



Amor y tragedia en cuatro historias de guerra del siglo XX: Erich Maria Remarque, Ernest Hemingway. ¿Tristán e Isolda revisitado?

Laura Corona Martínez¹

Recibido: 1 de febrero de 2018 / Aceptado: 25 de mayo de 2018

Resumen. La influencia en Occidente de un imaginario del amor trágico, desde *Tristán e Isolda* hasta nuestros días, se exhibe en las diferentes declinaciones del mito, desde el amor-pasión o *amour fou* hasta los acentos populares del melodrama, con su lógica repetitiva del obstáculo. Un empleo de la fatalidad inscripta en la trama amorosa arquetípica parece potenciar, en un sentido inesperado en principio, la capacidad de denuncia de ciertas novelas célebres del siglo XX sobre el tema de la guerra. Tales connotaciones podrían arrojar luz sobre la importancia de la dimensión de enfrentamiento entre individuo y sociedad contenida en la leyenda originaria.

Palabras clave: Novela del siglo XX, guerra, mito de Tristán e Isolda, amor trágico, compromiso político.

[en] Love And Tragedy in Four Stories of War of The Twentieth Century: Erich Maria Remarque, Ernest Hemingway. Tristan and Iseult Revisited?

Abstract. The influence of the Western imaginary of tragic love, from Tristan and Iseult to our days, appears in the different declinations of the myth, from love-passion or *amour fou* to the popular accents of melodrama, with its repetitive logic of the obstacles. A use of the fatality inscribed in the archetypal amorous plot seems to potentiate, in an unexpected way, the capacity of denunciation of certain celebrated novels of the twentieth century on the subject of the war. Such connotations could shed light on the importance of the confrontational dimension between individual and society contained in the original legend.

Keywords: XXth Century Novel, war, Tristan and Iseult myth, tragic love, political engagement.

Sumario. 1. Erich Maria Remarque: *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (1954) y *Arco de Triunfo* (1946).
2. Dos novelas de Hemingway: *Adiós a las armas* (1929) y *¿Por quién doblan las campanas?* (1939).
3. ¿Ecos de Tristán e Isolda? Obras citadas.

Cómo citar: Corona Martínez, L. (2018). Amor y tragedia en cuatro historias de guerra del siglo XX: Erich Maria Remarque, Ernest Hemingway. ¿Tristán e Isolda revisitado? *Amaltea. Revista de mitocrítica* 10, 2018, 93-102.

¹ Universidad de París 3 (Sorbonne-Nouvelle)
laura_coronamartinez@yahoo.com.ar
https://www.researchgate.net/profile/Laura_Corona_Martinez

El lector estará familiarizado con una antigua leyenda del medioevo occidental: la historia trágica de Tristán e Isolda, aquella de los amantes reunidos más fácilmente en la muerte que en la vida. Trazar la historia completa de las reescrituras de su ausente texto primigenio sería muy extenso; sin embargo, en la persistencia de este relato y de sus ecos a través del tiempo, el fantasma de estos enamorados parece contener, como mínimo, una dimensión mítica que ya le ha sido acordada por los estudiosos y atestiguada en la variedad de sus recreaciones.²

Cabe considerar entonces que en este relato se cifran poderosas imágenes y símbolos en torno a la pasión amorosa, una matriz de la que ha florecido una multitud de representaciones; en cualquier caso, los hechizos de esa historia suelen llevarnos hacia el paradigma de un amor condenado y a un deseo total de fusión que no logra ser alcanzado en este mundo. En los estratos de una «memoria compleja» que entrelaza «Historia, Leyenda, Novela y Mito», el universo tristaniano que heredamos se presta para constituir, como toda narración tan perdurable, «una formidable interrogación sobre el imaginario humano» (Walter 7-10).

En cuanto al abanico de interpretaciones posibles, nos detendremos aquí a considerar, según la óptica de un estudioso del siglo XX, el filósofo suizo Denis de Rougemont, algunas manifestaciones significativas del *amor trágico* en novelas de ese siglo —sobre todo, dada su popularidad no sólo literaria sino a través del cine, que adaptó esos relatos a la pantalla— donde el sino fatal de los amantes reaparece en el centro de una trama cuyo objetivo es la denuncia de la violencia colectiva.

En 1938, Denis de Rougemont publica la obra titulada *Amor y Occidente*, en la cual propone una lectura de lo que él interpreta como el arquetipo que subyace a la concepción misma del amor en el Occidente moderno. Rougemont comienza por el *incipit* del *Tristán* de Bédier, interrogándose sobre el curioso «deleite», la fascinación que nos trae el escuchar ese «bello cuento de amor y de muerte»:

«Caballeros, ¿os gustaría oír un bello cuento de amor y de muerte? —No habría cosa que tanto nos deleitara». Este comienzo del *Tristán* de Bédier debe considerarse el tipo ideal de primera frase de una novela. Es el rasgo esencial de un arte infalible que nos lleva desde el umbral del cuento al estado de anhelo apasionado en que nace la ilusión novelesca. ¿De dónde viene ese hechizo? Y, ¿qué complicidades es capaz de suscitar en nuestros corazones este artificio de «retórica profunda»?... Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas, y en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones. El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental (Rougemont 15).

Gracias a la perspectiva que ofrece la distancia histórica, resulta evidente que Rougemont, como otros intelectuales de los años treinta, se inquieta por el destino de

² Para un tratamiento en detalle de la historia de las versiones del *Tristán* y las «lagunas» en su reconstitución, véase el texto de E. Baumgartner (1987) sobre sus desarrollos en la literatura medieval, y el de J-C. Huchet (1990) para el abordaje del tema desde una perspectiva psicoanalítica.

Europa y recurre a la metáfora de un amor-pasión que conduce a la muerte para sensibilizar las conciencias sobre lo que vislumbra como una inminente catástrofe. Las imágenes del amor romántico en Occidente, que el autor quisiera expurgar de su violencia última, le parecen imágenes de una pulsión de muerte profundamente anclada en la cultura, que ya está manifestándose en los movimientos políticos y las sangrientas confrontaciones de la época, como lo atestigua lúcidamente en otra de sus obras, el *Diario de Alemania* (1938). Es la inquietante unión de Eros y Tánatos, exaltada en el antiguo relato medieval, lo que atiza en Rougemont una lectura pesimista de lo que él entiende como los contenidos ocultos de la psiquis colectiva. Como otros pensadores en la misma coyuntura histórica, Rougemont intenta explicarse qué mueve profundamente la ola de pasiones ciegas que está trayendo vertiginosamente el fanatismo y la masacre a Europa.

Pero Tristán e Isolda, Lanzarote y Ginebra, Romeo y Julieta, Werther (sin Carlota), ¿sueñan con un amor constante más allá de la muerte? En todo caso, el amor exaltado en Occidente, el de «los más bellos cuentos y canciones», no parece ser feliz —como lo afirma Rougemont. Ese es el sentido «secreto e inquietante del mito» (Rougemont 54) de los amantes de Cornualles, el *peligro* y la pasión que se parecen al vértigo, a un gusto velado por el sufrimiento y la creencia final en una vida verdadera «imposible», ausente, *en otra parte* (como en la divisa de Rimbaud). Un mito cuya actualidad posee «un imperio nostálgico» que no exige en absoluto el conocimiento de sus referentes directos (ninguna necesidad de haber leído a Bérroul o a Bédier, ni siquiera conocer la ópera de Wagner), pues se deja ver en toda suerte de creaciones culturales, allí donde la pasión de amor es presentada como un «ideal» (Rougemont 24).

¿De qué es culpable, entonces, el cuento, la leyenda? Texto e historia amorosa, cuento de amor y de muerte, vasos comunicantes de la literatura (*romance*) a la vida (*romance*) y viceversa: si el amor-pasión tiene como lógica inmanente, como señala Rougemont, la *imposibilidad* (42), su equivalente perfecto pareciera ser la trama narrativa, pues la peripecia amorosa se construye en torno a una serie de obstáculos y oposiciones que hacen avanzar la acción.

Llegados a este punto, nos gustaría visitar cuatro novelas ambientadas históricamente en el marco de las grandes guerras que marcaron la historia del siglo XX; por una parte, dos novelas —convertidas luego en sucesos cinematográficos— de Erich Maria Remarque, *Arco de Triunfo* (1946) y *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (1954), y dos de Ernest Hemingway, *Adiós a las armas* (1929) y *¿Por quién doblan las campanas?* (1939), para observar que la imbricación de la historia amorosa (o por transposición, de la historia que llamamos «privada»), al hacer uso del imaginario trágico del amor, deviene metáfora de la historia colectiva, pero en un sentido bastante distinto del que Rougemont proyecta sobre el significado tanático del «amor occidental».

1. Erich Maria Remarque: *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (1954) y *Arco de Triunfo* (1946)

La novela del autor del clásico *Sin novedad en el frente* (1929) presenta a un joven soldado, Ernst Graeber, que pertenece a un batallón alemán de combate en Rusia durante la Segunda Guerra Mundial. Célebre como escritor pacifista, respetado por

su talento literario realista, en *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (1954), Remarque describe con patetismo la vida de unos pocos seres y su entorno, con la muerte como la presencia más real: escombros y cadáveres parecen ser el paisaje del relato. Creyendo dejar atrás la devastación en su regreso a la ciudad natal gracias a una breve licencia, Graeber hallará su casa destruida por los bombardeos, creará muertos a sus padres y reencontrará a una joven varios años menor que él, Elisabeth, de quien va a enamorarse. Sin embargo, esto último no es fácil para los protagonistas de las obras de Remarque: el momento inicial corresponde a un gesto de inerte desinterés de almas que están habituadas al dolor, desesperadas en su vacío. Antimelodramático por definición, en este crudo mundo novelesco todo parece estar contra la vida individual. Al respecto, la novela es ejemplificadora: su áspera lógica es la de «los tiempos que corren». El desarrollo narrativo deja un núcleo central (el amor entre los jóvenes) encerrado en lo ineludible de la coordenada histórica. Es el ínfimo tiempo contra reloj —una licencia de apenas catorce días para Graeber— lo que se le roba a la muerte. Como lo dice el título, hay un tiempo para vivir y otro para morir: por una parte, la historia de amor opera aquí como el elemento que permite experimentar la verdadera vida al joven Ernst, quien parece haber venido al mundo sólo para conocer la guerra; pero por otra, ofrece su contenido trágico a una ficción que no quiere ceder a falsas ilusiones, en la que sabemos, desde el inicio, que el protagonista no podrá sobrevivir. En la dualidad que pone en escena el título —los dictámenes del tiempo— se cifra la orientación de la narrativa antibelicista de Remarque: humanismo que debe correr el velo para mostrar el horror, pero que se siente simultáneamente en el deber de reconducir alguna posibilidad de esperanza —o, más bien, de mantener el recuerdo de su existencia.

El film que traspuso la novela es un clásico del gran realizador Douglas Sirk, estrenado en 1958. En una escena de antología para el cine, Sirk retoma lo que el arte de Remarque ya había sabido consumir en la imagen literaria. Si como espectadores de hoy día tenemos inscrita como un *cliché* la escena de la despedida de los amantes en la estación de tren antes de la tragedia, no por ello ésta ha perdido su eficacia emotiva. Sin embargo, en la historia de Remarque, es la absoluta separación lo que se juega, pues el soldado pide a su amada evitar la despedida:

El tren sale a las seis—dijo. He concluido todas mis cosas. Tengo que irme. No me acompañes a la estación. Quiero marcharme desde aquí y llevarme de aquí esto tuyo; la manera en que vives cómoda aquí, y no el apretujamiento y el desamparo en la estación. Mi madre me acompañó la última vez. No pude oponerme. Fue espantoso para ella y para mí. Pasó mucho tiempo hasta que se me borrara la impresión y más tarde siempre era eso lo que me venía a la memoria: la imagen de una mujer cansada, llorando, sudorosa en el andén, no mi madre como realmente era. ¿Comprendes?

—Sí. (Remarque 281)

Sin embargo, aquello que sucede no es lo que las precauciones de Graeber hacen creer menos doloroso, sino lo contrario: en el último momento, cuando el tren va a partir para reconducir a los soldados al frente, y con su compañero de pelotón Heinrich, desconsolado, despidiéndose de su esposa María, Graeber atisba a ver a lo lejos el rostro desarmado de Elisabeth, quien se ha escondido en la estación para guardar una última imagen de su partida. El dramatismo de la esce-

na resulta insoportable, cuando Graeber comprende, sin ya poder hacer nada, que esos segundos antes de la separación eran preciosos; que para el hombre, imagen y palabra, por dolorosos que sean, son mejores que el abismo del silencio y de la ausencia:

Heinrich permaneció más tiempo en la ventana. No había oído lo que dijera el cabo. Abatido, mudo y triste miró a María. Esta le fijó también los ojos. «Suerte que no está Elizabeth aquí»—pensó Graeber.

[...] El tren avanzaba más ligero. María corrió al lado del vagón.

—Cuida al nene, María.

—Sí. Y tú cuídate a ti.

—Claro, claro.

Graeber miró el rostro dolorido de la mujer que corría bajo la ventana. Corría como si en ello le fuera la vida, para poder mirar unos segundos más a Heinrich. Y entonces, de pronto, Graeber vio a Elisabeth. Estaba debajo de las chapas de la estación. No se la había podido ver desde el tren. Dudó tan sólo un segundo. Después le vio la cara, con exactitud. La tenía tan inexpresiva que parecía sin vida. Saltó y agarró a Heinrich por el cuello de la chaqueta.

— ¡Déjame la ventana!

Todo se olvidó de pronto. No comprendía por qué había ido solo a la estación. No comprendía nada más. Tenía que verla. Tenía que llamar. No le había dicho lo más importante. Tiró de la nuca a Heinrich. Estaba muy asomado. Se afirmaba con el codo del lado de fuera de la ventanilla.

—Saluda también a Liese —gritó entre el ruido.

— ¡Déjame! —le gritó Graeber— ¡Sal de la ventana! ¡Allí está mi mujer!

Lo agarró de los hombros y lo tironó. Heinrich dio una patada para atrás. Lo alcanzó en la canilla a Graeber.

— ¡Y cuida bien todo! —gritó todavía.

Graeber lo pateó en la corva y lo tironó de los hombros. Heinrich no abandonó. Saludaba con una mano mientras con el codo y con la otra se afirmaba en la ventana. El tren describió una curva. Graeber vio, por sobre el hombro de Heinrich la cabeza de Elizabeth; ya estaba muy lejos y empequeñecida, sola delante de las chapas. Graeber hizo ademanes sobre la cabeza hirsuta de Heinrich. Quizás ella le vería la mano, pero no vería quién hacía la señal. Llegó un grupo de casas y la estación desapareció.

Heinrich se soltó lentamente de la ventana.

— ¡Hijo de...! —empezó Graeber, furioso, y se contuvo. Heinrich se volvió. Gruesas lágrimas le corrían por las mejillas. Graeber dejó caer las manos. (Remarque 283-285)

En *Tiempo de vivir y tiempo de morir* la trama amorosa funciona como un medio para intensificar esa sensación de amputación, de ser arrancado de la vida, donde la unión o el sentimiento no son sino un breve sueño robado a los imperativos de una atroz realidad. La lógica de la literatura de Remarque, testigo ejemplar de la historia del siglo XX, es la de denunciar una injusticia implacable. Finalmente, en los últimos minutos de la vida de Graeber no habrá lugar para que la mujer recientemente desposada lllore junto al cuerpo: durante la guerra se muere en la separación y el anonimato más absolutos.

En el mismo sentido que en *Tiempo de vivir...*, en *Arco de Triunfo* (1946), novela anterior de Remarque, ambientada durante la ocupación alemana en Francia, se introduce también el testimonio sobre la época, entramado con la historia amorosa; esta vez, se cuenta la vida clandestina de Ravik, un médico refugiado buscado por la Gestapo, y su encuentro con una mujer, Joan, en París. La novela no ahorra un examen de la violencia de una vida bajo amenaza constante, así como de las bajas humanas que ese tiempo supo revelar: delación, explotación de los que están en peligro, sed de venganza... El devenir trágico de la pareja repone una vez más el paradigma del amor atado a la muerte, anclado a la circunstancia histórica: después de haber perdido un amor anterior en el campo de concentración de donde escapó, Ravik deberá finalmente ayudar a morir a Joan para evitar la horrible agonía que una bala disparada por un amante de ella, por celos, le inflige.

El suceso de estas novelas, gracias a la peculiar alquimia de sus tramas —tanto las de Remarque como las de Hemingway, que veremos enseguida— las llevó rápidamente al cine, y en algunas ocasiones, dio lugar a varias versiones, incluso algunas recientes (sin ir más lejos, *Arco de Triunfo* fue realizada por última vez en 1984 por Warris Hussein para la televisión británica). La peculiar fibra que parecen tocar esos relatos abre la posibilidad de interrogaciones que parecen estar más allá de la mirada implícitamente sospechosa y condenatoria que de Rougemont poseía, en la misma época, sobre el imaginario fatalista del amor trágico y la expresión de una intrínseca pulsión «tanática».

2. Dos novelas de Hemingway: *Adiós a las armas* (1929) y *¿Por quién doblan las campanas?* (1939)

Historia de amor desgarrado y tema político aparecen también fuertemente imbricados en *Adiós a las armas* (1929) de Ernest Hemingway. Sin embargo, lo que otorga una peculiar textura a esta obra fue el hallazgo escriturario de la voz del narrador típico del autor norteamericano y su trasposición peculiar en la encarnadura del personaje principal, suerte de héroe lacónico que será su marca inconfundible. La novela cuenta la historia de un soldado estadounidense que conduce ambulancias durante la Primera Guerra mundial en el frente italiano. Allí conocerá a una enfermera inglesa, Catherine, de la que se enamorará, y con la cual terminará huyendo a Suiza para que pueda allí dar a luz al hijo que ambos han concebido.

La historia es cruda y a la vez particularmente rica en cuanto a alusiones pacifistas, como la mención a las osadas huelgas anarquistas en las usinas de fabricación de armas, cuya finalidad era boicotear y detener el conflicto; en general, el relato entrelaza el progreso de la historia de amor con la comprensión creciente del sinsentido de la guerra, de su absurdidad, lo que convertirá finalmente al protagonista en un desertor.

En este caso, la historia de la unión amorosa fallida termina ofreciendo también una parábola asequible de la tragedia, como si el desenlace, que es la muerte del niño en el parto y la de la mujer muy poco después, quisiera reforzar la idea de la imposibilidad de la vida en esos contextos. Aquí también, un destino exterior al juego histórico —esta vez, la fatalidad que llega a ingresar en lo biológico— lleva al lector a asociar el sino trágico de la pareja con la omnipresencia de las fuerzas negativas desencadenadas por la conducta del hombre. Como en el caso de Remarque, el final

sin concesiones busca reflejar la atrocidad belicista, muy lejos del desenlace feliz que la primera versión a la pantalla grande —rechazado por el propio Hemingway— introdujo para consolar al público.

Novela abiertamente militante, *¿Por quién doblan las campanas?* (1939), que se convertirá en éxito cinematográfico en 1943, explotando el componente melodramático, vuelve a armar el rompecabezas con dosis de idénticas sustancias, escenario histórico y desdichada aventura amorosa, aunque dejando esta vez el componente escriturario un poco de lado, en favor de la intriga y de la «fábula» revolucionaria.

En este caso, la historia narrada tiene como centro al personaje de Robert Jordan, norteamericano («el inglés») que defiende la causa republicana y que pasa a formar parte de una pequeña célula rebelde en las montañas, al introducirse como experto en explosivos. El héroe típico de Hemingway pone aquí su estoicismo al servicio de la confraternidad en la lucha. El relato aparece entonces como la necesidad de un testimonio, a causa de la conciencia de la precariedad de la propia vida: «Todo esto debería escribirse—se dijo. Igual se escriba algún día» (Hemingway 54).

Dentro de ese contexto, la relación amorosa de Jordan con María, una joven republicana, vendrá aquí también a mostrar ese destello de vida que hace entrada en las circunstancias más implacables. Es precisamente la joven quien, capítulo aparte de sus desgracias (sus padres han sido asesinados y ella misma ha sido violada por los falangistas), condensa como personaje un ideal de libertad e inocencia que, junto con el desarrollo de otro personaje femenino, el de Pilar, va a resumir el lado noble de la causa política. La exaltación del amor, como en Remarque, funciona así generando empatía con el principio pacifista que se desea subrayar, y otorga aquí el esqueleto a una obra que, de otro modo, sólo sería una colección de sucesos de la Guerra Civil. Como en *Tiempo de vivir y tiempo de morir*, la proximidad con los sentimientos de los personajes «antropomorfiza», en su dimensión dramática, la realidad colectiva y global; permite al universo de la contienda encarnarse en el dolor de los seres reales.

La escena de la separación es también obligada aquí; una escena de gran dramatismo en la cual el hombre asume su propio sacrificio y pide a la mujer que se retire para no sufrir:

— Guapa—dijo a María, tomándole las manos entre las suyas. Oye. Ya no iremos a Madrid.

Entonces, ella se puso a llorar.

— No, guapa, no llores. Escucha. No iremos a Madrid ahora, pero iré contigo a todas partes donde vayas. ¿Comprendes?

Ella no dijo nada. Apoyó la cabeza contra la mejilla de Robert Jordan y le echó los brazos al cuello.

— Oye bien, conejito —dijo—, lo que voy a decirte.

Sabía que era preciso darse prisa, pero era menester que las cosas fueran dichas y comprendidas.

—Tú te vas ahora, conejito, pero yo voy contigo. Mientras viva uno de nosotros, viviremos los dos. ¿Lo comprendes?

— No. Me quedo contigo.

— No, conejito. Lo que hago ahora, tengo que hacerlo solo. No podría hacerlo contigo. ¿Te das cuenta? Cualquiera que sea el que se quede, es como si nos quedáramos los dos. [...]

—¿No lo comprendes? —preguntó. Ahora veo que lo comprendes. Ahora vas a marcharte. Bien. Ahora te vas. Ahora has dicho que te ibas —ella no había dicho nada—. Ahora te voy a dar las gracias por irte. Vete dulcemente y enseguida. Vete enseguida, para que nos vayamos los dos en ti. Ponme la mano aquí. La cabeza ahora. No, aquí. Muy bien. Ahora yo pondré mi mano aquí. Está muy bien. ¡Qué buena eres! Ahora no pienses más. Ahora vas a hacer lo que debes. Ahora obedecerás. No a mí, sino a los dos. A mí, que estoy en ti. Ahora te irás por los dos. Así es. Nos vamos los dos contigo ahora. Es así. Te lo he prometido. Eres muy buena si te vas, muy buena (Hemingway 405-406)

«Mientras viva uno de nosotros, viviremos los dos»: la muerte es para los protagonistas un hecho inevitable; constituye la única posibilidad real en el escenario existente, es la compañera de sus días. Al mismo tiempo, sin embargo, el amor parece exaltarse y alcanzar la unión buscada a través de la pérdida; dramatismo que subraya el mensaje que buscan vehicular estas obras.

No muy distante del modelo de Remarque —quizás con menor potencia de denuncia, frente al desolado nihilismo de *Tiempo de vivir...*—, la novela de Hemingway redundante en una afirmación de principios: la necesidad de ver lo individual en lo colectivo y viceversa (y así también en otra escala: España y Europa como un todo, ante la amenaza del fascismo). No se olvide aquí el epígrafe del poeta metafísico John Donne, que abre el texto y explica el sentido de su título: «Nadie es una isla, completo en sí mismo, cada hombre es un pedazo del continente, una parte de la tierra (...) la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; y por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti.»

Sin embargo, y a pesar de este alegato, la universalidad de la historia, en su proyección e identificación más directas, extrae su sentido de la trágica peripecia de separación de los protagonistas. Es el «cuento de amor y de muerte» lo que está al servicio del mensaje, aunque, a la vez, se recorte en toda su dimensión propia. Paradojas de un cierto género narrativo: si el mismo Douglas Sirk fue quien señaló que «si un melodrama está ambientado en tiempos de guerra, lo que menos interesa es por qué se lucha, sino que los protagonistas van a tener que separarse» (Noriega 61), la pericia del realizador en este arte no debe ocultarnos que la relación entre esos factores no siempre es tan simple. La historia del amor desdichado, subsumido a su propia finitud, pero a la vez exaltado en ella, sirve aquí ostensiblemente a un propósito más allá del horizonte subjetivo en el que parecería crecer.

El juego de articulación y posible contraste entre la peripecia «íntima» de la trama amorosa y la trama propiamente histórica, que alude a la experiencia social y colectiva, promete muchas más tensiones y potencialidades de sentido de lo que cabe esperar de los productos de la cultura de masas, y reenvía a ciertos aspectos también inscriptos en la matriz de la leyenda trágica de la desventuras de Tristán e Isolda; en particular a ciertas tensiones que atraviesan constitutivamente la historia.

3. ¿Ecos de Tristán e Isolda?

Si ya en Shakespeare encontramos el romance impedido por las circunstancias, se quisiera, sin embargo, que la oposición de los «nombres» nada significara, como lo

afirma Julieta ante Romeo: «No eres tú mi enemigo. Es el nombre de Montesco, que llevas. ¿Y qué quiere decir Montesco? No es pie ni mano ni brazo, ni semblante ni pedazo alguno de la naturaleza humana (...) La rosa no dejaría de ser rosa, ni de esparcir su aroma, si se llamara de otro modo». Sin embargo, ningún benevolente discurso sobre la esencia de las cosas podrá evitar el triste final, sino todo lo contrario, como lo sellan los dichos del Fray poco antes de la muerte de los enamorados: «... Pobre Romeo, la desgracia se ha enamorado de ti, y el dolor se ha desposado contigo».

En verdad, ¿de dónde proviene semejante fatalidad? ¿Qué podría separar a los que se adoran mutuamente, sino una fuerza exterior a ellos mismos? Capuletos y Montescos: la fuerza que más parece contrariar a los amantes es la estructura social que, a su pesar, los gobierna. Cabe entonces interrogarse sobre la naturaleza propia del obstáculo al amor: si acaso éste existe simplemente porque el mito occidental ensalza lo imposible (la infausta relación de Tristán e Isolda como marca distintiva del absoluto del amor), o si, acaso, de manera más general, el obstáculo se teje tan a menudo con las restricciones y violencias del mundo social para reflejar la profunda tensión que existe entre la creación subjetiva, vital, y la realidad impuesta o heredada.

De cualquier modo, como en toda mitología revisitada, podemos ver en ella nuestra propia imagen como en un espejo. Lejos de la «sombra» proyectada por Rougemont en su interpretación de la leyenda, un contenido crucial en la historia de amor de Tristán e Isolda, que no puede ser dejado de lado, es que a menudo la autenticidad de la búsqueda de los sujetos se halla condenada por las instituciones y la sociedad; en el caso de los amantes de Cornualles, por el sistema patriarcal y feudal. Michel Cazenave propone, en este sentido y desde una perspectiva junguiana, una lectura nada pesimista de la historia de Tristán, enfatizando cómo el relato abre la perspectiva de la dimensión *femenina*, creadora del fenómeno amoroso (el filtro, el sueño, el bosque), y de una circulación del amor cuya esencia es sospechosa y castigada por la regla patriarcal (el rey Marcos). De ahí la permanente marginalidad de los amantes, la contienda entre lo interior y lo exterior; en suma, de dos elementos enfrentados: «la ley, la moral y el nombre del Padre» por un lado, contra «la intuición, la evidencia, la iluminación», por otro (Cazenave 24). Funcionalidad del mito o la leyenda: poesía de lo vital y subjetivo, entonces, contra la atadura o el yugo de la organización social y sus restricciones. Desde una perspectiva netamente historicista, otros autores apoyan una interpretación en el mismo sentido, subrayando cómo la leyenda lleva las trazas de un conflicto de representaciones e imperativos divididos entre los resabios de la cultura matriarcal céltica y la posterior moral cristiana del matrimonio introducida en Irlanda (Chocheyras, 209-223).

Y si de realidad social se trata en la literatura amorosa, ya incluso Georg Lukács señalaba la importancia del enfrentamiento a la realidad establecida, hablando a propósito de *Werther*, novela que constituye un hito del romanticismo: «El joven Goethe entiende con mucha amplitud y riqueza la contraposición entre personalidad y sociedad. [...] Goethe ha dispuesto la acción de esta novela con un criterio muy comedido. Pues casi sólo elige personajes y acaecimientos que hagan aparecer esas contradicciones, las contradicciones entre la pasión humana y la legalidad social» (Lukács 79).

Finalmente, la trama arquetípica de estos relatos ya clásicos del siglo XX muestra que el imaginario trágico amoroso no sirve forzosamente a un goce inconsciente en la destrucción y la fatalidad, a una pulsión de muerte camuflada, representada en la

matriz de una antigua y fascinante leyenda de amantes contrariados; parece representar la fuerza que, como élan de vida, resulta antisocial por creadora y no controlable, que aparece de un modo u otro condenada. En cualquier caso, cabe releer estos acentos particulares del mito, de una escena repetida, para eludir la imagen simplista de la reproducción de un *cliché* o de un sustrato pesimista que pudieran explicar su supervivencia en múltiples expresiones de la cultura.

En las novelas que hemos rápidamente recorrido, la trama amorosa, con sus inflexiones melodramáticas (el sacrificio, el sino o la fatalidad que se oponen a la unión, el desencuentro y la separación) se entrelaza con la trama histórico-política, al punto de lograr vehicular la reflexión sobre la dimensión histórica y la perspectiva crítica que los relatos adoptan. Por otra parte, la historia individual contrariada constituye en sí misma la denuncia de la tragedia y del violento peso de la dimensión social en la existencia de los sujetos.

Finalmente, el cuento de amor fatal, en el que Rougemont veía la metáfora de la destrucción de Europa en su fascinación hacia una violencia exaltada y estetizada, en realidad opera aquí a la inversa, como una metáfora de la oposición humana a la opresión y la aniquilación, al explotar el carácter identificatorio de la historia íntima, de la *creación amorosa*, frente a la gran Historia —la historia con mayúsculas— para pasar su mensaje más eficazmente.

Obras citadas

- Baumgartner, Emmanuelle. *Tristan et Iseut*. Paris: Presses Universitaires de France, Collection Études Littéraires, 1987. Impreso.
- Cazenave, Michel. *La subversion de l'âme: mythanalyse de l'histoire de Tristan et Iseut*. Paris: Seghers, 1981.
- Chocheyras, Jacques. *Tristan et Iseut. Génèse d'un mythe littéraire*. Paris: Honoré Champion, 1996. Impreso.
- De Rougemont, Denis. *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1993. Impreso.
- Huchet, Jean-Charles. *Tristan et le sang de l'écriture*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1990. Impreso.
- Lukács, Georg. «Los sufrimientos del joven Werther» en: *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968. Traducción de Manuel Sacristán.
- Noriega, Gustavo, «Dossier Melodrama: Quince melodramas », en: *El amante* – Revista de cine Año VII – N° 75 – Mayo 1998, Buenos Aires: 1998, p. 61.
- Remarque, Eric Maria. *Tiempo de vivir y tiempo de morir*. Buenos Aires: Peuser, 1957. Impreso.
- Hemingway, Ernest. *¿Por quién doblan las campanas?* Buenos Aires: Editorial Claridad, 1956. Impreso.
- Walter, Philippe. «Préface: L'acte et le lieu du mythe», en Chocheyras, Jacques. *Tristan et Iseut. Génèse d'un mythe littéraire*. Paris: Honoré Champion, 1996. Impreso.