Chapman pasa revista a los principales ensayos que en torno a Caldwell se han escrito en español. Su propio conocimiento exacto de la literatura norteamericana, y la objetividad de su enfoque, conceden a su examen detallado de estos trabajos una autoridad indiscutible, tónica que caracteriza a la totalidad del contenido de este volumen. La bibliografía es un modelo en su género, y de un valor enorme para todo investigador en el difícil campo de la literatura comparada.

Concluye el libro con un breve historial de las fortunas de Louisa May Alcott y Pearl S. Buck, lo que no nos satisface, pues pudo el profesor Chapman haber dedicado, en su lugar, el mismo espacio a un examen del impacto de Ernest Hemingway en la América Hispana, pues este autor sí que tiene alguna importancia en profundidad. Y si las frías estadísticas lo desmienten, nos parece que el distinguido catedrático podría haber hecho una excepción en este caso, apoyándose en sus intuiciones y enciclopédicos conocimientos. Esta pequeña observación, sin embargo —motivada justamente por la excelencia de este libro— no puede opacar el brillo de la obra, destinada a influir positivamente en las exploraciones futuras de tan apasionante segmento de la cultura americana. El libro encenderá más de alguna polémica, y es ésta una señal de vitalidad. Esperamos su pronta traducción.

ARTURO TIENKEN.

<https://doi.org/10.29393/At413-85ATJC10085>

*Los años turbios*, de DACIA MARAINI. Traducción de Jesús López P. Biblioteca Formentor. Seix-Barral, 1963.

"Vino a abrirme el padre de Cesare. Llevaba un batín gris forrado de franela roja. Me hizo un leve saludo con su cabezón entrecano y me sonrió alegremente, como siempre, haciéndose a un lado con aire malicioso.

—¿Quiéres ver a Cesare?

—Sí." (pág. 5).

Así, con un tempo rápido, con velocidad inmediata, penetramos en esta novela de la joven escritora italiana Dacia Maraini. *L'eta del Malessere* es el título original, cuyos problemas de traducción fueron hábilmente escamoteados con el tan bien elegido nombre de *Los años turbios*.

Volvamos a la transcripción inicial. Los detalles no pueden estar mejor economizados: justos, casi escasos. Pero su índole, además, es bien

específica. Son como apuntes de tipo cinematográfico, indicaciones de guión: datos de color, precisión del gesto y de la situación. Esta impregnación cinematográfica será uno de los factores formales más ostensibles en la novela.

En otra forma, y en relación con otros elementos, puede sostenerse igual cosa. Pero, para ello, necesitamos antes aludir a la trama que se desenvuelve ante nuestros ojos.

La protagonista —Enrica— que es también quien narra la historia, estudia en una Academia de Contabilidad. Desganada, maquinalmente, persiste en ese establecimiento para obtener un título que le permita trabajar. Profesoras neuróticas, o decididamente estúpidas le suministran una enseñanza desprovista de todo sentido...

Su casa es otra escuela aún peor. Una madre, cansada de trabajar, desencantada de todo, que sólo piensa en el brillo metálico que su vida nunca tuvo y que su hija tampoco tendrá. El padre es un obseso por las jaulas. Construye una tras otra, olvidando su modesto trabajo como agente de seguros, gastando el poco dinero que gana en comprar materiales para esos increíbles objetos. Personaje de mundo cerrado, en las fronteras de lo lunático, resulta un ser quebrado y hundido en el abismo de sus propios caprichos individuales. Pero aquí resalta más esa concepción cinematográfica a que recién nos referíamos. El personaje no está motivado, no se entregan directamente antecedentes síquicos ni de otro orden, sino que sólo lo vemos trabajar. Está frente a su jaula, temeroso de su mujer, comiendo apresurado para volver a su activa obsesión. Y, sin embargo, a través de esta pura visualización dinámica, percibimos mejor el mundo del hombre, su fatigoso ideal, especie de arte rebajado a manía. Hay allí como una terrible depreciación de la actividad artística, una desmitificación espiritual en que el arte muestra su talón de Aquiles sicoanalítico: ser monomanía infantil, un retorno al mundo del juguete. Esto no queda meramente insinuado, sino expresamente dicho en un pasaje:

“—Mira cómo se montan unos en otros estos cuerpos cilíndricos. Mira estas ventanas. Están distribuidas de manera que tengan un ritmo. No son todas de verdad, fíjate. Dentro no hay mucha luz. Estuve en Grecia una vez, cuando mi padre era joven y tenía negocios con el extranjero. Me acuerdo que montamos en burros. Y que yo tenía miedo. Debía tener nueve años. Allá a principios de siglo. También me acuerdo de una iglesia, o quizás de varias, con muchas cúpulas. Fíjate, si consiguiera hacer esas formas para mi jaula... Es todo cuestión de proporciones” (pp. 26-27).

Jaulas a modo de iglesias... La manía va entregando su oculto y misterioso sentido. Deja de ser tara individual, y se va perfilando un traumatismo histórico. A todo italiano le pena el Vaticano. Esto hace rima consonante. Rima pobre, por desgracia. Lo hemos visto en tantas

dolorosas películas de Fellini, en tantos vericuetos de almas de Antonioni. Para Nietzsche las iglesias comenzaban a ser los sepulcros de Dios. Para un modesto empleado de Seguros italiano, es algo menos metafísico y más concreto y terrestre: ¡las iglesias son jaulas! *Es todo cuestión de proporciones* —dice la ambigua frase del lunático.

La asociación se renueva en la escena del cementerio, en que Enrica va a despedir los restos de su madre:

“Había cruces de cemento alternando con losas pulidas de mármol, muy blancas. A lo lejos se alzaban pequeñas construcciones en forma de capilla que me recordaban las jaulas de papá” (pág. 66).

La imagen de la jaula es, dentro de esta novela, un núcleo en expansión. Alrededor de él gira todo un sistema de interacciones que concentran su sentido en esa presencia organizadora. De este modo, rige e imprime su sello a ciertas configuraciones de los personajes secundarios, especialmente:

“La profesora se llamaba también Aiuti: era la madre de la del piso de abajo. No se parecía en nada a la hija, salvo en el peinado. Con la nariz afilada y la frente hundida, recordaba a un pájaro” (pág. 32).

Igualmente, a su luz, adquieren un sentido más profundo los juguetes de niños (pp. 23-24) y las escenas de escaparates. Los interiores, por su parte, muestran toda su propensión a imitar las criaturas artificiales que fabrica el padre. Aposentos, habitaciones eternamente cerrados, que apenas si en los cuadros de la pared dejan ver las luminosidad de los espacios abiertos:

“Cesare no abre casi nunca la ventana. Le gusta estudiar con la luz de la lámpara, incluso de día” (pág. 23).

“Cerró los ojos y miró hacia un lado. La habitación olía a cerrado. Me pregunté si podría abrir la ventana. Decidí que era mejor no hacerlo” (pág. 4).

Otra dirección de sentido parece tener la misma imagen cuando el cielo eternamente lluvioso que preside este mundo saca a relucir una faz bíblica:

“Lunes. Fuera seguía lloviendo. Oí la voz de una mujer en el patio, que decía algo sobre el diluvio universal” (pág. 28).

“Luego dijo que había habido inundaciones durante los tres días de lluvia, no sé dónde, en Italia. Dijo que el ministro no sé cuántos de no sé qué se había trasladado precipitadamente al lugar” (pág. 48).

La jaula, entonces, muestra su rostro de Arca, que no es casa salvadora, sino bestiario atropellado donde no se divisa la paloma de tregua. En concomitancia con este vínculo de sentido, el padre —luego de la muerte de su esposa— llevará siempre como inseparable compañera una botella de alcohol, dando libre curso a la antigua propensión de Noé.

Otro factor de organización procede de una esfera completamente distinta. Quizás la misma novelista quiera darnos una pista:

“Había, además, tres o cuatro novelas de autores extranjeros, una Divina Comedia encuadernada en rojo y algún viejo horario de trenes” (pág. 26).

En efecto, el modelo dantesco opera en forma sutil, pero efectiva. Desde luego, los distintos sectores de experiencia de la protagonista se asimilan a círculos íntima y externamente espacializados. En este respecto es paradigmática la descripción del edificio y de las clases de la Academia de Contabilidad, con su despliegue de escaleras, sótanos y salas (Vid. pp. 30 ss). Junto a ello, adquieren especial relieve los tránsitos y los encuentros, que reproducen las vacilaciones del viajero medieval, sus detenciones y su recobrar el aliento. Apenas unos escasísimos ejemplos:

“Me detuve un momento ante la puerta de mi clase para recobrar el aliento y entré” (pág. 30).

“Abrí el paraguas y me aventuré a la calle” (pág. 33).

“De pronto vi venir hacia mí a mamá, con paso inseguro, sosteniendo con las dos manos el paraguas de seda violeta que tenía desde hacía más de diez años” (pág. 43).

El ascenso y los descensos, entradas y procedencias quedan siempre descriptivamente valoradas, cargándose de una ambivalente solemnidad. Hasta el paisaje toma de pronto visos infernales. Un simple viaje en automóvil a través de la lluvia se indica así: “Parecía que atravesábamos la corriente de un río” (pág. 42). Y la naturaleza a veces se reparte con cuidadoso maniqueísmo:

“A un lado se extendían prados casi azules sembrados de escasos olivos. Al otro, se abría una hondonada por cuyo fondo corría un arroyuelo de agua sucia entre hierbas y arbustos espinosos” (pág. 40).

Pero todo ello: técnica cinematográfica, la jaula como centro de cohesión del mundo y articulaciones dantescas se integran en una novela de gran riqueza y nivel de experiencia. Una cristalina sensibilidad femenil se impregna en esas lluvias lentas e implacables que no cesan de caer. Desde ese ángulo de la subjetividad, la novela tiene casi la forma de un diario de vida. Los capítulos se abren muchas veces con los días de la semana: lunes, jueves y viernes. Los domingos parecen no existir. El ritmo, entonces,

es el monótono de lo mismo, la identidad nunca superada de la experiencia.

Pero a través de la jaula —ese arquetipo que puede valer también para el mundo de esta obra— se adivina un sentido. El padre de Enrica, en el colmo de su obsesión, se promete:

“—Un día me meteré en una de estas jaulas y me quedaré dentro —había dicho una noche sin alzar la cabeza” (pág. 85).

El sentido fluye por sí mismo. Es la evasión hacia adentro, hacia la jaula vacía del alma, sin aves que canten o giman, sin nada.

Pero en la muchacha alienta algo distinto. Su decisión final de alejarse de la mansión de la baronesa estaba ya preludiada en la escena del zoológico, con Carlo. Es significativo que ese episodio se sitúe inmediatamente después del paso por el cementerio. Estas escenas surgen así como centros y clave de la obra:

“—¿Nos vamos?

—Sí. Son tristes estos animales.

—Se acostumbran a estar en prisión. Uno se acostumbra a todo.

—A todo, no.

—Quizás tengas razón —dijo” (pág. 68).

JAIME CONCHA.

*Le poétique di Joyce.* de UMBERTO ECO. II edizione. Bompiani, 1966.

Frente a James Joyce un dilema tiende a perpetuarse. Mientras una corriente interpretativa ha querido hacer de él un discípulo impenitente de Santo Tomás, otros, por el contrario, ven en él al artista rebelde que rompe todo lazo con la tradición católica de su infancia, de su educación y de su país. Entre los últimos investigadores están nada menos que Edmund Wilson, William York Tindall y Richard Ellman. La primera actitud, menos sostenida, posee, sin embargo, viejos antecedentes.

El temprano estudio con que Valéry Larbaud presentara en París el *Ulysses* ya orientaba en la primera dirección, al subrayar el parentesco de las descripciones de lo fisiológico existentes en la obra con la casuística ortodoxa (Véaselo ahora en la recopilación de ensayos, *Domaine Anglais*). La idea fue acentuada, desde otro respecto, por T. S. Eliot en su artículo “Ulysses, Order and Myth”, aparecido en *The Dial*, en noviembre de 1923. Se produce en estas páginas del poeta inglés una sensible asimilación de la novela de Joyce a su propia visión del mundo, tal como ésta se presentaba en *The Waste Land*, especialmente. Con posterioridad, los estudios del Padre William Noon han venido a insistir en esta perspectiva, mediante la minuciosa investigación de la influencia de la filosofía tomista en el gran autor contemporáneo. Preci-