

Documentos imprimibles

Unidade 9: O século XIX: nacemento da literatura americana. O arranque da modernidade

Índice de contidos:

1. O nacemento da gran literatura norteamericana
 - 1.1. Un novo escenario: apegos europeístas
 - 1.2. Da experiencia vital á literatura
 - 1.3. O renacemento do conto
2. O arranque da modernidade: o Simbolismo
 - 2.1. Parnasianismo e Simbolismo
 - 2.2. Características do Simbolismo
 - 2.3. Escritores simbolistas
3. A renovación do teatro europeo: un novo teatro e unhas novas formas de pensamento
4. Selección de textos [material de obrigada lectura]

1. O nacemento da gran literatura norteamericana

1.1. Un novo escenario: apegos europeístas

Nin na etiqueta do Romanticismo nin na do Realismo é doado encaixar a literatura que se produce en América do Norte na etapa comprendida entre 1830 e 1890, momento en que xorden un conxunto de escritores considerados clásicos nacionais para o século XX. Isto fai aconsellable non realizar divisións e presentar como único movemento unha etapa que vai de Poe a Twain, considerada como *idade dourada* da literatura de Estados Unidos. Para o país, é un tempo de expansión rapidísima: en poboación (case 10 millóns en 1820, máis de 31 en 1860, grazas en gran medida á inmigración); a segunda data marca tamén o momento en que a produción industrial alcanza á agrícola en valor; territorialmente, a expansión cara ao oeste é ávida e veloz, e con ela absórbesse tamén máis da metade do territorio mexicano (Texas e California, esta en 1848). Despois da segunda guerra de independencia (1812-1814), na década de 1820, Monroe proclama que non admitirá ningunha intervención armada das potencias europeas en Centroamérica nin en Sudamérica, sen prexuízo de que, pacificamente, Inglaterra chegue a establecer auténticos protectorados.

Desde a perspectiva da literatura, a partir da independencia de 1776 percíbese unha lenta maduración. Por exemplo, na poesía de Philip Freneau (1752-1832), nunha linguaxe próxima a unha prosa clara e enérxica, con secuencia de razoamento, e prescindindo da *dicción poética* que tiña vixencia obrigada no clasicismo. Esa tendencia á expresión concreta e á simplicidade observadora contribuirá ao inminente florecemento da literatura norteamericana: ao lado de Freneau aínda hai poetas de ton elevado e sonoro, como John Quincy Adams (1767-1848, presidente de EE.UU de 1824 a 1828), autor dun soneto *Ao reloxo de sol*. Con todo, actualmente revalorizouse un poeta daquela, como foi Joel Barlow (1754-1812), microscopicamente realista, e non só pola súa intención humorística, que en *O pastel apresurado* pode dedicar toda unha páxina de hendecasílabos a considerar as calidades ideais dunha culler.

Dentro do que podería mellor chamarse romántico naquela área convén distinguir algúns feitos: existen narradores menores, que poderían pasar por europeos se non fose, nalgún caso, pola temática e a paisaxe (Irving, Cooper); un escritor de figura *maldita* (Poe), e os *transcendentalistas*, encabezados por Emerson.

A Washington Irving (1783-1878) fáiselle mención en España, onde foi embaixador, polos seus *Contos da Alhambra* (1832), a súa *Crónica da conquista de Granada* e unha biografía de Colón. Pero, visto desde o seu país, importa máis porque foi o primeiro escritor de Estados Unidos que obtivo sona en Europa, se ben grazas a certo tradicionalismo nos seus temas e no seu estilo (el contribuíu ás decoracións medievais e exóticas do Romanticismo europeo). A súa maior resonancia tívola co *Libro de esbozos de Geoffrey Crayon*, colección de contos e estampas que inclúe a famosa historia de Rip van Winkle, o que se durmiu na montaña e volveu ao seu pobo 20 anos despois, sendo só recoñecido polos vellos. Pero, a pesar da súa coidada caracterización americana, é unha lenda xermánica, trasladada case literalmente. Hoxe en día, o que máis interesa dese autor é a tendencia que menos se atreveu a seguir, a realista, do seu primeiro éxito, *Historia de Nova York* (1809), con momentos de valor funcional descritivo. Pero Irving quedou máis ben como un europeo de segunda fila.

Desta época é tamén James Fenimore Cooper (1789-1851), autor de *O último mohicano*, e *Un Robinsón americano*. Cooper escribía de modo convencional. Poetas propiamente románticos só son William Cullen Bryant (1794-1878), que escribiu *Thanatopse* (poema de carácter semifilosófico).

1.2. Da experiencia vital á literatura

A liña central desa literatura e, en xeral, do espírito de entón (do que se chamou *Romanticismo en terreo puritano*) é o transcendentalismo de Emerson. Xeograficamente, o corazón do novo sentir latexa en Nova Inglaterra, máis concretamente en Boston, e aínda se quere sinalar un santuario privilexiado, en Concord, preto de Boston, daquela unha vila dun par de miles de habitantes, onde naceu Thoreau, onde se estableceu Emerson desde 1834, e ao que se achegou logo Hawthorne. En 1836 constituíuse o grupo que encabeza este espírito, entre cuxos compoñentes se atopaba James Russell Lowell, e en cuxa estela entraron tamén Melville, Emily Dickinson, en certo modo Longfellow e, sobre todo, Whitman. Ata 1840, o grupo publicou unha revista trimestral (*The dial*) pero, á fin, o mesmo Emerson fixo dispersar os que el centrara.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) recibiu a influencia do romanticismo alemán a través da amizade persoal con Carlyle e a lectura de Coleridge para unirse na vaga síntese que foi o seu transcendentalismo. Alí, nun esvaecido e optimista panteísmo naturalista, reuníanse ecos, tanto do idealismo xermánico coma de relixións indias, na exaltación da *Sobre-alma*, como espírito da grande Unidade. O mandato básico era a confianza en si mesmo e no universo divino. No fondo do propio corazón mana a fonte da verdade cósmica: tal crenza, tan afín ao idealismo xermánico, determina toda unha estética do entusiasmo na que o interior leva á conquista do exterior. O escritor, canto máis se meta no seu máis privado e secreto presentimento, para sorpresa súa, atopará que iso é o máis aceptable, o máis público, o máis universalmente verdadeiro. Esta actitude ten máis interese en forma de ensaios e diarios ca en verso. Os ensaios de Emerson quizais envellecen de máis; moitos dos seus versos quedan nunha sentencia de corte oriental entre simbólica e entusiasticamente confusa, pero outras veces transcenden no poema a súa propia doutrina.

Ao lado de Emerson podemos situar a John Grenleaf Whittier (1807-1892), autor de inspiración relixiosa e moral que escribiu *O reformador*, onde presenta un Deus de ira cambiando de raíz o mundo, pero realista en *O inverno de Nova Inglaterra*. En xeral, hai sempre certa inadecuación entre o enérxico sentimento interior de Whittier e a súa exteriorización lírica, sonora e recortada, pero non de todo fiel ao sentido: o puritanismo sofre aínda de certa inharmonía literaria.

En contraste con Emerson, Henry David Thoreau (1817-1862) fíxose máis famoso polas súas actitudes persoais de protesta ca pola súa obra. Como poeta incorre demasiado na sentencia emersoniana.

Pero sobre todos os poetas mencionados estarían Longfellow e Whitman; o primeiro, un poeta seguro, e o segundo un poeta radicalmente novo, un mito e un poeta de si mesmo.

Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) foi, durante moito tempo, o poeta máis lido en inglés e o primeiro poeta norteamericano a quen Inglaterra situaría na súa galería de ilustres, cun busto na abadía de Westminster. Na súa obra percíbese a influencia de Wordsworth e Keats. Empezou grandes poemas de tema autóctono (*Hiawatha*), imitando a forma dalgúns poemas tradicionais finlandeses, ou ben utilizou

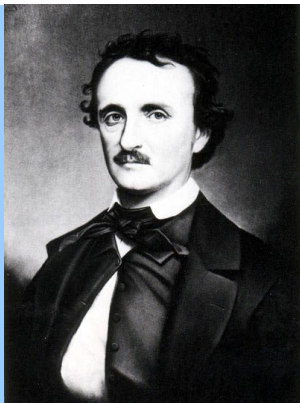
o hexámetro clásico, na medida en que é posible en inglés, noutro poema (*Evangeline*). Hoxe o que máis se lembra son os seus sonetos feitos á maneira de Keats. Emerson definiuno despectivamente como un poeta *seguro*.

Walt Whitman (1819-1892) publica en 1885, na súa propia imprenta, mil exemplares da obra *Follas de herba*, precedida dun extenso prólogo retórico e ególatra. Whitman enviou exemplares a todos os importantes: as reaccións foron de sorpresa e non deixou indiferente a ninguén. Creouse unha gran polémica: houbo quen botou o libro ao lume e algún atreveuse a facer leve eloxio do mesmo: Whittier tirouno ao lume, Emerson eloxiouno pero despois acabaría decepcionado. Tamén provocaron os seus poemas reaccións diversas entre os escritores hispanoamericanos. A polémica que entón xerou este autor é a mesma hoxe en día, xa que detractores e defensores parecen adoptar posturas iguais de radicais.

Para remate deste apartado, convén aínda que lembremos unha poetisa, que levaba a cabo o seu labor poético en silencio, non lonxe de Boston: trátase de Emily Dickinson (1830-1886). Na súa poesía os temas preferidos son Deus, a morte e o amor, que van aparecendo nos seus poemas de maneira intuitiva. A súa obra é un conxunto de pequenos poemas escritos no seu retiro campestre.

1.3. O renacemento do conto

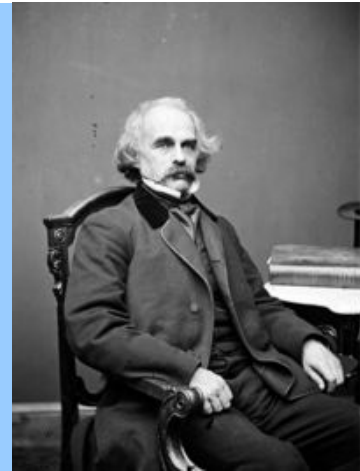
A narrativa (conto e novela) desta etapa da literatura norteamericana está representada por diversos autores, algún deles moi importante: E.A. Poe, Hawthorne, Melville, Twain e outros de menor transcendencia. Son autores que, cultivando o conto, a novela de aventuras e a fantástica, revitalizaron estes xéneros literarios e acadaron gran transcendencia en Europa.



Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe (1809- 1849) adquiriu a súa máxima importancia en Europa, grazas ao eco que acharía en Mallarmé e á tradución que dos seus relatos fixo Baudelaire, quitándolles o sabor arcaizante e retórico do estilo. Aínda que Poe foi importante como poeta, a súa fama descansa hoxe na súa condición de autor de contos, a pesar de que non son moitos os que escribiu. Neles combínanse o intelectualismo e o horror. Ademais dos contos, tamén escribiu un relato algo máis longo, *A narración de Arthur Gordon Pym*, unha descrición impresionante dunha viaxe, de macabra fantasía, cunha imaxinación tan exaltada como precisa. Poe, aínda que era de Nova Inglaterra, odiou o moralismo da literatura da súa propia terra, pero algunhas das súas narracións forman parte dos resultados máis universais da literatura norteamericana desa época.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) ten como gran tema da súa obra o pecado, e, aínda que se distancie criticamente do espírito puritano que imperaba naqueles escritores da época (como Emerson), non pode liberarse del. Hawthorne é autor dun par de grandes novelas e de non poucos relatos breves, compostos a sabendas da novidade e da importancia deste xénero, non de todo puritano. En 1837, publica *Contos contados dúas veces*; en 1846, *Carrizas dunha vella granxa*; en 1851, *A imaxe de neve*; despois, escribe narracións para nenos (*Contos de Tanglewood*). O conto, en Hawthorne, non ten aínda a carga de realismo que vai caracterizar este xénero: o resorte típico é o sobrenatural, xa sexa en pulos morais e relixiosos, xa na intervención de pantasmas ou trasnos. A presentación de ambientes e persoas é aínda un pouco sumaria. Nas súas novelas tamén hai certo descarnamento na pintura de lugares e caracteres (*A letra escarlata*, *A casa das sete torres*); outras veces, o que atopamos é unha atmosfera borrosa a forza de vaguidade alegórica (*O fauno de mármore*).



Nathaniel Hawthorne

Herman Melville (1819-1891), autor de *Redburn*, *Taipei* (1846), *Omoo* (1847), *Blusón branco*, *Billy Budd*, *Mardi*, *Moby Dick*, *a balea branca* (1851), *Pierre ou as ambigüidades* (1852), *Contos do mirador*, *Benito Cereno*, *As encantadas*, *Israel Potter*, *O impostor*.

Samuel Langhorne Clemens ("Mark Twain") (1835-1910), autor de, entre outras obras menores, *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), e de *Huckleberry Finn*. Esta será a novela máis determinante da literatura da época, conxuntamente con *Moby Dick*.

Outros autores de menor transcendencia tiveron nalgún caso novelas de recoñecido prestixio como *A cabana do tío Tom* de Harriet Beecher-Stowe (1811-1896), ou *A chamada da selva* de Jack London (1876-1916).

2. O arranque da modernidade: o Simbolismo

2.1. Parnasianismo e Simbolismo

O Parnasianismo é unha escola literaria francesa que xorde na segunda metade do século XIX como reacción contra o realismo e o naturalismo literarios. Débelle o nome á revista *Le Parnase Littéraire*, na que un grupo de poetas novos publicaban os seus versos. Estes escritores non conciben a produción artística como un medio de acción social senón que procuran manterse fóra do terreo político e social. O seu ideal é *a arte pola arte*, sen preocupación utilitaria algunha. Por iso, Gautier, parnasiano, afirmaba: «Desde o momento en que unha cousa é útil, deixa de ser fermosa». En contraposición ao abandono da forma, tan propio dos románticos, os parnasianos distínguense polo seu amor á forma, polo equilibrio, pola precisión e a harmonía, de tal modo que a súa poesía é sempre escultural, severa e clásica. Cultivan temas preferentemente exóticos e plásticos, e fan habitualmente poesía.

No inicio desta tendencia estarían os ensaios de Poe, *Filosofía da composición* (1846) e *O principio poético* (1850), nos que insinúa os principais motivos da teoría poética que se desenvolverá no futuro.

En primeiro lugar, Poe afirma a autonomía da creación poética achegándose ao concepto da *arte pola arte*, pois di que un poema debe ser escrito por puro amor ao poema, de forma que dubida que o obxectivo da poesía sexa a verdade. Non obstante,

concédelle certa moral didáctica á poesía e afirma que non está prohibido pintar a virtude sen razoar e predicar sobre ela. O obxectivo principal da arte é a beleza suprema, celestial. Baudelaire traduciu a obra de Poe e é ese concepto de beleza o que entendeu e asumiu: a poesía e a música permítenlle ao ser humano albiscar a verdade suprema, pero Poe comprobou amargamente que esa fermosura suprema é un inescrutable misterio que xamais chegará a alcanzar o home.

Entre os poetas parnasianos, podería citarse a Leconte de Lisle (1818-1894).

Baudelaire considerou decadente a Poe. O Simbolismo, que nace a partir de 1880, débelle a Poe dous procedementos importantes: a música para a lírica, e a dualidade ocultismo / tecnoloxía, que os simbolistas franceses incorporaron á súa doutrina.

Os textos críticos de Poe constitúen a base do que logo serán o Decadentismo e o Simbolismo, pois limitaban as extravagancias románticas e reducían as súas liberdades.

Pola súa parte, Baudelaire, no “Prefacio” ás *Novas historias extraordinarias* de Poe di que era admirable ese instinto inmortal da beleza que nos fai considerar a terra e os seus espectáculos como unha visión, unha correspondencia do ceo.

As correspondencias entre Ceo e Terra constitúen o asunto do primeiro poema de *As flores do mal*, libro de poemas no que Baudelaire tratou de lembrar a traxedia do ser humano.

Baudelaire é o precursor do Simbolismo por dous elementos fundamentais: porque os seus poemas transmiten o significado mediante imaxes evocadoras de símbolos e porque as palabras, do mesmo xeito que a música, poden suxerir máis dun nivel de imaxes.

Pero Baudelaire tamén é un poeta decadente, aínda que el se considere máis un *dandy*.



Charles Baudelaire

Charles Baudelaire (1821-1867) é o precursor do Simbolismo, pero tamén o arquetipo do poeta decadente. A súa preocupación e obsesión polo abismo será, como o fora para Poe, a etérea fronteira entre o visible e o invisible, entre o consciente e o inconsciente, entre o humano e o divino, e, polo tanto, o único manancial de novidade para o poeta, cansado de todas as demais experiencias.

O problema poético máis importante para Baudelaire foi saber ata onde cabe penetrar nesa fronteira e logo volver para escribir a experiencia, aínda que esa viaxe de ida e volta teña moitos perigos. Os decadentes coquetearán coa morte e explorarán os dominios plutónicos do morboso e o letal. O Decadentismo convértese nunha actitude que vai estar presente nos poetas de finais do século XIX e principios do XX.

A obra máis importante de Baudelaire, na que recolle os seus poemas, levou primeiro (1848) o título de *As lesbianas*; despois, en 1851, titulouno *Os limbos* e, finalmente, en 1857, aparece xa co nome de *As flores do mal*. Este libro marca o comezo dunha nova época. O libro deixa atrás o Romanticismo, pero conserva del o máis valioso. O título xa fala do carácter amoral da obra. Baudelaire profésalle un culto pagán á beleza, sen limitacións nin preocupacións morais. Incluso a idea da morte, que se presenta moi reiterada, non desemboca nunca nunhas consideracións de orde cristiá. Pero nin sequera o mal farta o temperamento sensual do poeta. Por iso, Baudelaire se debate a miúdo entre unha morbosa e atormentada visión do mundo, e un desexo inconcibible de grandeza moral.

2.2. Características do Simbolismo

O Simbolismo nace tamén e Francia como reacción contra o fondo naturalista dalgúns poetas realistas, e contra a forma escultural perfecta, pero fría, dos parnasianos. Segundo os simbolistas, o mundo non é un caos; existe unha orde. As cousas aparentemente máis diversas e afastadas, non o están de feito. Todas as cousas concretas son só símbolos dun mundo abstracto. O poeta é o chamado a descubrir, grazas á súa intuición, esas afinidades misteriosas dos seres.

En 1870 Isidore Ducasse protesta dicindo que a poesía francesa, desde Racine, non avanzara un milímetro. Este autor uruguaio-francés pode ser tomado como portavoz da crecente insatisfacción contra o parnasianismo.

A procura dunha nova linguaxe apuntará á suxestión, ao non dicir as cousas coa clásica claridade definitoria que había aínda en Baudelaire, senón en deixalas entrever por connotación, por creación de atmosfera anímica. A novidade incluíría tamén o flexibilizamento da linguaxe. Así se ve en Charles Cros, Tristan Corbière e Jules Laforgue. O cambio de clima poético é lento.

Mentres entre 1870 e 1873, prodúcese o mellor de Verlaine e case todo Rimbaud, en 1873 aparece *Os amores amarelos* de Tristan Corbière, e Charles Cros (1842-1888) está presente desde 1869 (*O estoxo de sándalo*).

Cara a 1880, proliferan os grupos poéticos de humor retranqueiro e aparecen revistas como bandeiras estéticas; entre elas, *Le Decadent*, da que deriva o nome de Decadentismo.

En 1886, prodúcese unha secesión, encabezada polo grego Jean Moréas (Jannis Papadiamantopoulos), que se manifesta nunha revista de título moi suxestivo, *Le Symboliste*, convertendo así en moeda de curso legal a palabra que, o ano anterior, usara el mesmo dun modo máis abstracto e xenérico, aínda como asunto dos decadentes e facéndose portavoz destes, dicindo que buscan na súa arte o puro concepto e o eterno Símbolo, e teñen o atrevemento de crer, con Poe, que o *belo* é o único dominio lexítimo da poesía.

Xa hai nome axeitado para esta situación na que se fai visible Verlaine, en que o afastado fuxitivo Rimbaud empeza a ser un mito para algúns, e, desde 1884, Mallarmé reúne os martes aos devotos da poesía absoluta. Moréas sinala que o verdadeiro precursor do novo movemento é Baudelaire (cobra especial importancia o seu soneto *Correspondances*), coa asociación de sensacións como atmosfera dese *bosque de símbolos* que é o mundo. O simbolismo rompe a aparente compracencia formal do parnasianismo, para asumir caracteres de liturxia dunha escura fe, acaso nihilista. Invócase a Baudelaire contra o naturalismo de Gautier e contra o realismo-naturalismo dos narradores dese momento, á vez que se empeza a ler a Schopenhauer, coa súa intuición pesimista do universo movido por unha cega Vontade. Xa hai quen di: «Non hai cousas, non hai homes, ou máis ben hai todo iso, pero porque o Ser debe necesariamente proxectarse en aparencias».

Este espírito maniféstase tamén nun síntoma formal: os intentos de verso libre, estimulados polas traducións de Whitman que fixo Laforgue, e probados por este mesmo nos seus últimos poemas.

Pero a condensación máis visible, e máis lida, da mentalidade de entón atópase na novela de Joris-Karl Huysmans, *Ao revés*.

En síntese, as características do Simbolismo son:

- a) Suxerir a realidade poética; pero non explicala, porque tratar de explicala equivale a matala.
- b) A poesía, máis ca ideas poéticas, é música.
- c) Hai que revolucionar os sistemas de versificación empregados tradicionalmente.
- d) As correspondencias entre os sentidos. Segundo esta innovación poética, existía unha relación entre as sensacións poéticas visuais e as doutros sentidos. Neste sentido podíaase falar de *música azul*. A isto hoxe chamámoslle *sinestesia*, e é un fenómeno perfectamente estudado.

2.3. Escritores simbolistas

Os escritores simbolistas máis salientables, aínda que non únicos, son: Verlaine, Rimbaud, e Mallarmé (algúns críticos inclúen tamén entre os máis salientables a Laforgue, e outros engaden a Corbière).



Paul Verlaine

Paul Verlaine (1844-1896) foi fonte de inspiración estética para os modernistas hispanoamericanos (Rubén Darío, os Machado, Xoán Ramón Ximénez), coa musicalidade e a vaguedade da expresión. Hai en Verlaine un sentido rítmico novo que se manifesta nas súas obras: *Poemas saturnianos* (libro algo contradictorio: con algo de parnasianismo e moito de simbolismo) (1866), *Festas galantes* (1869) (libro impresionista), *A boa canción* (1870), *Romanzas sen verbas* (1874), *Cordura* (1881), *Os poetas malditos* (1884), *Antano e hogano* (1884), *Os meus hospitais* (1892), De tema relixioso son: *Amor* (1888), *Felicidade* (1891), *Liturxias íntimas* (1892). De tema erótico: *Paralelamente* (1889); *Mulleres* (1890), *Cancións para ela* (1891), *Odas na súa honra* (1893), *Elexías* (1893), *Nos limbos* (1894). De tema diverso: *Dedicatorias* (1890), *Epigramas* (1894), *Invectivas* (1896). O legado máis válido de Verlaine é a súa lección de musicalidade, con ritmo calculadamente roto a veces, e o seu sentido de coloquialismo lírico. Levou unha vida moi desordenada e contradictoria, que deu en ocasións cos seus ósos no cárcere.

Arthur Rimbaud (1854-1891) é un escritor cunha vida excesivamente bohemia e desordenada, máis aínda ca Verlaine, de quen foi parella e co que acabou moi mal. Tras dous intentos frustrados de fuxida en 1870, ao ano seguinte novamente foxe e chega a París. En maio de 1871 desde Charleville, escribiu a Paul Demy a famosa *Carta do vidente*, onde fala da súa busca dunha alquimia verbal, dunha poesía que fora coma unha exploración interior, unha obra de vidente. Este mesmo ano escribe o poema *O barco ebrio*. Cando Verlaine vai ao cárcere, Rimbaud escribe *Unha temporada no inferno* (1873). Despois, en 1886, aparecerán nunha revista unha morea de prosas (*Iluminacións*).

Rimbaud asome dous personaxes literarios. O primeiro, un corrosivo poeta, de absoluta perfección formal, que pasa da tenrura irónica ao ataque feroz; nesta poesía hai unha visión sarcástica predominante da súa propia adolescencia lírica. É o Rimbaud de *Sensación*, *A miña bohemia*, *Novela*, *Á música*. Axiña un Rimbaud, anarquista, dinamiteiro, que escribe contra os aduaneiros, contra o patriotismo, tanto, retrospectivamente (contra a memoria de Luís XVI ou de Napoleón), como sobre o soldado que parece durmido na herba, de non ser polos dous buratos vermellos no costado. O poeta desenfréase no insulto contra o París que se recupera do susto de 1871. Pero despois Rimbaud asome unha cruel frialdade para falar do seu mundo inmediato: sobre todo, ao lembrarse como neno malo, finxindo diante da nai, desde o rapaz malo que quere seguir sendo: *Sociedade*, *todo está restablecido*, *A orxía parisina* ou *París repobóase*, *Os poetas de sete anos*, *Os pobres na igrexa*, *Os sentados*, *As primeiras comunións*, *As buscadoras de piollos*.



Arthur Rimbaud

O segundo Rimbaud empeza no momento en que quere entrar nun mundo de visión irreal, mediante o deliberado transtorno da orde achada. «Hai que ser vidente, facerse vidente. O poeta faise vidente por un longo, inmenso e razoado desarranxo de todos os sentidos» —di—. Son os poemas incrustados en *Unha temporada no inferno*, *Virxe louca*, *O esposo infernal* (primeira parte de *Délires*, a outra titularase *Alchimie du verbe*). A súa é agora unha poesía hermética.



Stéphane Mallarmé

Stéphane “Etienne” Mallarmé (1842-1898) é autor dunha obra sucinta, de pouco máis dun millar de versos, medio millar de páxinas en prosa, algúns escritos ocasionais e versos accidentais. A súa obra é o resultado dun proceso de implacable lóxica, que leva á impotencia e á nada.

O tema único desenvolvido nesa dialéctica aniquiladora é o da beleza absoluta, a obra total, perfecta, que, con todo, se revela esencialmente imposible porque sería única e necesaria, mentres que a realidade (da arte e do mundo) ten que ser plural, imperfecta e azarosa.

A poesía ten que eludir o real. O modelo ideal da arte de Mallarmé non sería sequera lingüístico, demasiado significativo e real para o seu gusto, senón plástico, visual e musical.

En 1866 aparece un grupo de dez poemas no *Parnasse Contemporain*. En 1871 tamén no *Parnasse* aparece o poema *Herodías*. En 1876 publica *A sesta dun fauno*, rexeitada antes pola revista *Parnasse* en 1874. A súa obra vai aparecendo en diversas revistas e nalgúns edicións de luxo (*Álbum de verso e de prosa*, 1888 e *Páxinas*, 1891). A obra completa aparece despois da súa morte. Probablemente, un fragmento do libro absoluto que soñaba é a prosa poética de *Unha tirada de dados nunca abolirá o azar*, de orixinal disposición tipográfica, publicado na revista *Cosmopolis* en 1897.

3. A renovación do teatro europeo: novo teatro e novas formas de pensamento

Nunha mesma época, baixo un mesmo rótulo (neste caso realismo ou naturalismo), e con mentalidades afíns, pódense producir resultados moi diversos nos distintos xéneros literarios.

O século XIX caracterízase, a grandes trazos, pola vixencia do drama romántico, o melodrama e a comedia de costumes. O modelo máis recorrente é o que establece o teatro francés, especialmente Eugène Scribe (1791-1861), mestre na elaboración de peripecias que chegan ao límite antes do seu desenlace.

O primeiro golpe a un teatro que se repite a si mesmo ata a saciedade chega cos postulados realistas e naturalistas, en 1881. Zola publica *O naturalismo no teatro*, onde critica o convencionalismo do medio en que se desenvolven os actores: os obxectos pintados, a maquillaxe, o vestiario ampuloso dos actores e actrices, e o ton grandilocuente e excesivamente declamatorio. Ademais, critica o *vedetismo* das grandes figuras. Este enfoque naturalista do teatro esténdese polo resto de Europa.

Henrik Ibsen (1828-1906), noruegués, iníciase moi novo no teatro cun drama histórico de ambientación romántica escrito en verso (*Catilina*, 1856). Despois dalgúns avatares económicos e viaxes a Roma e Alemaña, publica en Italia dous dramas importantes (*Brand*, 1866, e *Peer Gynt*, 1868), poemas dialogados con temas extraídos do patrimonio histórico e lendario noruegués, máis aptos para a lectura ca para a representación.

Despois abandona o verso e adopta formas máis realistas pero fracasa con *Emperador e Galileo* (1873), baseada na vida de Xuliano o Apóstata. Posteriormente, localiza as súas obras na Noruega contemporánea e fai crítica social, e atende dous principios: a verdade e a liberdade. As obras son *Os piares da sociedade* (1877), *Casa de bonecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un inimigo do pobo* (1882), e *O pato salvaxe* (1884).

Nos últimos anos da súa vida, Ibsen aproxímase ao simbolismo con obras que prestan máis atención a aspectos individualistas e psicolóxicos: *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890) e *Solness o arquitecto* (1892).



Henrik Ibsen

A obra de Ibsen caracterízase pola sabia administración do *pathos* dramático (calidade da obra teatral que suscita a emoción no espectador), a construción dos enfrontamentos no cume e a ampliación da linguaxe.



August Strindber

Os seus ideais socialistas dan paso á influencia de Nietzsche e ao interese pola suxestión e o hipnotismo. Toda esta mestura de influencias dan lugar á aparición nalgúns obras dunha *loita de cerebros* e un *asasinato psíquico*. Ao mesmo tempo, publica dramas naturalistas: *O pai* (1887), *Acredores* (1888) e *A señorita Xulia* (1888).

Strindberg enumera os cambios que se producen no seu teatro: aparición de personaxes violentos e desgarrados acordes coa época en que vive, fuxida do modelo de diálogo francés simétrico e uso de intercambios irregulares, como se producen na realidade; supresión da división en actos, porque os entre actos perturbaban a capacidade de suxestión do autor; uso de monólogos, pantomimas e ballet nas transicións; decorados asimétricos, recortados e sucintos, inspirados na pintura

August Strindberg (1849-1912), sueco, reflicte nas súas primeiras obras a influencia de Ibsen e Kierkegaard: *A Roma* (1870), *Maese Olof* (1872). A partir de 1883, viaxa por Francia, Suíza, Alemaña e Italia. A publicación de *Esposos* (1884), colección de relatos nos que critica a hipocrisía da burguesía, carrexoulle un proceso.

impresionista e a complicitade de punto de vista, que sostén que as accións non responden a motivacións sinxelas.

Despois, vive unha etapa de crise místico-relixiosa en *Camiño de Damasco* (1898-1901), que anuncia unha nova etapa de teatro: o surrealista e o expresionista. Destaca *O soño* (1902), e as pezas de cámara *Tempestade*, *Casa queimada*, *O pelicano*, e *As sonatas dos espectros*.

Outros autores destacados de finais do XIX e principios do XX, que se moven no ámbito do realismo-naturalismo, son: André Antoine (1858-1943), fundador do Théâtre-Libre, do que desterra as formas antigas e crea o gusto pola acción simple, rápida, concisa e visual; Konstantin Stanislavski (1863-1938), renovador da escena rusa, foi cofundador do Teatro de Arte de Moscova. As montaxes do novo teatro caracterízanse polo equilibrio, a medida e a cohesión, así como polo afán de documentarse e afondar na verdade psicolóxica.

A superación do Naturalismo está representada por unha serie de dramaturgos maioritariamente franceses e belgas, que exemplifican o Simbolismo: Maeterlinck, Claudel, Jarry e Pirandello.

Maurice Maeterlinck (1862-1949), dramaturgo belga que cos seus dramas *A princesa Malena* (1889), *A intrusa* (1890), *Os cegos* (1890), *Peleas e Melisenda* (1892) e *O paxaro azul* (1908) expresa estados de ánimo misteriosos coa aparición de forzas escuras e malévolas.

Paul Claudel (1868-1955), dramaturgo francés que compón pezas dun lirismo extremo e dun exacerbado barroquismo, a veces moi difíciles de representar como *A nova Violane* (1892), *O zapato de raso* (1919-1924), *Xoana de Arco na fogueira* (1934), *A historia de Tobías e Sar* (1942).

Alfred Jarry (1873-1907), dramaturgo francés que repudia unha forma de teatro mimético da realidade contemporánea no diálogo e nos efectos escénicos. Foxe do realismo e do simbolismo para achegarse á provocación e á farsa, ao uso das carautas e á creación colectiva. É autor de *Ubú rei* (1896), obra que nace influenciada pola creación colectiva dun grupo de alumnos para burlarse do profesor de física. Despois aparecerán *Ubú cornudo* (1897-1898), *Ubú encadeado* (1900). Pero a súa obra máis importante foi *Patafísico* (1898), obra mestra do Simbolismo que logra unir cadros, música e poemas nun texto. Para Jarry a *patafísica* é a protesta contra a inutilidade do pensamento, é dicir, que a lóxica, a razón e o progreso científico teñen unha limitación.

Luigi Pirandello (1867-1936), dramaturgo italiano que reflexa na súa obra aspectos psicolóxicos como a existencia do inconsciente, a presenza en cada home de personalidades contrapostas, o relativismo da conciencia ou a crise do concepto de identidade. Contra o Realismo e o Simbolismo busca o deforme, o múltiple, o marxinal, o incongruente, a disonancia e a digresión. Empezou escribindo algunha novela na que xa se perciben as teorías pirandellianas que despois desenvolverá na súa obra dramática. Esta móvese en dúas direccións: autonomía dos personaxes respecto do autor e a desacralización do teatro a través da autocritica e a visión do teatro dentro do teatro. As súas obras máis importantes son *A morsa* (1910), *Á saída* (1916), *Así é*

(se vos parece) (1916), *Seis personaxes á procura de autor* (1921), *Henrique IV* (1922), *Cada quen á súa maneira* (1923) e *Esta noite improvísase* (1928-1929).

4. Selección de textos (unidade 9)

A continuación presentámosche un conxunto de textos representativos das distintas producións literarias mencionadas ao longo da unidade. Lembra que a súa lectura é obrigatoria, e que sobre eles traballarás tanto nos exercicios correspondentes a esta unidade (de autoavaliación, de apoio e de envío ao titor) como no propio exame.

(1)

«A natureza

Así como unha nai tenra, cando anoitece,
dá a man ao seu neno e á cama o leva,
só a medias gustoso e a medias con desgana,
pois os seus rotos xogueteiros no chan abandona,

e contémplaos aínda pola porta entornada,
non de todo tranquilo nin consolado, oíndo
promesas doutros novos, en vez dos perdidos,
que, aínda que fosen mellores, quizais non lle gusten;

así a natureza connosco: lévase
os nosos xogueteiros, un a un, e da man,
condúcenos ao descanso, tan suave, que sabemos,

a penas si queremos ir con ela e quedarnos,
con soño de abondo para ver claramente
como o que ignoramos transcende o sabido.»

(Longfellow. *Sonetos*)

(2)

Unha vez pasei por unha cidade populosa

«Unha vez pasei por unha cidade populosa, imprimindo no meu cerebro, para uso futuro,
os seus espectáculos, arquitectura, costumes, tradicións;
pero agora de toda esa cidade lembro só unha muller que casualmente coñecín alí,
e que me retivo polo meu amor;
día tras día e noite tras noite estivemos xuntos: todo o demais esquecino hai moito.
Lembro soamente —digo— esa muller que se aferrou apaixonadamente a min:
outra vez erramos, amamos, volvemos separarnos;
outra vez volve terme da man: non me debo ir;
véxoa preto, preto de min, con beizos calados e trémulos.»

(Whitman. *Follas de herba*)

(3)

«Son Ninguén! Quen es ti?
Es ti... Ninguén... tamén?
Entón xa somos dous!
Non o digas! Desterraríannos, xa sabes.

Que terrible ser... Alguén!
Que público, como unha ra,
Dicir o teu nome, todo o santo xuño,
A unha charca en admiración!»

(Dickinson)

(4)

Trata dun home que morreu estando hipnotizado, e, mentres non o sacaron da súa hipnose, o seu corpo non se corrompeu e seguiu falando desde máis alá da morte; cando o sacaron da hipnose, corrompeuse case repentinamente.

«Houbo unha reaparición instantánea dos círculos héticos sobre as súas meixelas; a lingua tremeu, ou mellor enrolouse violentamente na boca (aínda que as mandíbulas e os beizos seguiron tan ríxidos coma antes), e, por último, a mesma horrenda voz que xa describín antes, rompeu dicindo:

–Por amor de Deus!... De présa..., de présa.... fágame durmir, ou espérteme de présa..., de présa!... Dígolle que estou morto!

Estaba eu acovardado a máis non poder, e durante un momento permanecín indeciso sobre o que debía facer. Intentei primeiro un esforzo para calmar o paciente; pero ao fracasar, en vista daquela total suspensión da vontade, cambiei de sistema, e loitei decididamente por espertalo. Axiña vin que nesta tentativa ía ter un éxito completo, ou, polo menos, imaxinei que sería completo o meu éxito, e estou seguro de que todos os que permanecían no cuarto se preparaban para ver espertar o paciente.

Con todo, é de todo punto imposible que ningún ser humano estivese preparado para o que ocorreu na realidade.

Cando efectuaba eu os pases magnéticos, entre berros de “Morto, morto!”, que facían por completo explosión sobre a lingua e non sobre os beizos do paciente, o seu corpo enteiro, de pronto, no espazo dun só minuto, ou aínda en menos tempo, contraeuse, esfarelouse, podreceu terminantemente so as miñas mans. Sobre o leito, diante de todos os presentes, xacía unha masa case líquida de repugnante, de aborrecible podremia. »

(Poe. *Contos. A verdade sobre o caso do señor Valdemar*) [fragmento]

(5)

O pai leva a Huck e teno encerrado nunha cabana, xunto ao río Illinoi; pero o rapaz foxe, deixando falsas pegadas para facer crer que foi asasinado e botado ao río. Entón atopa ao negro Jim, escravo dunha das dúas irmás solteironas que o educaban: o negro escapou por medo a que o vendesen. Con el Huck embarca nunha balsa e vive diversas aventuras.

«Capítulo VII

Collín o saco de fariña de millo e leveino ao sitio onde estaba escondida a canoa. Apartei as parras e as ramas e metín o saco na embarcación. Despois fixen o mesmo co barril de touciño e coa xerra de whisky. Collín tamén todo o café e o azucre que había na cabana, así como todas as municións. Collín o taco da escopeta, a caldeira e a botella, un cazo e un vaso de folla de lata e o vello serrón, e dúas mantas, e a tixola e a cafeteira. Tamén collín sedelas e mistos e outras cousas: todo canto valese sequera un centavo. Deixei a cabana o que se di limpa. Cumpríame unha machada, pero alí non había ningunha: só a que estaba fóra, a carón da leña, pero xa sabía por que non a ía levar. Botei man da escopeta e dei por rematada a tarefa.

De tanto saír polo burato e arrastrar cousas abrira un bo rego no chan. Así que, desde fóra, fixen canto puiden por cubrir as serraduras con terra e tapar o rego. Logo coloqueei no seu sitio o anaco de toro que serrara, e debaixo coloqueei dúas pedras, e puxen outra máis apoiada nel para que non caese, xa que aquel lugar era un pouco irado e o toro non chegaba ao ras do chan. Se te poñías a uns catro ou cinco pasos, sen saber que había un burato na parede, non te dabas conta de que si o había. Ademais estaba na parte posterior da cabana, e era pouco probable que a alguén se lle ocorrese fisgar por alí.

O resto do camiño ata a canoa estaba cuberto de herba, polo que non deixara ningunha pegada. Botei unha ollada polos arredores. Fun ata a beira e mirei ao outro lado. Non había perigo. Collín, pois, a escopeta e metínme no bosque, e estaba ocupado cazando paxaros cando apareceu un porco salvaxe. Cando se escapan das granxas que hai nas pradeiras e se meten nas profundidades do bosque, os porcos non tardan en facerse salvaxes. Pegueille un tiro ao suxeito en cuestión e despois leveino ao campamento.»

(Twain. *As aventuras de Huckleberry Finn*) [Fragmento]

(6)

«Calidoscopio

Nunha rúa, no medio dalgunha vila de soño,
será o mesmo que cando xa se viviu:
un intre á vez moi vago e moi agudo...
Ouh, ese sol entre bruma que se ergue!

Ouh, ese berro no mar, esa voz nos bosques!
Será o mesmo que cando se ignoran causas:
un lento despertar tras de moitos avatares;
as cousas serán xa as mesmas doutro tempo

nesta rúa, no medio desa máxica vila
de órganos de man moendo musiquiñas de solpor,
e de cafés con gatos nos aparadores,
e que atravesarán tal vez bandas de música.

Será tan fatal, que un crerá morrer así:
bágoas e arroios doces polas meixelas,
risas como saloucos entre o ruído de rodas,
invocacións á morte que ha de vir.

Vellas verbas coma ramalletes murchos.
Chegarán agres ruídos dos bailes vulgares,
e viúvas campesiñas, con cobre pola fronte,
abriranse paso pola noitedume de putas

que pasean, latricando con horribles cativos
e vellos xa sen cellas, enfariñados de herpes,
mentres que, a poucos pasos, entre olores de mexo,
algunha festa pública soltará os seus petardos.

Será así, igual que cando se soña e se esperta
e se dorme outra vez e se volve soñar
co mesmo espectáculo e o mesmo decorado
no verán, na herba, cun ruído de abellas.»

(Verlaine. *Calidoscopio*)

(7)

«Novela

I

Non é posible ser serio con dezasete anos.
Unha tarde –xa basta de bocks e limoadas,
e cafés tumultuosos de arañas cegadoras!-
imos baixo dos tileiros frondosos do paseo.

Os tileiros olen ben nas noites de xuño.
Quizais o aire é tan doce que se cerran as pálpebras.
O vento, rico en ruídos –a cidade non está lonxe–,
trae olores de viña e olores de cervexa...

II

Velaquí que se percibe un diminuto trazo
de azul sombrío, orlado dunha pequena rama,
tradeado por unha estrela derreténdose
con doce calafrío, pequena e toda branca.

Noite de xuño! Dezasete anos emborrachan!
A sabia é un champaña: sóbese á cabeza.
Divagamos; sentimos nos beizos un bico
que está latexando aí, coma un animalíño.»

(Rimbaud. *Poemas*)

(8)

Nora, muller do avogado Helmer, é tratada por este coma unha boneca, pero ten un segredo perigoso que, aínda así, o enche de orgullo: para salvar a saúde do seu marido cunha viaxe necesaria pedira diñeiro, falsificando a firma de seu pai, que morreu pronto. Nora non pode pagar esa suma. O seu marido é nomeado director dun banco, onde traballa Krogstad, que emprestou o diñeiro a Nora á que agora lle pide, con ameaza de contalo todo, que lle consiga do seu marido un posto mellor. Aínda así, Helmer decidiu despedilo ao tomar a dirección. Nora decide dicirlllo todo, crendo que el o asumirá pola súa conta; despois pensa suicidarse, como xeito de quedarse coa total responsabilidade. Pero Helmer, ao ver unha carta de Krogstad, coas súas esixencias e ameazas, fai reproches a Nora, só preocupado pola carreira del. Chega outra carta de Krogstad na que retira as súas ameazas: parece que todo podería quedar coma antes; pero Nora ve agora no seu marido a un ser estraño e marcha da casa de bonecas, deixando tamén a seus fillos.

«Acto final

HELMER.- Bah! Falas e pensas coma unha cativa.

NORA.- Concedido. Pero ti, pola túa parte, non pensas nin falas coma o home a quen eu podería unirme. En canto te tranquilizaches, non en canto ao perigo que me asexaba, senón en canto ao que corrías ti mesmo...., esquecíchelo todo. Volvín ser o teu paxariño cantor, a boneca que estabas disposto a levar nos teus brazos coma antes, con tanta maior precaución canto que acabas de descubrir a súa maior fragilidade. (Levantándose.) Escoita, Torvaldo: nese momento antollóuseme que vivira oito anos, dentro desta casa cun estraño, e que tivera tres fillos del. Ah, xa non podo nin pensalo sequer! Éntanme ganas de romperme en mil anacos.

HELMER (xordamente).- Véxoo, aí!, véxoo con claridade. Entre nós abriuse un abismo. Pero, non haberá medio de calmalo?

NORA.- Conforme son agora, non podo ser a túa muller.

HELMER.- Terei forza para transformarme.

NORA.- Quizais..., cando che quiten a boneca.

HELMER.- Separarse..., separarme eu de ti! Non, non; non podo aceptar esa idea, Nora!

NORA (dirixíndose á porta da dereita).- Razón de máis para que acabemos. (Sae e volve co seu abrigo, o seu sombreiro e un saquiño de viaxe, que coloca nunha cadeira).

HELMER.- Nora, aínda non, aínda non! Agarda a mañá.

NORA (poñéndose o abrigo).- Non podo pasar a noite baixo o teito dun estraño.

HELMER.- Pero, non poderíamos continuar vivindo xuntos, como irmán e irmá?

NORA (suxeitándose o sombreiro).- Ben sabes que non duraría iso moito. (Botándose o chal aos ombreiros) Adeus, Torvaldo: cando unha muller abandona o domicilio conxugal, como eu o fago hoxe, dixerónme que as leis eximen de todo compromiso con ela ao marido. En calquera caso, eu dispénsote de obrigas. Non convén que te sintas atado, posto que me desato eu. Liberdade plena dunha parte e doutra. Toma: aí tes o teu anel; devólveme o meu.

HELMER.- Tamén iso?

NORA.- Si.

HELMER.- Toma.

NORA.- Grazas. Agora todo rematou. Toma as chaves. Polo afecta ao avío da casa, a criada está ao corrente..., mellor ca min. Mañá, despois da miña marcha, virá Cristina a meter nun bahúl canto trouxen comigo ao vir aquí. Desexo que mo manden.

HELMER.- Todo rematou! Non queres pensar nunca máis en min, Nora?

NORA.- Pensarei a miúdo en ti, seguro, e nos nenos, e na casa.

HELMER.- Nora, poderei escribirche?

NORA.- Non, xamais! Prohíbocho.

HELMER.- Ouh!, pero ben podo enviarche...

NORA.- Nada, nada.

HELMER.- Axudarte se o precisas.

NORA.- Dígoche que non. Non acepto nada dun estraño.

HELMER.- Nora..., non serei nunca xa máis ca un estraño para ti?

NORA (recollendo o seu saco de viaxe).- Ah! Torvaldo, para iso tería que realizarse o maior dos milagres.

HELMER.- Dime cal.

NORA.- Deberíamos transformarnos os dous ata o punto de que... Ai, Torvaldo, non creo xa nos milagres!

HELMER.- Pois eu si quero crer neles. Di: deberíamos transformarnos os dous ata o punto de que...?

NORA.- Ata o punto de que a nosa unión se convertera nun verdadeiro matrimonio. Adeus. (Vaise pola porta do vestíbulo).

HELMER (derrubándose sobre unha cadeira próxima á porta e cubríndose o rostro con ámbalas dúas mans).- Nora, Nora! (Mira arredor seu e érguese) Nada. Desapareceu para sempre. (Con esperanza) O maior dos milagres! (Óese fóra o ruído da porta ao cerrarse).»

(Ibsen. *Casa de bonecas*) [fragmento]