

«*Le Chevalier de la résignation*» o la complementariedad de dos espacios: el bosque valaco y Venecia

MÓNICA NEDELCO

La novela *Le Chevalier de la résignation** de Vintila Horia está dentro de una de las líneas más interesantes e innovadoras de la narrativa del siglo XX, integrada por una larga serie de grandes novelas (de Kafka, Musil, Broch, Joyce o Mann) en las cuales se da una superposición de la interrogación existencial y de la interrogación social o histórica. En el centro de la novela está la conciencia del personaje, convertida en el punto de mira elegido por el novelista para contemplar la realidad que desea presentar.

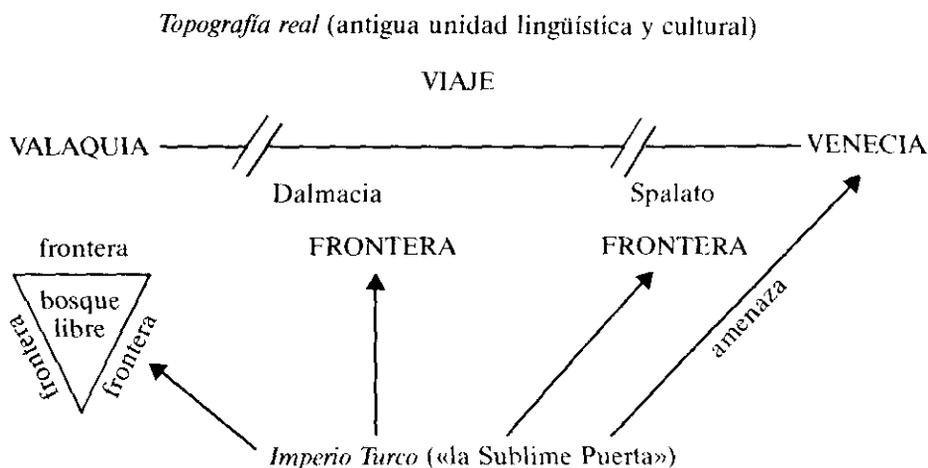
El Príncipe rumano Radu-Negru es un personaje despojado de rostro, como la casi totalidad de los personajes masculinos de V. Horia, presentado desde dentro y definido esencialmente a través de una cadena de preguntas. Al personaje le inquieta el porqué de su existencia, y desde la interrogación sobre sí mismo se interroga sobre el mundo que le rodea. Este mundo está circunscrito a dos espacios: *Valaquia* y *Venecia*. Aunque la secuencia temporal dentro de esta novela es bastante clara, la ausencia de fechas concretas contribuye al efecto intemporal que V. Horia se empeña en conseguir. Aun cuando la referencia, en el final de la novela, al asedio turco de Viena nos sitúa en la segunda mitad del siglo XVII (1683), la historia consigue crear una extraordinaria atmósfera que caracteriza una larga época de la historia de Rumania. Es una época que empieza en el siglo XIII, con las primeras formaciones estatales rumanas que tienen que afirmar su existencia, desde un principio, frente a las potencias invasoras. La acción transcurre en Valaquia, pero en realidad este principado asume el simbolismo de todo el territorio rumano, a lo largo de los siglos amenazado constantemente por varias potencias: los turcos, los austro-húngaros, los rusos. Los Príncipes rumanos, como Radu-Negru, el protagonista de la novela, intentaron en varias ocasiones, sin éxito apenas, recabar la ayuda de los países occidentales para detener el avance implacable de los turcos.

El viaje aparece como el eje estructurante de la novela. Las fases principales de la intriga coinciden con los desplazamientos espaciales de Radu-Negru, cuidadosamente descritos: en primer lugar, la peregrinación desde el bosque valaco a Venecia en busca de ayuda contra la «Sublime Puerta» y, en segundo, los múltiples desplazamientos dentro del territorio valaco, y los realizados en el territorio veneciano...

La topografía de la novela, calcada según la realidad, evoca, por un lado, un rincón de Valaquia donde nació una de las primeras formaciones estatales rumanas, en el siglo XIII y, por otro, la República Serenísima de Venecia. Entre estos

* He utilizado la primera edición de París, Arthème Fayard, 1961.

dos espacios, como eslabón de una antigua unidad lingüística y cultural, el espacio habitado por los dálmatas. La presencia del Imperio Turco, «la Sublime Puerta», establece entre los tres espacios, y dentro del mismo espacio valaco, unas fronteras difícilmente franqueables.



Valaquia y la simbiosis hombre-naturaleza

Los movimientos se ordenan, en el espacio valaco, dentro de un marco general y fijo, configurado en función de elementos naturales: las montañas de los Cárpatos, al norte; el gran río Danubio, al sur; y entre ellos, recorriendo el territorio del norte al sur, otros tres ríos: dos mencionados por sus antiguas denominaciones dacias, registradas por Herodoto, Aluta (hoy Olt) y Ordessus (hoy Arges), y el tercero, Le Ruisseau Salé, elemento topográfico recurrente en la obra de V. Horia¹. Además, la llanura, las colinas y el bosque.

Las expresiones predilectas, a través de las cuales se expresa la situación en un determinado momento o la dirección de un movimiento, son: «sur la colline» (p. 15), «sur la rive droite de l'Aloute» (p. 28), «à l'est, sur la rive gauche de l'Ordessus» (p. 28), «sur la plaine, etc. à droite, les eaux du Danube» (p. 13), «il avait passé le Danube à la nage» (p. 14), «sur la rive droite du fleuve» (p. 37), «de l'autre côté du fleuve» (p. 38), «au-delà du Danube»; «dans la forêt»; «vers les montagnes» (p. 71), etc. Se subraya, de esta forma, la estrecha relación que se establece entre el hombre y la naturaleza, que llega a marcar el ritmo vital. Hay una *simbiosis hombre-naturaleza*, en la cual la utilidad de los elementos de la naturaleza engloba todas las posibilidades de acción que éstos ofrecen al ingenio. Ante la invasión de langostas y la sequía, Radu-Negru salva a su pueblo del hambre organizando grupos de niños que recorren el bosque en busca de setas a la sombra

1. «Le Ruisseau Salé», traducción del toponímico rumano Râmnicul-Sarat, está relacionado con la infancia y la adolescencia del autor y aparece en *Dieu est né en exil. Journal d'un paysan du Danube. Marta o la segunda guerra. Perseguid a Boecio*.

húmeda de las rocas (p. 62). El viejo Príncipe, padre de Radu-Negru, fortifica sus dominios construyendo trincheras «habilement camouflées sous les masses de verdure» (p. 34). Los elementos de la naturaleza se ven convertidos en la principal fuerza de choque, en la batalla final contra un ejército turco tres veces más numeroso e infinitamente mejor equipado. La presencia de las montañas en el camino de paso obligado para los turcos, las piedras arrancadas a las montañas, los árboles aserrados del bosque, actuando como espadas arqueadas y sustituyendo la falta de hombres, la espesura del follaje actuando de retaguardia, configuran *la complicidad de la naturaleza* en la defensa de la identidad nacional².

Como en la mejor tradición folclórica rumana, la naturaleza se constituye en un punto de referencia constante y fundamental en la vida del hombre. En esta perspectiva hay que entender el *protagonismo real y simbólico* que adquiere *el bosque* en el contexto de la novela.

El bosque está presente en todas las etapas importantes de la vida del valaco. En la infancia, el bosque es *espacio de juego*, pero también *espacio de iniciación en el dolor* (pp. 20-22). Concebido como un auténtico *locus amoenus*, el bosque se convierte, durante la juventud, en *espacio-protector* de un amor proscrito. En la soledad misteriosa del bosque, Radu-Negru vive su profundo y adúltero amor por María-Domna (pp. 15-17, 30-33, 47).

El bosque es también «une île de liberté» (pp. 16, 23), un *espacio-refugio* de todos aquellos que no se resignan a la dominación turca. Ante el avance implacable del Imperio Otomano, que llega a someter y controlar gran parte del territorio de Valaquia y los territorios vecinos, el viejo Príncipe, padre de Radu-Negru, consigue mantener la independencia de un pequeño territorio, «la forêt rebelle» (p. 16), «la forêt sage» (p. 17), «la forêt libre» (p. 36). De forma significativa, este reducto de libertad dentro del inmenso espacio dominado por los infieles, se constituye en torno a la Catedral y a los sepulcros de los antepasados (p. 17). Su descripción se realiza a través de una metáfora que sugiere la capacidad de resistencia y de lucha, el bosque tiene la forma de un escudo medieval:

«...au sud, la forêt se terminait en angle aigu, de telle façon que le réduit du Vieux suggérait la forme d'un bouclier médiéval, la pointe dirigée vers le Danube» (pp. 28-29).

Esta resistencia tiene un difícil precio: *el sufrimiento*. Así lo confirma el relato del posadero del pueblo del aguardiente (p. 51), la presencia de las mujeres famélicas en la plaza del castillo, implorando un pedazo de pan a los soldados de la guardia (p. 62), la historia de la esclavitud en tierras lejanas del pastor Udina Burbur, víctima de los renegados dálmatas (pp. 85-87, 91-94), o la imagen de los fugitivos ante el avance turco:

«des paysans en guenilles, conduisant des chars où ils avaient entassé leurs familles et leurs biens... Des enfants maigres... avec leurs haillons et leurs yeux riant et tragi-ques» (p. 233).

2. Esta complicidad fue un hecho histórico, ocurrido durante el famoso enfrentamiento entre el ejército del primer Príncipe valaco, Basarab I (al que la tradición popular recuerda como Negru-Voda, es decir el Príncipe Negro) y las tropas de Carlos Roberto de Anjou, rey de Hungría, que tuvo lugar en el desfiladero de Lovištea, en noviembre de 1330. La victoria de Basarab I fue el hecho definitivo en la consolidación y la independencia del nuevo estado de Valaquia.

«Toute grandeur commence par la souffrance» (p. 88), recuerda Radu-Negru que decía su padre, al expresar la fe en una posible y futura misión histórica redentora de su pueblo. Es ésta una de las ideas-clave de la novela, que rige la trayectoria del pastor dálmata Udina Burbur, del ibicenco Joaquín Cordero y sus hermanos mercedarios y, al final, la trayectoria del mismo Radu-Negru y la de su amigo, el médico italiano Della Porta.

EL BOSQUE, SÍMBOLO DE REBELDÍA Y ESPACIO DE CONOCIMIENTO

A lo largo de la novela, el bosque valaco, reducto de libertad y espacio del sufrimiento, se ve convertido en un símbolo de rebeldía, de esperanza y de renovación. «Votre forêt est en ce moment le seul espoir des esclaves, le savez-vous?» (p. 198), pregunta el fraile Joaquín Cordero al Príncipe Radu-Negru, en el momento de proporcionarle la libertad con el riesgo de su vida. «Il y aura toujours les forêts» (p. 212), piensa el pintor Aloisio Loredan, uno de los pocos venecianos dispuestos a ignorar el lujo y bienestar de Venecia y prestar su ayuda a la «guerra de los vencidos (léase los valacos) contra los vencedores» (p. 211). El pintor advierte la necesidad de «Conserver l'esprit des forêts et faire de lui l'idéal de nos enfants, la philosophie des hommes libres...» (p. 213).

Conservar *el espíritu de los bosques* y convertirlo en *el ideal de la libertad* es también la propuesta que hace Ernst Jünger - uno de los escritores contemporáneos más admirados por V. Horia - en su libro *Der Waldgänger*³ (1951). El libro es una meditación pesimista en torno a la situación del hombre en el siglo XX, a su miedo y alienación a través del progreso técnico y la falsa esperanza de las ideologías. Al señalar la tragedia del Titanic como una respuesta al «hybris» del progreso, Jünger perfila dos símbolos que resumen la situación del hombre en este siglo: *el navío*, que representa al ser temporal y su empeño en el progreso técnico y *el bosque*, que representa al ser *supra-temporal*. *El refugiarse en el bosque* es una forma de rebeldía que se opone al mundo mecánico y tecnificado pero, al mismo tiempo, restablece la intimidad del hombre con el mito, «Car le mythe est toujours présent et remonte à la surface, l'heure venue, comme un trésor»⁴.

La doctrina de los bosques, afirma Jünger, es tan antigua como la historia de los hombres. Descubrimos su presencia en la temática de los primeros cuentos y leyendas, en los textos sagrados y los misterios. El texto de Jünger establece una interesante *sinonimia contextual entre el bosque y la esencia de lo humano* que, en el siglo XX, conoce un preocupante proceso de degradación. La reconquista de nuestra esencia está relacionada con el *espíritu de rebeldía y fidelidad a las raíces* que ha cobijado siempre el bosque. Al señalar la necesidad del reencuentro del hombre consigo mismo, Jünger rememora el famoso concepto de *daimonion* con el cual Sócrates denominaba el lugar más recóndito del ser humano, donde se

3. Este título recuerda una antigua palabra y leyenda de Islandia que se refiere al proscrito por la ley, obligado a refugiarse en el bosque. Pero si antiguamente la proscripción estaba relacionada con algún grave delito, por ejemplo el asesinato, en el mundo moderno, señala Jünger, la proscripción surge con el mismo automatismo que la suerte en la ruleta.

4. Cito por la traducción francesa, *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*, Paris, Ch. Bourgeois ed., 1981, p. 63.

puede percibir la voz y la huella divina. Para Jünger *el bosque es sinónimo de daimonion*⁵.

En el discurso de Aloisio Loredan, el pintor veneciano, descubrimos esta misma sinonimia, bajo una variante estructural que hace referencia a una cosmovisión mesiánica: *el bosque valaco es el único espacio en donde podría nacer el Redentor de la Humanidad*:

«Un nouveau prophète se lèvera un jour pour prêcher la croisade contre Léviathan. Ce prophète, ou ce messie, surgira peut-être des profondeurs de votre forêt. C'est de "là-bas" qu'il devrait venir» (p. 213).

El bosque adquiere en *Le Chevalier de la résignation* una proyección universal y atemporal que resume de forma simbólica, según acertadamente señala Pilar Palomo en su reseña de la novela⁶, el cuento que narra Joaquín Cordero. En la oscuridad de la bodega de un barco turco y en el momento de cortar las ataduras que mantenían preso al Príncipe Radu-Negru, el fraile mercedario cuenta la historia de un Emperador tiránico y cruel que fracasa en su intento de talar los árboles de un gigantesco bosque, convertido en reducto de todos aquellos hombres que se negaban a perder su libertad:

«Pendant de longues années les soldats de l'empereur coupèrent des milliers et des milliers d'arbres. Ils arrivèrent ainsi au bout de la forêt où ils tuèrent les hommes libres... Et il entreprit la marche en arrière, vers sa capitale... satisfait quand même de sa victoire... Mais à mesure qu'il marchait, il se rendait compte que les arbres coupés avaient poussé de nouveau derrière lui. Après quelques jours, il se trouva au milieu d'une nouvelle forêt, jeune et forte, qui avait poussé des racines anciennes. Et cette forêt grouillait d'hommes libres qui entourèrent l'empereur et ses soldats et leur donnèrent la mort qu'ils méritaient. On ne finit jamais de couper les forêts, mon prince, voyez-vous» (pp. 198-200).

El bosque como reducto de los hombres libres no puede ser aserrado por ningún Emperador, porque siempre resurgirá de sus propias raíces. Como subraya Joaquín Cordero, en el final de su historia, acabar de cortar los bosques es tarea imposible. *V. Horia convierte*, en este bello cuento, *la fuerza regeneradora de la naturaleza en un mito: la eterna perduración del deseo de libertad en el ser humano*.

El gesto y la historia de Joaquín Cordero devuelven a Radu-Negru, atormentado por el ansia de huir, a su pasado y a su espacio originario, el del *bosque*, convertido en *seña de identidad*: «Vous venez de cette forêt... vous devez y retourner. N'êtes-vous pas le prince de la forêt?» (p. 200). «*Le prince de la forêt*» es una denominación que remite al más puro estilo medieval caballeresco⁷, pero también al folclore rumano.

5. *Ibid.*, p. 85.

6. Cfr., Pilar Palomo, reseña de V. Horia: *El caballero de la resignación*, traducido por R. Vázquez Zamora, Barcelona, Destino, 1961, en *Revista de Literatura*, Madrid, C.S.I.C., tomo XX, nr. 39-40, 1961, pp. 443-445.

7. Hay que recordar que el bosque era el espacio privilegiado de la aventura en las novelas de Chrétien de Troyes. Signos lexicales de este protagonismo espacial podrían ser considerados el sintagma nominal «li forest aventureux» y el verbo «s'enforester», cuya aparición es reiterativa. Por otro lado, en sus memorias escritas en rumano, *Memoriile unui*

Las actuaciones de Radu-Negru, en el último capítulo de la novela, titulado de forma significativa «Les forêts», están definidas en términos de balada popular. Radu-Negru recorre el bosque en pos del traidor Dragomir, su antiguo colaborador en los quehaceres del poder, ahora convertido en aliado de los turcos. *Con la única compañía de su caballo, Radu-Negru se detiene para buscar la pista del fugitivo en la tierra blanda que conserva la huella de los cascos* (p. 218). Descansa en la ribera de un arroyo y, mientras su caballo bebe en el agua clara, el Príncipe repite un gesto arquetípico del campesino rumano que alivia su hambre con un pedazo de pan que lleva en las alforjas. Es un gesto que enmarca también la pobreza y humildad del héroe de balada, al que sólo la magnitud de las hazañas convierte a una grandeza de todos reconocida. Como en las baladas, las personificaciones de los elementos naturales configuran, en este capítulo, la participación de la naturaleza como un protagonista más en el desarrollo de los acontecimientos:

«Il se trouvait de nouveau au pays et il eut la sensation que les arbres frissonnaient devant lui, en inclinant respectueusement leurs feuillages» (p. 234).

Además el bosque es su mejor aliado, que asume la causa de la justicia y castiga a Dragomir:

«Un homme gisait, étendu sur le dos, la poitrine prise sous un tronc abattu... C'est Dragomir!... Il nous avait trahi... Il était passé aux Turcs. Il avait abjuré de la foi. *La forêt l'a puni!*» (p. 249).

Radu-Negru rechaza la posibilidad de matar a Dragomir al final de un duelo, pero el bosque, símbolo de la libertad que Dragomir había traicionado al pactar con los turcos, cumple este penoso acto de justicia.

Como tantos héroes de balada, Radu-Negru y su primo Michel se acuestan y duermen «dans la forêt, au pied d'un chêne qui leur cachait la voûte étoilée» (p. 237). Es aquí, en medio del bosque, al pie de un roble, donde Radu-Negru tiene un sueño revelador y premonitorio. Es la imagen de un Rey, antepasado suyo, famoso por sus victorias contra los invasores, que aparece dirigiendo un ejército de grandes árboles «qui s'écroulaient sans bruit, obéissant aux signes que le roi traçait de son glaive» (p. 232). Este sueño revela al Príncipe la clave del éxito contra el numeroso y bien dotado ejército turco: convertir los árboles del bosque, a través de su aserramiento, en fuerza de choque.

Hay en este episodio una fusión de la concepción romántica alemana del sueño y la concepción junguiana. En el capítulo «Les aspects nocturnes de la vie», de su conocido libro *L'âme romantique et le rêve* (1939), Albert Béguin⁸ analiza las concepciones de algunos filósofos de la naturaleza, como Ritter, Troxler, Schubert, C. G.

fost Săgetător (ver *Revista Scriitorilor Români*, München, Societatea Academică Română, 1984, pp. 38-67). V. Horia recuerda entre sus lecturas infantiles favoritas *Paunașul Codrilor* (Paunas de los Bosques), una larga novela histórica, al estilo de Walter Scott, que recrea las hazañas de Mihai Copilul, héroe de la defensa territorial de uno de los primeros Principados rumanos, frente a las invasiones tártaras. El principal escenario de las hazañas de Mihai era el bosque, de aquí su sobrenombre, «Paunașul Codrilor».

8. Cfr. Albert Béguin. *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, pp. 74-86.

Carus, von Baader, para los cuales el sueño se configura como un eslabón olvidado de nuestro origen divino y como el punto de inserción del ser humano en el amplio proceso del cosmos. De otro lado, en su *Essai d'exploration de l'inconscient*, Jung señala el carácter de anticipación o pronóstico que puede tener el sueño. Al mismo tiempo, subraya la importancia del sueño como revelador del inconsciente colectivo⁹. La imagen del Rey, vestido de campesino, de larga caballera, con la cabeza cubierta por un gorro de piel de cordero («Il était vêtu de paysan, son chef couvert par un bonnet en peau de mouton, les cheveux longs lui tombaient sur les épaules...»), es la imagen arquetípica del rey dacio, que pone a Radu-Negru en contacto con un pasado mítico, en el cual está la clave de su presente y de su actuación.

De esta forma, el bosque adquiere un rasgo nuevo, que en el principio de la novela estaba asignado a Venecia y a Occidente: *el bosque es el espacio del conocimiento, el espacio propicio a los contactos con lo misterioso*, que se realizan, según intuyeron los románticos y demostró Jung, a través del sueño.

VENECIA O EL ESPEJISMO DEL ESPACIO SIN FRONTERAS

En el principio de la novela, *el conocimiento* parece un atributo reservado exclusivamente a otro espacio, al que varios rasgos configuran como opuesto al bosque, *Occidente*. A través de Della Porta, el médico italiano de la corte de Valaquia, quien inicia a Radu-Negru en los secretos del arte y la filosofía, Occidente se configura, a los ojos del Príncipe, como cargado de infinitas posibilidades de acercamiento a la Verdad. En las Universidades, las bibliotecas y las obras de arte occidentales parecen estar encerrados los enigmas de la existencia que interpelean a Radu-Negru. A través de la descripción que hace Della Porta, el cuadro *El Juicio Final*, pintado por Luca Signorelli en la catedral de Orvieto, se convierte en *símbolo icónico del drama existencial* común a todos los hombres, por encima de los dramas locales e históricos:

«Il comprit devant Le Jugement Dernier, dont les personnages lui tourmentaient encore la mémoire, l'inutilité de l'existence et une chose plus grave encore: l'injustice qui fait de l'homme une éternelle victime de la mort et un condamné devant le tribunal de l'au-delà.» (pp. 40-41).

Al mismo tiempo, Occidente significa *el espacio de la libertad*, «le monde libre» (pp. 96, 117, 162), para todos aquellos que vivían «aux frontières du désespoir, dans les Carpathes, dans les Balkans, où les Turcs faisaient sentir aux petits peuples l'avant-goût d'un jugement dernier partiel et obscur» (p. 14). A lo largo de la novela, se insiste en la idea de separación, de frontera entre dos espacios, configurados como dos mundos diferentes: a) *el mundo sometido* o acosado por los turcos, «en dehors du monde civilisé» (p. 143), y b) *el mundo libre* u Occidente.

Dentro del mundo sometido, los turcos han impuesto una frontera todavía más dolorosa, que divide el territorio de los valacos en *el bosque libre* y *el territo-*

9. Cfr. C. G. Jung et Marie-Louise von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi, A. Jaffé, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 78. Véase asimismo C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1981.

rio ocupado, originando el sentimiento de ruptura con su propio espacio (p. 37). El sentirse extraño dentro de su propio país es indudablemente un tema que preocupa al autor, puesto que vuelve a aparecer en novelas posteriores, como *Les Impossibles*, *Marta o la segunda guerra*, *Perseguido a Boecio* y *Un sepulcro en el cielo*.

Es interesante constatar que en el vocabulario de *Le Chevalier de la résignation* se da la repetición de palabras relacionadas con la semántica de la frontera: «les limites», «le bord», «le rideau», «la frontière». Expresiones como: «au bord du ravin», «à la limite de la forêt», «au bord d'une forêt», «au bord des clairières», «la frontière entre la terre soumise et la forêt rebelle», «la frontière entre le monde libre et le nôtre», «derrière ce rideau» (pp. 16, 80, 96, 165), sugieren la existencia de una franja de inaccesibilidad, frente a la cual los personajes adoptan esencialmente dos actitudes distintas:

a) *el rechazo de la frontera*, que se manifiesta a través del intento de franquear la línea divisoria y el deseo de recuperar una antigua unidad. Es la actitud que adoptan Radu-Negru (pese a sus continuas vacilaciones), el pastor dálmata Udina-Burbur, Della Porta, los frailes mercedarios y Aloisio Loredan, todos ellos definidos por su decisión de combatir el peligro turco. Es también la actitud que caracteriza a los valacos atrincherados en el espacio del «bosque rebelde» que viven con la nostalgia de la tierra perdida.

b) *la aceptación de la frontera* es la actitud del Príncipe que nombra los turcos en la Valaquia sometida, la actitud de los renegados dálmatas, la del Dux y el Consejo de los Diez, a los que se suma el conjunto de los habitantes de Venecia, que se complacen en el lujo y el bienestar, protegido por un tratado de Paz con el Imperio Turco, que sella esta aceptación. Es también la actitud que tienta a Radu-Negru en varios momentos, sobre todo durante su estancia en Venecia, al constatar que la existencia de esta franja de inaccesibilidad, la existencia del *telón*, ha provocado una ruptura total de la comunicación entre su país y Venecia

«De chez lui non plus, personne n'arrivait, pas même une nouvelle... L'histoire continuait derrière ce rideau qui cachait le sang versé et étouffait les cris des innocents, un rideau dont il acceptait la présence avec un certain soulagement, car il épargnait aux hommes libres l'ennui du remords» (p. 165).

En cierta medida, Radu-Negru se siente también agradecido a ese «rideau», pues la falta de comunicación y el silencio le impedían recordar una realidad hecha de dolor y miedo, frente a la cual la tradición le había transmitido una grave responsabilidad.

De esta forma, el empleo de las palabras y expresiones relacionadas con la *semántica de la frontera* desborda la denotación meramente espacial y se proyecta en un *ámbito ético y moral*, al que se adscriben también los dos deicticos espaciales, reiterativos en la novela: «*ici*» vs. «*là-bas*». Es la manifestación adverbial de la oposición espacial *Venecia vs. Valaquia*.

Pero es interesante descubrir que, por sí sola, la frontera o el «telón» creado por el Imperio Turco no impediría los contactos entre los dos mundos. Los personajes como Radu-Negru y Della Porta tienen la capacidad de franquear este espacio separatorio, lleno de amenazas. No obstante, el contacto fracasa. Por ello, los obstáculos que encuentra Radu-Negru, una vez llegado a Occidente, obstáculos cuya causa ya no son los turcos, sorprenden todavía más.

La entrada de Radu-Negru en «el mundo libre» está marcada por la pérdida de libertad. El final del capítulo segundo, «Les étoiles», dedicado al viaje y a la

llegada a Spalato, la primera ciudad del territorio veneciano, es un párrafo que sintetiza de forma extraordinaria dos imágenes de Venecia: la que Radu-Negru se había forjado en la lejanía del bosque valaco, y aquella otra que descubrirá a través de sus propias vivencias:

«Un soldat de la garde prit leurs épées et les déposa sur la table de l'officier qui regardait par la fenêtre la journée de printemps s'épancher sur la ville et sur la mer. Il ne répondit pas à leur salut, absorbé dans sa contemplation. Comme une aile lentement bercée par les vagues, une voile blanche passa dans le cadre étincelant de la fenêtre. L'intérieur et l'extérieur communiquaient. Tout était beau et ordonné. Aucune chose imprévue ne pouvait s'y produire. Le ciel semblait l'oeuvre des hommes. Puis ce furent les ténèbres et le froid. Une lourde porte se ferma sur eux» (p. 103).

La imagen que contempla el oficial de aduana de Spalato es una *metáfora del espejismo* de Radu-Negru. Venecia y Occidente representan para el Príncipe rumano el ámbito de la cultura, del progreso, el mundo libre del pensamiento. «La vela blanca», como un ala, que pasa por el marco de la ventana, es un símbolo de este progreso, del empuje y avance de la humanidad. Aparentemente, el progreso se contrapone a todas las formas de esclavitud: es fuente de libertad y de armonía. El Hombre lo controla todo «L'intérieur et l'extérieur communiquaient. Tout était beau et ordonné. Aucune chose imprévue ne pouvait s'y produire». El pensamiento aparece como un *ascenso vertical* del hombre liberado: «Le ciel semblait l'oeuvre des hommes». Pero a esta imagen se contrapone, de forma brusca e inesperada, la siguiente, que es *la cárcel* donde son llevados, preventivamente, Radu-Negru y Della Porta. «Les ténèbres», «le froid» y «une lourde porte», que se cierra detrás de ellos, configuran el nuevo entorno como *horizonte cerrado*.

A partir de este momento, el ambiente de Venecia que va descubriendo el Príncipe valaco no es representado como fluido y móvil, características acordes con la cultura y la libertad que el personaje le atribuía desde su lejana y sufrida Valaquia. Todo lo contrario: *Venecia se perfila como un mundo petrificado*, fijado en la *rutina de la belleza, del poder y del bienestar*. El autor resalta la belleza «irréelle» de la ciudad y todos aquellos aspectos que ejercen verdadero embrujo sobre el Príncipe (p. 108). No obstante, el cuadro que V. Horia esboza de Venecia no es tanto el cuadro de sus monumentos como el de los vicios que la dominan. La exaltación del placer y la prepotencia de las cortesanas que Radu-Negru descubre en las proximidades de la Iglesia de San Juan Crisóstomo (pp. 119-122) y en la lujosa mansión de Verónica Trevisan (pp. 123-236); el vicio contra natura que contempla en la Plaza de San Marcos (pp. 110-111); la impostura y el asesinato que le amenaza en Torcello, en casa del mago Fiorentino di Concoresso (pp. 146-153); la cobardía y la mentira que sustentan el poder político (la visita al Palacio del Dux, pp. 137-141), el poder militar (la visita al Arsenal de la bahía, pp. 158-160), y el ámbito cultural (la visita a casa del escritor Erratino, pp. 181-187). Y, como norma general de conducta, que recorre todos los ámbitos: *la traición* (pp. 122, 174-178, 187).

De esta forma, *la geografía se convierte en moral* y Venecia, la Ciudad Bella por antonomasia, es también la ciudad donde mejor se captan los signos de la decadencia occidental¹⁰. La descripción del ambiente físico de la ciudad es un reflejo

10. Aunque muy lejos de las exageraciones futuristas, V. Horia coincide, en muchos aspectos, con este movimiento de vanguardia dentro del cual los ataques contra Venecia fue-

del ambiente moral. Hay una insistencia en los aspectos que sugieren *deterioro, asfixia, inmovilidad*. Como en el texto de Th. Mann, *Muerte en Venecia*, aquí también está presente el olor pestilente de las lagunas (p. 110), el malestar que provoca, esta vez no el «scirocco» que atormentaba al profesor von Aschenbach, sino el calor sofocante (p. 145), acompañado por la inmovilidad del aire (pp. 119, 144-145). Frases como:

«La ville entière semblait une seule maison, tant l'air y était immobile et chatoyant» (p. 119).

«L'après-midi de printemps était suffocant, l'air semblait une pierre transparente, dont l'épaisseur empêchait le vol des colombes» (p. 114).

subrayan la misma idea clave en la presentación de Venecia: *la decadencia y la falta de libertad*.

LA DIALÉCTICA «ABIERTO» VS. «CERRADO» Y LA POLIFONÍA DEL ESPACIO

En el tercer capítulo, «Les traîtres», cuyo espacio es Venecia, se advierte un predominio de los ambientes cerrados. Hasta el idioma rehuía el aire libre, era «une langue d'intérieur, une rime aux couleurs et aux soieries moelleuses» (p. 109). Los ambientes cerrados enmarcan la falta de perspectiva y el ambiente de misterio-traición en el que se desenvuelve Radu-Negru.

La *gran polaridad espacial de la novela*, «lo abierto» vs. «lo cerrado» registra, a lo largo de la historia de Radu-Negru, una verdadera metamorfosis. En el principio, desde su espacio valaco, acosado por los turcos y atormentado por las fronteras, el protagonista piensa en Occidente como en un mundo abierto a la cultura, al progreso y a la libertad de movimiento. El contacto directo con Occidente le revela otra realidad: «lo abierto» caracteriza el espacio del bosque, «lo cerrado» el espacio de Venecia.

Hasta su entrada en el «mundo libre», Radu-Negru se desenvuelve casi siempre en *espacios abiertos*. Estos espacios sugieren la inestabilidad de la situación histórica de los valacos, pero también la inestabilidad de los estados de conciencia del protagonista. Al mismo tiempo, el espacio abierto signfica el contacto directo, la interdependencia hombre-naturaleza. La multitud de *espacios cerrados* que caracteriza el ámbito de Venecia, en vez de evocar la seguridad de la casa, subraya, al contrario, la inseguridad, el misterio amenazante:

«Ce qui m'ennuie le plus, c'est ce mystère absurde qui m'entoure. Je suis habitué à vivre *all'aperto*, comme vous dites ici» (p. 167).

le confiesa el Príncipe a Verónica Trevisan, al recibir una de las numerosas cartas anónimas que le presagian desgracias.

Casi todos los *espacios cerrados* encubren un peligro para la vida de Radu-Negru: la cárcel de Spalato (p. 107), el pequeño palacio, lleno de espías, que el

ron un leit-motiv. Cfr. «Primer manifiesto futurista a los venecianos», «Contra Venecia pasadista», en F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona. Ed. del Cotal, 1978.

Dux había puesto a su disposición (p. 110), la habitación de techo bajo y abovedado del mago, donde se atenta violentamente contra su vida (pp. 151-153), la casa del escritor Erratino, donde hace su aparición Dragomir, el traidor que le entrega a los turcos (pp. 187, 191-194) y, por fin, la bodega del barco turco, convertida en cárcel, en la bahía de Venecia (pp. 189-198).

El *espacio cerrado* sugiere también la pérdida del contacto directo con la naturaleza, que se traduce en un refinamiento «subtil et doux» que ensombrece lo primigenio, lo auténtico. Es lo que define el marco espacial del primer encuentro amoroso del Príncipe: la casa de Verónica Trevisan. De forma significativa, será la tormenta, la barca a la deriva, la lluvia y el viento (pp. 153-154), el marco en el cual se desarrolla la segunda escena de amor entre Radu-Negru y Verónica. Es un espacio que se opone a la belleza refinada, el lujo y la frivolidad del ámbito de la casa donde había tenido lugar el primer encuentro, al final de un certamen-orgia. La interiorización de los sentimientos de Verónica se refleja en la desaparición de cualquier adorno superfluo, la *autenticidad de la naturaleza desatada* no es otra cosa que el *equivalente plástico de la autenticidad moral* que Verónica acaba por alcanzar en su relación con el Príncipe.

A partir de este momento, desde el ámbito del amor, Verónica intenta romper la frontera de separación entre los dos espacios: Venecia y Valaquia. Se suma de esta forma a otros personajes, como el médico Della Porta, el pintor Aloisio Lorredan, los integrantes del Partido anti-turco, el comediante, o el fraile mercedario Joaquín Cordero que alteran la segmentación del mundo impuesta por el dominio turco y establecen lo que Lotman denomina *polifonía del espacio*¹¹. Geográficamente, estos personajes pertenecen al espacio de Venecia u Occidente, pero moralmente se identifican con la causa que se defiende en «el bosque», e intentan apoyarla. Por ello, la imagen dominante es la final, la del bosque que surge a través del destello azul del anillo regalado por Radu-Negru. El olor a bosque invade la habitación veneciana en la cual Verónica intenta convertir al Secretario del Dux en aliado del Príncipe:

«Elle regarde la pierre bleue, au centre de laquelle un chevalier combattait sous des arbres qui ployaient sous une tempête violente... La pierre bleue scintillait sous les flammes des bougies, frémissantes sous la brise qui venait de loin, de très loin. L'air s'était refroidi brusquement et une odeur de forêts baignées d'orage avait envahi la pièce» (pp. 226, 252).

EL PREFIJO RE- Y EL RETORNO AL ORIGEN

La imagen del bosque preside también la decisión que toma Radu-Negru, en medio de las aguas de la bahía de Venecia, de regresar a su país:

«Renoncer à son rêve de sagesse et d'immortalité, se résigner sans maudire à combattre à côté de ses paysans pour que la forêt continuât à alimenter l'espoir dans le coeur des esclaves, n'était-ce pas la seule liberté permise au milieu des lois qui faisaient de l'homme un captif jeté au fond des ténèbres?» (p. 203).

11. Ver I. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo., 1982, p. 282.

A través del contacto directo con el espacio del «mundo libre», Radu-Negru descubre un *nuevo concepto de la libertad y de la rebelión* que le vincula inexorablemente al destino de su espacio originario: *el bosque*.

Desde un punto de vista general, *el origen*, como punto de partida geográfico, histórico o existencial, *no se borra nunca ante la meta a conseguir, en esta novela* en la cual la interrogante existencial se sobrepone a la interrogante histórica. El Príncipe realiza incursiones en el territorio valaco ocupado por los turcos no sólo para llevar a cabo empresas guerreras, sino también para rendir homenaje a un lugar sagrado y a un antepasado. Acompañado por un pequeño séquito, cruza en plena noche, el río de Alouta para visitar la iglesia construida en Nucet por Mircea l'Ancien, uno de los príncipes rumanos más famosos por sus victorias contra los turcos¹². La iglesia había sido saqueada y profanada unos días antes por los turcos. Radu-Negru y sus soldados intentan borrar las huellas de la profanación y devolver este espacio a su finalidad primordial: *propagar la luz*. Este es el significado de *la antorcha que encienden y colocan a los pies del retrato de Mircea l'Ancien*. Es un retrato que representa al Príncipe sosteniendo en su mano derecha la miniatura de la iglesia que él mismo había mandado construir:

«Il prit la torche et l'éleva devant la fresque qui représentait la figure de Mircea l'Ancien, debout, en costume de chevalier, la couronne pointue sur la tête, l'église dans la main droite, petite et dorée, représentant l'église réelle dont il était le fondateur» (p. 38).

Nos encontramos ante la *semantización icónica* de una idea fundamental en *Le Chevalier de la résignation: la estrecha relación entre la identidad personal —que, en el caso de un Príncipe, coincide con la identidad nacional— y lo sagrado*¹³.

Sumamente frecuente, el prefijo *ré-*, *re-* insiste en este concepto capital en la novela, el regreso a un estado o lugar anterior, *el retorno al origen*: «revenir», «remplacer», «remettre», «reprendre force», «rentrer dans ma peau», «réfugier à l'abri des montagnes» (p. 96), «retomber», «refaire» (p. 11), «à la recherche de son père» (p. 14), «renaître» (p. 16), «revoir» (p. 17), «rejoindre» (p. 19), «retablir le contact de l'armée avec le pays» (p. 23), «renoncer» (p. 23), «renier» (p. 25), «reconnaître» (p. 25), «remercier» (p. 87), «rejeter» (p. 98), «révolte» (pp. 98, 202), «rentrer» (pp. 96, 223, 203), «Méfiez-vous des retours en arrière» (p. 147), «remords» (p. 165), «retourner» (p. 235), «se résigner» (pp. 25, 203).

Desde el punto de vista temporal, este retorno a un estado anterior equivale al recuerdo, a la memoria, que no es sólo histórica sino también ontológica. El Príncipe comprende que rebelarse contra la injusticia de la condición humana «que hace del hombre una víctima eterna de la muerte y un condenado ante el Tribunal del Más Allá» (p. 40), es inútil:

«Il n'y avait pas de solution, toute rébellion contre la mort était vouée au même échec. Dieu gardait bien ses secrets. Il n'y avait pas d'homme capable de se dresser contre le sort commun des hommes» (p. 202).

12. Se trata de un famoso monumento arquitectónico rumano, el monasterio de Cozia, construido por Mircea cel Batrin (Mircea l'Ancien), Príncipe de Valaquia entre 1386-1418, cuyas hazañas han inspirado muchos textos de la literatura rumana, entre ellos el famoso poema *Serisoarea III* (La Epístola III) de Mihai Eminescu.

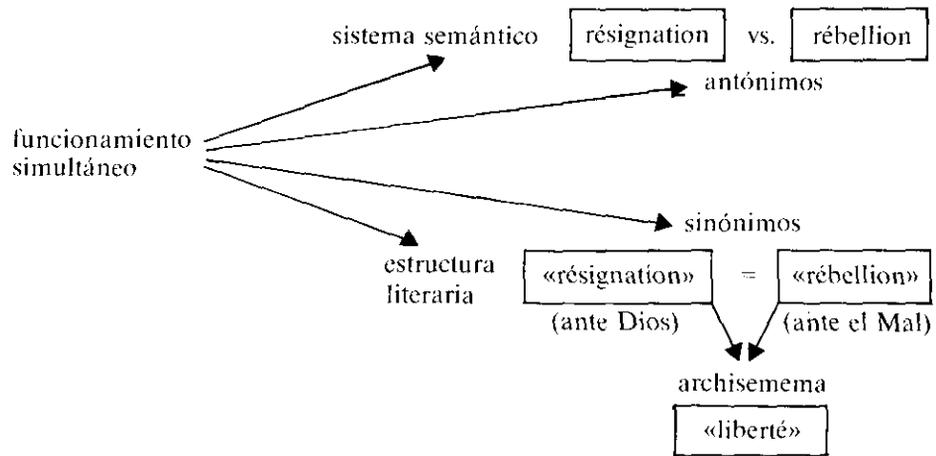
13. En la edición de *Le chevalier de la résignation*, Paris, Club du livre sélectionné, 1962.

Radu-Negru se resigna a su condición mortal, acepta, según señala el crítico italiano Giuseppe Amorese «la propia irrinunciabile eredità storica, frutto anche delle colpe e dei peccati di coloro che lo hanno preceduto»¹⁴. Acepta la situación histórica en la que vive, frente a la cual la tradición familiar le había transmitido una difícil responsabilidad. Y se empeña en la única libertad posible: la de ser responsable de sus actos ante Dios y, por lo tanto, rebelarse contra el Mal, encarnado, desde la perspectiva histórica y religiosa de su pueblo, por los turcos.

Desde este ángulo hay que entender también el significado peculiar que *Le chevalier de la résignation* confiere a la palabra «résignation» que, a lo largo de la novela, se va equiparando semánticamente al concepto de «rébellion». Pero no hay que olvidar que estos dos conceptos perfilan, en el sistema semántico general del idioma, unos significados opuestos, es decir se trata de conceptos *antónimos*. Curiosamente, la dinámica narrativa de *Le Chevalier de la résignation* potencia el *funcionamiento simultáneo* de:

- a) «la résignation» como antítesis de «la rébellion», tal como lo consagra la semántica general del idioma; y
- b) «la résignation» como sinónimo de «la rébellion», desde el momento en que Radu-Negru descubre la auténtica libertad.

Es decir, la estructura literaria crea una *sinonimia contextual* entre «résignation» y «rébellion» que actualiza una serie de rasgos sémicos que equiparan los dos conceptos y los unen en un *archisemema*, «liberté»:



ilustrada por el pintor rumano Berea, llama la atención el diseño del monasterio de Cozia.

14. Cfr. G. Amorese, «Il romeno Vintila Horia», en *La Diana*, Caserta, mayo-junio, 1964, p. 149.

Esta interesante dialéctica entre los tres conceptos: «résignation», «rébellion» y «liberté»¹⁵ está totalmente sometida a la dinámica de las relaciones que Radu-Negru establece con los dos espacios: el bosque valaco y Venecia. La modificación surgida en el sistema de referencia de la polaridad fundamental en la novela «abierto» vs. «cerrado» condiciona la equiparación semántica de «résignation» y «rébellion», en función de este concepto que los subsume: «liberté».

Cuando el Príncipe Radu-Negru vuelve de Venecia a su bosque, el bosque se le revela como el verdadero espacio abierto, por ser el espacio propicio al contacto con el misterio, con Dios, con un nuevo modo de conocer que le vincula a lo más genuino de sí mismo, al reencuentro con sus raíces existenciales e históricas, eminentemente cristianas. «Resignación» y «rebelión» se le hacen sinónimas desde un *descubrir la libertad vinculada a lo sagrado, a lo eterno*, tal como sugiere la cita de Kierkegaard que sirve de punto de arranque para su historia:

«Le chevalier de la résignation renonce à l'accomplissement et s'incline en toute humilité devant le pouvoir éternel. C'est sa liberté».

15. Como punto de referencia para esta relación semántica, creo que es interesante la siguiente cita, extraída del libro que V. Horia escribió sobre Giovanni Papini: «Car son espoir contenait aussi l'espoir de tous, je veux dire de tous ceux qui, en héritant de lui ce courage, se résignent à la liberté qui est lutte et attent, foi et prière» (cfr. V. Horia, *Giovanni Papini*, París, Wesmael-Charlier, 1963, p. 138) (el subrayado es mío).