

Lectura de *Le Maçon* de Aloysius Bertrand

SANTIAGO MATEOS MEJORADA. U.C.M.

INTRODUCCION

Aloysius Bertrand, cuyo verdadero nombre era Louis Bertrand, es un autor singular dentro del panorama literario francés. Su obra principal, *Gaspard de la Nuit*, ha suscitado juicios profundamente dispares. Si su temática pintoresca y fantástica, de "couleurs trop violentes"¹, le sitúa plenamente en el segundo Romanticismo, como heredero y discípulo aventajado de Hugo, Nodier y Scott, su forma precisa y detallista ha merecido el elogio de Baudelaire² o Mallarmé³.

Hay, así pues, una aparente dicotomía entre los niveles formal y temático que ha sido ampliamente comentada por la crítica bertrandiana. No obstante, esta crítica se ha abstenido de buscar una posible conexión entre ambos niveles textuales, capaz de establecer una unidad seriamente amenazada. Nosotros, por nuestra parte, pensamos que existe un elemento unificador que justificaría el paso de una temática "romántica" a un formalismo perfeccionista. Ese elemento sería, a nuestro juicio, la concepción pictórica de la literatura, de origen totalmente romántico (hugoliano para más exactitud⁴), y que desemboca en el Parnaso y en el Simbolismo. Bertrand es el primero en dar el salto que separa el pintoresquismo plástico a la Hugo del poema-cuadro.

No creemos que se pueda demostrar esta tesis en las escasas líneas que ahora redactamos. Sin duda esta complicada tarea exige un estudio mucho más profundo que habremos de desarrollar en un futuro próximo. Aquí

sólo pretendemos mostrar de qué manera compone Bertrand sus poemas, sirviéndose de múltiples y diversos elementos que se interrelacionan en una construcción que sintetiza todos los niveles del texto. La elección de *Le Maçon* no ha sido en modo alguno gratuita. Señala Corbat que tanto Sainte-Beuve como el propio Bertrand consideraban este poema como el mejor y más acabado de su autor⁵. En efecto, *Le Maçon* no es sólo una de las cimas creativas de Bertrand, sino también uno de los más claros representantes de su forma de composición.

EL TEXTO

Le Maçon

Le maître maçon.- Regardez ces bastions, ces contreforts; on les dirait construits pour l'éternité.
SCHILLER, Guillaume Tell.

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudé, -si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente église.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban.

Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesque ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.

EL PARATEXTO

El paratexto en *Gaspard de la Nuit* es de una gran complejidad. La obra completa consta de dos prólogos, dos dedicatorias (una inicial y otra final), seis libros con seis títulos diferentes y cincuenta y un poemas, introducidos todos ellos sin excepción por un título y uno o dos exergos (además de las 12 *Pièces détachées* que finalizan con otra dedicatoria). Por lo que respecta a nuestro poema, se trata del segundo de los nueve que componen el primer libro, llamado *Ecole flamande*, con un claro referente pictórico.

Su título, por otra parte, alude a los constructores de catedrales, lo que nos sitúa de nuevo en el espacio de las artes plásticas. Así pues, en un primer acercamiento al poema, la relación redundante que se establece entre la literatura y las artes parece ocupar a priori un lugar privilegiado.

El exergo que da comienzo a *Le Maçon* ha de tomarse como parte integrante del poema y por lo tanto susceptible de estudio. Para Sieburth⁶, los exergos en *Gaspard de la Nuit* son siempre elementos textuales y no simples homenajes a otros autores. Su función sería introducir una idea que va a ser desarrollada después dentro del poema, bien como resumen final de la problemática interna o como anuncio de un conflicto en estado larvario (tal y como sucede en *Le Maçon*). En último extremo, el exergo es siempre una puesta en abismo del poema.

En este caso, se trata de un fragmento de *Guillermo Tell* de Schiller⁷. En él la construcción arquitectónica (y por lo tanto artística), metonimizada por "bastions" y "contresforts", se convierte en metáfora de la eternidad. De esta forma, nos encontramos con una concepción del arte relacionada con la inmortalidad, con lo imperecedero. Tal supuesto establece un punto de partida en torno al cual va a girar todo el poema. La cuestión principal del texto, su médula espinal es esa posible eternidad del arte, que en el exergo aparece matizada por un condicional ("on les *dirait*"), de manera que se introduce subrepticamente un primer elemento de duda: "on les *dirait*" podía entenderse como un eufemismo de "ils semblent", parecen, luego no son. A lo largo del poema asistiremos al desarrollo de esta problemática.

LA ESPACIALIDAD

La situación espacial tiene evidentes resonancias germánicas. El nombre del principal actor (Knupfer), la referencia a "les vers gothiques du bour-

don", la autoría del exergo a cargo de Schiller, todo ello parece *sugerir* que la acción del poema se sitúa allende los márgenes del Rin. Y decimos *sugerir*, porque Bertrand prefiere la sugerencia oscura e imprecisa a la certidumbre total. Nada puede confirmar la teoría de Rogers, según la cual el poema se desarrolla en Nüremberg en el siglo XVII⁸. Se trata de una ciudad cualquiera, innominada, posiblemente alemana, sin más especificaciones. La elección de Alemania tampoco resulta arbitraria. Hemos de considerar que el poema fue compuesto a finales de 1829 o a comienzos de 1830⁹. Por aquel entonces, Hoffmann acababa de ser descubierto por los franceses (la traducción del primer tomo de sus *Obras Completas* por Loève-Weimars se publicó a fines del 29) y la influencia alemana se dejará sentir ampliamente en los años posteriores en autores como Guérin o Nerval. La función de esta localización geográfica en Bertrand es la creación de una fuente de extrañamiento del yo, que expresa el desarraigo personal que sufrió nuestro autor a lo largo de su vida.

El espacio intradieгético del poema aparece representado por dos macroespacios paralelos que se contraponen y complementan a la vez: la catedral y la ciudadela. La catedral, el primero de los espacios del poema, se caracteriza por la horizontalidad, tanto ascendente como descendente. En un primer momento el actor se halla en lo alto de la iglesia, en un movimiento ascensional provocado por el acto de la construcción, de la creación pura (los complementos "dans les airs échafaudé", "si haut" y "lisant les vers gothiques du bourdon", es decir, a la altura de la campana, así nos lo indican). Junto a esta elevación creativa, también encontramos un movimiento descendente: la caída del agua en "l'abîme confus". La idea de abismo añade al descenso un carácter de vértigo, acentuado por la enumeración continuada de sustantivos ("des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes"). Resulta llamativo el hecho de que todos estos sustantivos tengan un referente arquitectónico. De tal manera, la sensación de vértigo no es externa a la iglesia, sino que se encuentra contenida en ella. La creación, pues, no sólo provoca un impulso hacia las alturas; también conlleva necesariamente la posibilidad de vértigo y de caída.

Dentro de la iglesia hay una segunda contradicción: la antítesis entre la inmovilidad y el movimiento. La imagen de la catedral genera lógicamente el espacio de la piedra, y por lo tanto el de la inmovilidad. Simon muestra cómo la descripción de la iglesia en la segunda estrofa se hace a partir de

sustantivos gráficos¹⁰. Todos estos sustantivos llevan implícita la inmovilidad. Sin embargo, ésta también aparece de forma explícita ("l'aile... *immobile* du tiercelet"). El vuelo del pájaro queda petrificado en el aire. Por el contrario, el movimiento se ve representado una vez más en la caída del agua y la sensación abisal.

El retrato de la ciudad y de los personajes que la pueblan se hace en las estrofas tercera, cuarta y quinta, llegando a ocupar la mitad del poema. A diferencia de la catedral la idea dominante aquí es la de la horizontalidad. "[L]es fortifications qui se découpent en étoile" se extienden a lo largo del plano, creando un contrapeso a la verticalidad de la iglesia. La relación entre ambas resulta bastante compleja. En principio, Bertrand establece un paralelismo que llega a identificar a la iglesia con la ciudad: "il nivelle de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises". La repetición del número treinta permite dicha identificación. Otro elemento que permite la equiparación es el uso del verbo "niveler". Nivelar significa situar en el mismo nivel, igualar, pero también colocar en un mismo plano, ubicar horizontalmente dos objetos. Así pues, la relación entre los dos macro-espacios del poema provoca un serio peligro de destrucción para uno de ellos. La desaparición de la verticalidad en la iglesia supondría su aniquilamiento. De este modo, el impulso creador se ve amenazado por una instancia exterior más poderosa que él.

El segundo rasgo que define a la ciudad se manifiesta en la comparación "la citadelle se rengorge comme une géline dans un tourteaux". Para Dhouailly, en esta comparación prima una intención burlesca y humorística. La burla de Bertrand recaería sobre la ciudad burguesa, próspera y opulenta, representante del poder temporal en la tierra¹¹. En un primer instante, la ciudad parece dominada por una cotidianidad un tanto trivial: la referencia a los patios de los palacios y a los claustros de los monasterios nos presenta una ciudad tranquila, sin sobresaltos ni violencias. Muy pronto, en la estrofa cuarta, esta imagen queda borrada por la aparición de "les troupes". En un principio, impera el pintoresquismo ("[le] chapeau à trois cornes, [les] aiguillettes de laine rouge, [la] cocarde traversée d'une ganse, et [la] queue nouée d'un ruban"), pero poco a poco se va imponiendo un aumento de la tensión que culmina en la última estrofa.

Dentro de la ciudad hay un espacio que tiene una especial relevancia. Nos referimos al jardín. Según Blanc, el jardín tiene un valor simbólico en relación con la alquimia, por la que Bertrand mostró sumo interés. Equival-

dría tanto a "un essai de retrouver l'état primordial du Jardin d'Eden" como a "un espace clos, propre au recueillement et au développement d'un sentiment d'harmonie avec la nature..."¹². Este espacio de abundancia ("de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude") se ve roto por el surgimiento de la primera acción violenta explícita, los disparos de los soldados contra un pájaro de madera. Dhouailly ve en este pájaro una figura del "tiercelet" de la primera estrofa¹³. Nosotros pensamos más bien que se trata de una imagen de la "géline", es decir, de la ciudad. De esta forma, disparar contra el pájaro de madera significaría metafóricamente disparar contra la ciudad misma.

Por otra parte, en este episodio hay un recuerdo evidente de Dijon, ciudad de adopción de nuestro poeta. Existe en dicha ciudad un jardín de "l'Arquebuse", así llamado porque en la antigüedad allí se reunían los caballeros del papagayo para ejercitar el tiro al blanco¹⁴. Dijon ocupa un lugar destacado en la vida y en la obra de Bertrand. Incluso en su tratamiento de la Alemania del XVII (ya hablaremos más adelante de la situación temporal del poema) vemos aparecer su influjo. La ciudad del texto se transforma así en una transfiguración de Dijon. Esto prueba que los poemas de Bertrand no son en modo alguno antiguallas de un "dilettante". El mundo que le tocó vivir se entremezcla con su universo imaginario. *Le Maçon* no nos cuenta la irrupción de la Muerte en un lugar perdido en el tiempo y en el espacio, sino en el corazón mismo de su ciudad y por lo tanto de su existencia.

Existe un tercer espacio dentro del poema que merece un estudio aparte: "[le] village incendié par des gens de guerre". Este pueblo mantiene una curiosa relación con la ciudad. En principio, se trata de una entidad totalmente diferente, como lo demuestra el uso del artículo indefinido "un", que sirve para presentar un objeto hasta el momento desconocido por el interlocutor. El complemento "à l'horizon" nos permite visualizar este pueblo más allá de la ciudad, en un plano más alejado. Sin embargo, hay varias circunstancias que nos permiten establecer una conexión entre ambos. Los dos forman una unidad *exterior* a la catedral. Del mismo modo, en uno y en otra, la presencia del espacio de la guerra se impone, con un estallido final de la pulsión de Muerte, sólo esbozada en las cinco primeras estrofas. Así pues, el jinete y los soldados de la ciudad pueden ser considerados como prefiguraciones o prolepsis de la destrucción con que termina el poema. Por lo tanto, podemos considerar que la ciudad y el pueblo incendiado

forman un conjunto homogéneo. Por otra parte, la relación entre el pueblo incendiado y la catedral se asemeja a la que ésta mantiene con la ciudad. Existe un paralelismo puesto de manifiesto por el complemento que define a la catedral ("couchée les bras en croix"). La iglesia se ve así contaminada por la pulsión de Muerte, que acaba imponiéndose y sustituyendo al impulso creador inicial. La verticalidad original de la iglesia se transforma en su opuesta, la horizontalidad (la expresión "couchée les bras en croix" es muy sugerente; por un lado hace referencia a la planta de cruz de la iglesia, pero también permite la destrucción de la verticalidad y sobre todo metafórica la Muerte del acto de creación). Finalmente, el pueblo, parte integrante del mundo exterior a la iglesia, varía su posición, elevándose hacia la verticalidad ("comme une comète dans l'azur"). Se ha producido una inversión espacial con respecto al comienzo del poema. Al principio la iglesia pretendía dominar desde la verticalidad toda la superficie exterior y horizontal. Casi inmediatamente la ciudad se nivelaba con la iglesia, haciendo peligrar el dominio aéreo de ésta. Al concluir el poema, es el espacio exterior, representado ahora por el pueblo incendiado, el que se sitúa verticalmente sobre la iglesia, que ahora está yacente.

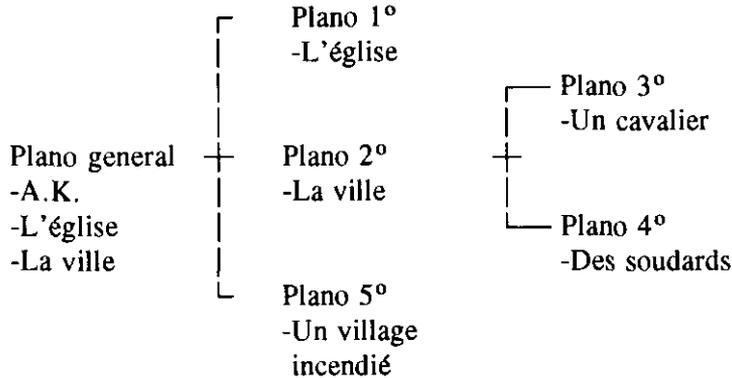
Un último aspecto nos interesa señalar dentro de la coordenada espacial: las cualidades pictóricas de la estructura del poema. El espacio se organiza internamente como un cuadro. Ya resulta significativo que la única acción repetida por Knupfer esté siempre en relación con la visión: "il voit" en tres ocasiones, "[il] distingue", e "il aperçut". El simple acto de ver nos remite inmediatamente a la pintura. Cada estrofa del poema se corresponde con un plano diferente del mismo conjunto, de un mismo cuadro. La primera estrofa equivale a un plano general del cuadro visto desde fuera por un espectador exterior. En él encontramos los tres elementos básicos del poema: Abraham Knupfer, la iglesia y la ciudad. El resto del cuadro lo vemos siempre a través de la mirada de Knupfer, en un curioso cambio de focalización. León de Vivero indica al respecto: "The order in this description forces the reader to follow the direction of Knupfer's gaze"¹⁵. En efecto, los elementos descritos a partir de la segunda estrofa van apareciendo según son divisados por Knupfer, en una mirada en profundidad. Tal procedimiento recuerda la forma de composición de algunos maestros flamencos y muy especialmente la de Van Eyck. Recuérdese *La Vierge d'Autun* en el Museo del Louvre, en donde hallamos una misma mirada en profundidad: la Virgen, el Niño y el canciller Rolin en primer plano; el jardín con

los dos curiosos en segundo; la ciudad con el puente y el río que la separa en dos en tercero; y por último, en la lejanía, las montañas brumosas y el río que se pierde al fondo de la pintura. Este cuadro parece haber inspirado, aunque sólo sea indirectamente, el poema que ahora estudiamos. Y no lo decimos únicamente por la estructura espacial del texto, sino también por la utilización de varios motivos temáticos: "la ville aux trente églises" se ve retratada de forma manifiesta en la ciudad del lienzo (con sus innumerables iglesias); del mismo modo, "le parc empanaché" recuerda al jardín desde el cual los dos curiosos contemplan la ciudad. No obstante, no se puede decir que Bertrand pretenda reproducir determinados cuadros en concreto en sus poemas. Su aspiración es bien distinta. Tomando elementos aislados (ya sean temáticos o estructurales) de telas diferentes, Bertrand construye un cuadro nuevo e inexistente en el mundo pictórico real. Así llega a crear lo que nosotros calificamos como poema-cuadro.

La gran novedad de Bertrand y la principal complicación a la hora de componer el poema-cuadro es su peculiar utilización de las focalizaciones. El espectador-lector se ve de repente introducido *dentro* del cuadro, llegando a divisar ángulos de difícil representación en una pintura real, donde reina la inmovilidad total. Las focalizaciones en profundidad que Bertrand hace se asemejan en ocasiones más a un "travelling" o a un "zoom" cinematográficos que a un cuadro inmóvil. Bertrand logra construir un cuadro vivo, con relieve, en movimiento, gracias a que pinta con palabras y no con pinceles. La palabra le permite flexibilizarlo, darle movilidad. Se establece así una oposición entre movimiento (el agua que cae al abismo; la rotación de la sombra en torno al pilar; y sobre todo las focalizaciones en profundidad) e inmovilidad (Abraham Knupfer "dans les airs échafaudé", presidiendo impertérrito la acción; "l'aile immobile du tiercelet"; la iglesia y la ciudad, ambas de piedra), inevitable en todo texto literario que quiera ser pictórico. Las artes plásticas implican en un primer momento una captación instantánea. Por contra la literatura ha de ser siempre discursiva; sólo puede aprehenderse poco a poco, mediante el movimiento de la lectura.

Como ya hemos señalado cada estrofa se corresponde con un plano distinto, cada vez en mayor profundidad. El primer plano sería la iglesia; el segundo, la ciudad; el tercero y cuarto estarían incluidos dentro del segundo, como ilustración en detalle de éste. Nos referimos al jinete y a los soldados, que como miembros de "les troupes impériales", se encuentran

en la ciudad. El quinto y último plano sería el pueblo incendiado a lo lejos. El esquema que sintetiza la superposición de planos es el siguiente:



LA TEMPORALIDAD

La temporalidad en Bertrand no es tan rica en matices como la espacialidad. A pesar de ello, existe varios aspectos de interés que merecen ser estudiados. El tiempo en este poema aparece sólo levemente sugerido. En un primer instante, nos encontramos con una difícil localización del tiempo referencial. Para intentar situarlo debemos detenernos en el análisis de dos elementos: los arcaísmos y el color local. Bertrand usa del arcaísmo lingüístico con gran frecuencia¹⁶. Su función es crear el extrañamiento del yo en el tiempo (ya vimos de qué manera se produce el extrañamiento en el espacio). Ateniéndonos a los arcaísmos no resulta nada fácil de precisar con exactitud la fecha exacta en que se desarrolla la acción. En el poema hay términos introducidos en la lengua francesa en el s. XII ("géligne"), XIII ("tourteau", "aiguillettes") o XIV ("soudards"), junto a otros del s. XV ("arquebuse") o del XVI ("cocarde" y "ganse", que por otra parte no son arcaísmos). "Ganse" no se introduce en el francés antes de 1594, mientras que "soudards" no se convierte en arcaísmo hasta el s. XVII¹⁷. Por lo tanto, nos parece aceptable situar la fecha de la acción en torno al s. XVII, aunque lo cierto es que a Bertrand le preocupa menos el rigor histórico y filológico que crear una sensación de extrañamiento en el tiempo. Poco importa que el desarrollo de la acción se produzca en un siglo o en otro. Lo realmente trascendental es que se desarrolla en el pasado. Aparte de

esto, no creemos que sea inadmisible que Bertrand pensase en la guerra de los Treinta Años a la hora de componer este poema (por supuesto de una forma imprecisa y apenas sugerida).

El color local se concentra sobre todo en la figura del jinete que toca el tambor. Su indumentaria antigua y pintoresca nos remite una vez más al s. XVII. Sin embargo hemos de notar que la mayoría de las catedrales alemanas fueron construidas a lo largo de la Edad Media, con lo que el tiempo referencial se manifiesta finalmente como indeciso.

El tiempo de la acción del relato también es sutilmente presentado. Tres frases nos permiten sentir el transcurso del día: "le soleil tarit les fontaines" sitúa la acción en plena diurnidad; "l'ombre tourne autour des piliers" nos señala el paso del tiempo; "Et le soir...", ya en la sexta estrofa, nos indica que desde el comienzo del poema ha transcurrido un día completo. Así pues, encontramos un cierto, aunque sea mínimo, movimiento temporal. No podemos decir que exista un relato plenamente organizado, ya que no hay segmentos narrativos (los posibles segmentos en que se divide el poema son cuadros o imágenes apenas unidos por las bisagras "il voit", "[il] distingue" e "il aperçut", todas de carácter visual) ni causalidad y sobre todo no hay desenlace. La acción parece como suspendida en el tiempo, sin principio ni continuidad.

Dentro de esta mínima progresión temporal se produce, sin embargo, una transformación substancial. Durante el día asistimos al acto de construcción de la catedral, como vimos, en un movimiento ascendente. Al caer la noche la creación se ve sustituida por el triunfo de la pulsión de Muerte, si bien es cierto que ésta aparece a lo largo de todo el poema ("l'abîme confus", "[le] cavalier", "[les] soudards qui... criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai"). Todos estos elementos han de ser considerados como prolepsis del estallido final de violencia. Con la noche se llega a la consagración de lo que durante el día sólo se hallaba de forma latente. La noche, omnipresente en la obra de Bertrand, siempre engendra marginalidad, dolor y muerte, aunque no por ello deje de ejercer un poderoso influjo sobre su persona.

Un último punto nos interesa señalar dentro de la temporalidad. En el poema se produce un sorprendente cambio climático de difícil explicación. La referencia al agua vomitada por "les tarasques de pierre" permite concebir la existencia de lluvia en la primera parte del poema. Casi inmediatamente, en la siguiente estrofa, se nos advierte que "le soleil tarit les fontai-

nes". Según Dhouailly, la aparición de un clima cambiante se podría interpretar como un anuncio de la inestabilidad del destino, casi como un presagio de la inversión final¹⁸. Nosotros, sin embargo, pensamos más bien en una interpretación temporal. De la misma forma que Abraham Knupfer permanece inmóvil e inmutable en lo alto del andamio, construyendo la catedral, durante el transcurso de un día, también lo hace a lo largo de un año (el cambio climático significaría así el paso del invierno al verano), e incluso de toda la eternidad. Knupfer llega a alcanzar características semidivinas. El poema así no sólo muestra un día en la construcción de una catedral; su significado se extiende al acto mismo de la eterna y continua creación.

FUERZAS ACTANCIALES Y DINAMICA TEXTUAL

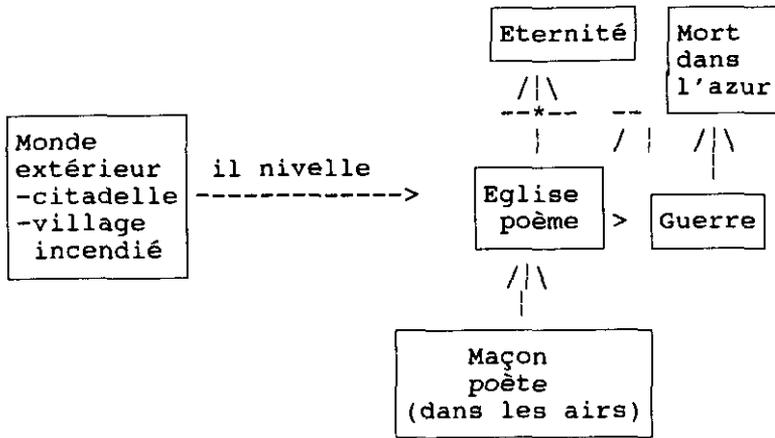
En *Le Maçon* existen dos grandes fuerzas actanciales, encarnadas por el albañil y por la ciudad. Abraham Knupfer es el primer y principal actor del poema. En un comienzo, realiza dos acciones simultáneas: canta ("il chante"), mientras construye la iglesia ("la truelle à la main"). Esta simultaneidad convierte en sinónimos a ambas acciones. El acto de cantar ha sido considerado en la tradición occidental como una de las representaciones de la poesía. Por ello, creemos que podemos considerar a Abraham Knupfer como una metáfora del poeta, lo que explicaría las características semidivinas que llega a adquirir. También debemos advertir que el movimiento de creación poética ("il chante") va acompañado por la construcción física de una catedral, de manera que la iglesia, por su parte, puede entenderse como metáfora del poema. La finalidad del acto de creación es el deseo de alcanzar la eternidad, ya expresado en el exergo. La elección de un referente plástico, la iglesia (y también el cuadro que Bertrand compone al escribir el poema), pone de manifiesto toda una concepción del arte. El arte es para Bertrand una aspiración de inmortalidad. Las artes plásticas revelan con mayor elocuencia este ansia de eternidad, gracias a su materialidad. Un objeto físico expresa mejor lo perdurable que otro intelectual o espiritual. De esta manera, no resulta arbitraria la preferencia de Bertrand por la pintura ni su búsqueda constante de una forma de expresión literaria que se le parezca: el poema-cuadro.

La segunda fuerza actancial del texto está representada por el mundo exterior a la catedral: la ciudadela y el pueblo incendiado. Su carácter

externo y su paralelismo con respecto a la iglesia-poema parecen indicarnos una posible interpretación. La ciudad y el pueblo representarían a la Realidad, que el creador no puede ignorar. Si en un primer momento la creación se realiza hacia arriba, intentando aislar el objeto creado de su posible modelo ("il voit" muestra esta calidad de modelo), inmediatamente se produce una nivelización inevitable. La Realidad exterior a la creación tiene una naturaleza agresiva. A partir de la cuarta estrofa y hasta el final del poema la presencia de los soldados se vuelve obsesiva. El mundo de la soldadesca y de los horrores de la guerra tiene su contrapartida gráfica en la serie de grabados *Les misères de la guerre* de Jacques Callot, en la que el grabador lorenés muestra un sentimiento muy semejante al de este poema de Bertrand. Al principio, esta agresividad se ve sólo esbozada en la figura del "cavalier". "[Il] tambourine là-bas" puede considerarse como un acto lúdico (musical como el de Knupfer, estableciéndose así un nuevo vínculo entre los dos mundos paralelos y enfrentados), pero también como una preparación para la guerra. En la quinta estrofa la violencia se vuelve explícita, aunque siga siendo inofensiva. "[L]es soudards qui... criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai" realizan una acción incruenta, interpretable también como preparativos para el combate. En la última estrofa, la aparición de la guerra no es ya solamente una mera preparación sino una explosión de muerte y violencia mediante el fuego, cuyas cualidades destructivas en la obra de Bertrand han sido estudiadas por León de Vivero¹⁹.

La estructura del poema presenta, ya desde el comienzo ("l'abîme confus", "[l]e tiercelet" presto a caer sobre su presa), un *crescendo* de la tensión, con una violencia latente que se va extendiendo hasta llegar al estallido definitivo. Toda la dinámica textual se organiza en torno a una doble antítesis: creación/destrucción y eternidad/muerte. La posibilidad de salvarse de la muerte con la construcción del poema-cuadro resulta finalmente imposible. Para Lebois, en *Gaspard de la Nuit*, la Muerte es el único elemento que aparece en todas partes, consiguiendo siempre la victoria²⁰. El arte no parece ser lo suficientemente poderoso como para liberar al Hombre de su destino trágico. Ese es el drama principal de la obra de Bertrand, y tal vez también el de todo intento humano de creación.

Para terminar esta parte de nuestro estudio, sólo nos queda reproducir el esquema de la estructura actancial:



CONCLUSION

La conclusión de nuestra lectura nos lleva a la concepción del arte y de la vida que Bertrand tiene. El artista no se recrea en un ejercicio esteticista sin base existencial. Por el contrario, sitúa en el centro de su obra la propia experiencia personal. El mundo es ensoñado como amenaza continua de muerte. Frente a esta amenaza, el arte apenas si puede ofrecer una leve probabilidad de refugio, siempre frágil e inestable. El artista no puede ignorar totalmente el mundo que le rodea, a no ser que renuncie a hacer una obra auténtica. La poesía de Bertrand es, así pues, profundamente intranquilizadora. Nos parece del todo incomprensible que Suzanne Bernard, tan acertada en otros juicios, considere que Bertrand es un poeta conforme con la sociedad y con la creación entera, y que su obra no haga sino confirmar la creencia en el equilibrio social y universal²¹. Tal interpretación denota una lectura superficial de *Gaspard de la Nuit* y un desconocimiento de la vida de su autor. La tendencia al formalismo de Bertrand ha de entenderse a nuestro parecer como la búsqueda de una armonía, de un equilibrio capaz de llevar a la creación artística a una eternidad imperecedera, gracias a la cual el poeta pueda sobrevivir a la Muerte. La mayoría de los poemas de Bertrand presentan esta búsqueda, con un final casi siempre desesperanzador. Esta desesperanza nos muestra a un poeta que se sabe ignorado de sus

contemporáneos y que desconfía de un reconocimiento futuro. Así, el artista, desconocido de todos, queda abocado únicamente a la Muerte.

NOTAS

1. M. Jacob, *Le Cornet à dés*. Paris: Stock, 1923, p. 23.
2. Ch. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*. Paris: Robert Laffont (Collection Bouquins), 1980, p. 161.
3. Cf. las dos cartas que Mallarmé envió al primer editor de Bertrand, Victor Pavie, citadas por J. Chasle-Pavie, "Aloysius Bertrand", *Revue de Paris*, 15 août 1911, p. 794.
4. Cf. V. Hugo, Préface de l'édition originale aux *Orientales* in *Oeuvres poétiques*, t. I. Paris: La Pléiade, 1964, pp. 577-581.
5. H. Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*. Paris: José Corti, 1975, p. 110.
6. R. Sieburth, "Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre", *Studies in Romanticism*, Boston University, 1985 (summer), vol. XXIV, n°2, p. 253.
7. El texto original dice así: "Steinmetz. Seht diese Flanken, diese Strebepfeiler, die stehn, wie für die Ewigkeit gebaut!", citado por G. M. Rogers, *The Prose Poem of Louis Bertrand: Gaspard de la Nuit*. Thèse de doctorat, University of Maryland, 1961, p. 46.
8. G. M. Rogers, *Op. cit.*, p. 34.
9. Como muy bien demuestra Sprietsma en su estudio sobre Bertrand. Cf. C. Sprietsma, *Louis Bertrand, dit Aloysius Bertrand (1807-1841). Une vie romantique*. Paris: Champion, 1926, pp. 129-130.
10. J. Simon, "The Innocent Magic of Louis Bertrand" in *The Prose as a Genre in XIX-Century European Literature*. New York: Garland Publishing, 1987, p. 114.

11. J. Dhouailly, "Commentaire composé d'un poème en prose d'Aloysius Bertrand", *L'information Littéraire*. paris: XXXVI, n° 4, sept.-oct. 1984, pp. 165-166.
12. R. Blanc, *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1986, p. 46.
13. J. Dhouailly, *Op. cit.*, p. 168.
14. Cf. *Gaspard de la Nuit*. Edition présentée, établie et annoté par Max Milner. Paris, Poésie/Gallimard, 1980, p. 59.
15. V. León de Vivero, *The Poetic Imagination of Aloysius Bertrand*. Thèse de doctorat, University of Massachussets, 1972, p. 9.
16. Para un análisis en profundidad del arcaísmo en la obra de Bertrand, ver el artículo de G. V. Cicchetti, "L'archaïsme dans *Gaspard de la Nuit*", *Micromégas*, Roma: genn.-apr. 1979, VI, 1, pp. 1-25.
17. Datos tomados de *Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.
18. J. Dhouaille, *Op. cit.*, p. 166.
19. V. León de Vivero, *Op. cit.*, p. 74.
20. A. Lebois, "Aloysius, le Mal-Aimé", in *Admirable XIX^e siècle*. paris: Denoël, 1985, p. 59.
21. S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959, p. 445.

