

yecto para una revolución en Nueva York es el momento-de-una-mirada; la mirada fija de una niña prisionera en un inmenso case-rón vacío, el oído atento y los labios apretados.

La novela nos invita a una crítica tauto-lógica, más que a una forma de explicación cualquiera. Cada uno de sus instantes parece decimos: soy el único. Para nuestro eventual placer, para nuestro eventual dolor. El lector debe ver los hechos, las cosas, las palabras, los gestos y se le describen sin buscar más o menos significación que su propia vida, que su propia muerte. *Proyecto para una revolución en Nueva York* no es un rompecabezas para intelectuales sofisticados, es más bien una sonrisa "simple", si por simple entendemos lo físico, sensible, sensual, imaginario.

"Todo estado de conciencia en general es, en sí mismo, conciencia de algo..." Esta famosa frase de Husserl podría servir de epígrafe al arte contemporáneo. Toda conciencia es conciencia de algo, el hombre está obligado a salir de sí mismo a buscar su complemento. La pintura contemporánea ha borrado la interioridad ilusionista del cuadro. Al suprimir la perspectiva, ha suprimido el lugar del mito y de la profundidad. La tendencia a la reducción fenomenológica se refleja, hoy, en toda búsqueda original. El hecho de poner el mundo entre paréntesis, se propone liberar a la conciencia de todos sus prejuicios, de todas sus presuposiciones, de todas sus fábulas, en un afán por encontrar lo que es "real" para el hombre.

La novela de Robbe-Grillet pone entre paréntesis los puntos de referencia a los que estamos acostumbrados en la novela tradicional. No se trata, sin embargo, de una duda retórica. La incertidumbre de Robbe-Grillet no tiene nada que ver con el escepticismo filosófico. No es un escepticismo intelectual, sino más bien existencial. Compromete por lo tanto al Ser en su totalidad.

En *Proyecto para una revolución en Nueva York* distinguimos tres tipos de dudas: incertidumbre ante el personaje central; incertidumbre ante el argumento de la novela (la realidad no es única, sino una yuxtaposición de posibles realidades); e incertidumbre ante los objetos. Incertidumbres que no son sino un esfuerzo radical por volver a encontrar el aspecto original de las cosas. De ahí que la novela de Robbe-Grillet nos remita necesariamente a una actitud fenomenológica, actitud dominante de la filosofía contemporánea.

El método fenomenológico "describe", rehúsa explicar o analizar. Explicar o analizar es concluir, es hacer construcciones. "Volver a las cosas mismas", decía Husserl, y Robbe-Grillet vuelve a las cosas para describir el universo de las formas. Universo que está íntimamente ligado al de la pintura. De ahí que Robbe-Grillet sea un novelista "mudo": reemplaza los significados por las formas. Desde Husserl, la apariencia del objeto ha sido revalorizada. En Robbe-Grillet, la descripción exhaustiva de ciertos objetos parece invitarnos a olvidar la reflexión sobre el objeto mismo, para llegar directamente al esquema narrativo, considerado como elemento motor de lo imaginario.

Para Proust, como para Flaubert, la palabra era garantía de comunicación. Las palabras de la novela de Robbe-Grillet no narran, describen. *Proyecto para una revolución en Nueva York* exige una participación activa, consciente y creativa por parte del lector. No presenta un mundo acabado, lleno, cerrado en sí mismo. Pide que el propio lector invente a su vez la obra y el mundo, y aprenda así a inventar su propia vida.

Robbe-Grillet respeta en todo momento la trama policiaca que se abre conjuntamente a la imaginación del lector y del autor, estableciendo, ambos, una peculiar relación con el personaje narrador. La novela se desarrolla alrededor de algunos puntos fijos, cuya acción se ha detenido. Si tuviéramos que asignarle un color, este sería el color rojo, "considerado como solución radical al irreductible antagonismo entre el negro y el blanco". Los tres grandes ejes de acción relacionados con el rojo son: el estupor, el incendio y el asesinato. Trilogía que se desarrolla en un sadismo frío y un erotismo obsesivo. La violación, dice Robbe-Grillet, deberá recordar "las representaciones teatrales de la antigüedad, con su tramoya, sus trajes deslumbrantes, sus máscaras pintadas, su gesticulación llevada hasta el paroxismo y aquella misma mezcla de frialdad, precisión y delirio en la dramatización de una mitología tan mortífera como catártica". El asesinato: estrictamente objetivo. Su técnica estudia "los métodos capaces de provocar una hemorragia externa bastante copiosa. El incendio conjuga el todo en la violación y asesinato de una joven rubia de cutis lechoso, cuyo cuerpo habrá de ser quemado en una hoguera que abrasará poco a poco la totalidad del edificio.

Desde Kafka, la novela ha dejado de atribuirle una esencia al individuo. Sin nombre, sin pasado, sin historia, el personaje de Robbe-Grillet es un hombre sin "Yo". La simple presencia, el ser-ahí del personaje es suficiente para la descripción novelesca. Es decir que no trasciende la esfera de lo óptico, porque no busca su Ser, no se pregunta por el sentido de las cosas y de la vida; no necesita de la ontología.

Mas esta simple presencia material se transforma rápidamente en misterio. Misterio, porque es equívoca, ambigua, improbable: fuente de imaginaciones infinitas.

La literatura tradicional relaciona al hombre con el mundo a través de los adjetivos. Se describe al objeto con ayuda de adjetivos, pero el objeto en sí mismo no es nada. Si se le niega el adjetivo al objeto, el objeto en sí mismo impone su apariencia. En la pantalla, por ejemplo, el hombre es una imagen suficiente, sin adjetivos, sin nombres, sin atributos. En literatura, un hombre sin atributos se convierte automáticamente en malestar, inquietud, angustia. Comprendemos ahora que el hombre de la novela de Robbe-Grillet sea un hombre sin adjetivo y, por tanto, un hombre trágico.

Lo más que puede hacer este hombre es observar el mundo, mirar sin comprometerse. "El hombre mira el mundo, pero el mundo no le devuelve la mirada." Y lo importante es que se trata de la mirada de una conciencia, de una imaginación.

Nada garantiza la realidad de la novela de Robbe-Grillet, ni la idea, ni el Ser, ni el verbo, ni la palabra, nada, a excepción de las formas. Esta es una de las razones por las que el novelista se interesa tanto por el cine. En el cine, la forma es la única encarnación de todas las realidades. Unidad formal, en medio de un mundo en constante mutación. mundo que resbala y acaba por descubrir su verdadera naturaleza: la búsqueda de la no-realidad. Y esta irrealdad se refiere específicamente al mundo humano. Es, incapacidad de la conciencia, incapacidad de ser algo más que alteración permanente, mero cambio de un fenómeno a otro. Imposibilidad de Ser.

Cada una de las formas, cada una de las imágenes de *Proyecto para una revolución en Nueva York* está cargada de incertidumbre e indeterminación. Lo real esta siempre en constante mutación. Tarea del lector es reconstruirlo a cada instante. La realidad es abertura permanente, abismada, abismal. Las novelas de Robbe-Grillet son una realización formal de la experiencia de la Nada moderna. El único fenómeno importante es el "hueco" de la realidad. Y Robbe-Grillet rehúsa llenar ese vacío.

## Publio Terencio Africano: Comedias\*

### Tomo I

Lourdes Rojas Alvarez

Acaba de aparecer, publicado bajo los auspicios de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* el primer volumen de las Comedias de Terencio, con introducción, traducción y notas de Germán Viveros Maldonado.

El autor de la introducción está interesado particularmente en la interpretación artístico-literaria de la obra del comediógrafo latino y hace a un lado todo factor que concibe como externo a la obra, como sería un estudio sobre el marco social en que ésta se desenvuelve o un análisis exhaustivo sobre los componentes de las comedias.

En la valoración, toma en cuenta los siguientes criterios:

- 1) La determinación de un concepto de arte, como elemento básico de juicio.
- 2) La temática de cada una de las comedias.
- 3) La estructura respectiva y las diferentes formas de enlace de cada una de las partes constitutivas.
- 4) La adecuación de la expresión escrita con la temática identificada.

Viveros, siguiendo a Heidegger —quien considera que para encontrar la esencia del arte que está en una obra debemos buscar la obra real y preguntarnos qué es y cómo es<sup>1</sup>—, concibe como artística la obra que nos ofrece una visión original o novedosa de un aspecto determinado de la realidad, junto a una com-

\* Introducción, traducción y notas de Germán Viveros, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, UNAM, 1975.  
1 Cf. Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, GCE, México, 1973 (2a. ed.), p. 39.

posición hábilmente estructurada y congruentemente adecuada entre la expresión escrita y la temática específica de la obra.

Ejemplifica sus aseveraciones a cada paso —incluso con citas de comedias que aparecerán en el segundo volumen— y nos demuestra que cada comedia se apoya en un determinado problema (el cual hace equivalente con el tema de la misma). Este se ve matizado por preocupaciones o inquietudes de Terencio en el orden moral, que pudieran hacer pensar que lo esencial del teatro terenciano es la preocupación social o correctiva, en virtud de las actitudes críticas referidas a hechos sociales o a conflictos de autoridad moral. Pero también nos demuestra que esta última interpretación de Terencio sería falsa pues “en ningún momento la creación teatral del autor constituye una posición crítica integral”. Lo que se da, nos dice, es “una sutil y sistemática observación de la conducta humana enfocada siempre hacia los íntimos comportamientos de los individuos o quienes muchas veces se idealiza”.

Los temas de cada una de las comedias se analizan brevemente por el autor del ensayo introductorio pues —afirma— son fácilmente perceptibles mediante la lectura directa y cuidadosa de la obra misma. “Lo que atrae la atención del lector-espectador son los enamoramientos que padecen los protagonistas, los obstáculos que se ofrecen a su satisfacción y, por último, la complacencia que se da para todos los directamente implicados en los embrollos”. Así, cada comedia se apoya en un determinado problema-tema, “claramente planteado, suficientemente desarrollado a partir de todo tipo de medios teatrales y estructurado congruentemente para lograr un final feliz”.

Lo que Germán Viveros destaca, de suyo, es la constante preocupación de Terencio por dos tópicos fundamentales: la relación entre padre-hijo, por lo que toca tanto a la educación de los hijos, como al respeto a la autoridad paterna; y la dignificación de las clases más bajas o la de las mujeres —esposa, hijas—, sometidas por las costumbres sociales.

Muy interesante hubiera sido la inclusión aquí de un pequeño estudio que nos sirviera como guía para entender esta constante preocupación del comediógrafo por esta problemática de sus días —aunque al mismo tiempo universal y eterna. Pero entendemos que esto haría apartarse a Viveros de su propósito fundamental de valorar la obra en sí misma.

A la vista, sin embargo, de las frecuentes “muestras de un ánimo atento a hechos sociales circundantes”, Viveros se pregunta qué pudo haber motivado tal actitud, para concluir explicando que “es el íntimo interés de Terencio y tal vez hasta su preocupación por estos hechos que conmovían su sensibilidad y que lo impulsaron —tal vez contra su propia voluntad— a manifestar esa inquietud bajo una apariencia teatral.” Sin embargo en otro lugar afirma que “esa conmoción lo empujó a escribir una pieza como *La Suegra* en donde lo social-moral menudea al punto de alcanzar el mismo peso que la meramente espectacular”. Esto nos lleva a pensar que seguramente no fue contra su propia voluntad que incluía estos

temas sino *precisamente* en virtud de una muy consciente preocupación que, por las exigencias del género mismo, no podía presentar debidamente. Pues como el mismo Viveros sugiere con relación a *La Suegra*, si lo social-moral llevara el peso de la obra, se hubiera provocado un rechazo del público quien pedía del teatro ante todo un espectáculo.

Analizada, entonces, esta preocupación de Terencio, Germán Viveros nos señala que el verdadero motivo de composición del comediógrafo es lo individual cotidiano y que la originalidad y carácter artístico o creativo del autor latino radica en la convivencia de lo individual y lo social. “Crea un mundo en el que sólo tienen cabida los quehaceres cotidianos de ciertos individuos que se mueven en relación con sus propias inquietudes y sin relación alguna con la de otros, ajenos a su familia o en alguna manera indirectamente conectados con ella, o sea, que hace notar la importancia vital que tiene los acontecimientos cotidianos. Y esto —concluye— que no es de su original de Terencio, se vuelve original cuando entremezcla —*confundiendo*— lo que ya compete al mundo exterior que circunda a cada individuo.”

Por lo que respecta a los criterios de composición y estructuración, Viveros considera dos partes: a) la estructura externa, en la que evidencia el conocido procedimiento de “contaminación” consistente en fundir dos argumentos para hacer uno nuevo, distinto, y b) la estructura interna, o sea, la que conforma la obra. En el primer caso nos muestra cómo mediante la “contaminación” resulta una problemática que afecta a los protagonistas y que corre paralela en parte pero que converge en los momentos en que lo exige la intriga. En el segundo, la estructura interna, nos hace ver el desarrollo rectilíneo del pensamiento del autor, sin paréntesis expositivos ni lagunas ni planteamientos aislados, sino toda una unidad de espontánea logicidad.

Para llegar a determinar esta forma de estructuración de las comedias terencianas, se basa en el análisis formal de la comedia *Formión*, que hace extensivo a las demás comedias —salvo *El Eunuco* a la cual considera de estructuración fallida. Y esta falla proviene del extremado afán de dar agilidad escénica a la comedia, mediante la aglutinación fugaz de las diferentes problemáticas de distintos personajes, lo cual lleva a Terencio a descuidar los elementos unitivos.

El procedimiento de análisis utilizado por Viveros parece indicar, a primera vista, un deseo suyo de simplificación, pero conlleva, en realidad, un estudio extenso de todas las comedias que le permite llegar a esta síntesis, sencilla en apariencia, aunque muy meritoria de fondo. Pues permite al lector tener, de una vez, idea de la estructuración de toda la obra terenciana (salvo el mencionado *Eunuco*), hechas, desde luego, las salvedades respectivas por lo que toca a la estructuración específica de cada obra. Esta se manifiesta fundamentalmente, según lo hace ver Viveros, en la inclusión de “saltos escénicos” que aparecen en momentos críticos diferentes, para buscar la espectacularidad o para mantener en suspenso al espec-

tador, retrasando la acción a adelantando visos de solución, los cuales se ven afectados por una serie de acontecimientos que confieren interés a las obras.

El estudio de Germán Viveros concluye con la aseveración de que “el enfrentamiento de criterios y actitudes que plantea el teatro de Terencio no tienen otro objeto que sugerir el saludable equilibrio en todos los aspectos de la conducta humana” lo cual, aunado a la preocupación social, logra en Terencio una doble originalidad o novedad de su teatro.

Dos palabras solamente sobre la traducción y las notas.

Basada en la edición preparada por J. Marouzeau y publicada en París por la editorial Les Belles Lettres, en 1947, la traducción en prosa de Viveros es fiel al original, aunque un poco libre en aquellas partes donde la expresión latina resulta demasiado sintética y, por tanto, imcomprensible para nosotros. El traductor, sin traicionar el espíritu del autor, nos lleva a entender su pensamiento mediante una traducción ágil y muchas veces salpicada de frases coloquiales que permiten, precisamente, reproducir el tono festivo de la comedia. Inútil hubiera sido aquí una traducción *verbum de verbo* que, reproduciendo literalmente el original, nos diese una idea errónea del contenido, como lo hacen otros traductores del comediógrafo latino. Analicemos sólo una frase del prólogo de la *La Andriana* de una traducción hispana que dice: “Pero ahora ve que el negocio va muy al revés” cuando Viveros traduce acertadamente: “Pero pronto comprendió que todo iba a ser muy distinto” en cuya traducción, con el mismo número de palabras que el otro traductor, resulta mucho más fiel e inteligible.

Por su parte, las notas al latín son las suficientes para aclarar aspectos gramaticales y contienen también datos importantes sobre el uso preclásico de algunas palabras o expresiones. Quizá para una segunda edición conviniera desatar las abreviaturas, en busca de una mejor comprensión de la nota misma, así como señalar los criterios empleados en la traducción y anotación respectiva.

Las notas al texto castellano, por otro lado, son amplias y proporcionan información de tipo histórico o social, sobre el uso de ciertos nombres y, en fin, sobre todo lo necesario para la cabal comprensión del texto. Hay también anotaciones para explicar vocablos o expresiones de la traducción.

La edición, sumamente cuidada, como es costumbre en la *Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, presenta sólo dos erratas de fondo en el prólogo: los nombres de los personajes Fedro, que aparece como Fedria en la comedia *La Andriana*; y Clinias que aparece como Clinia en *El Atormentador de sí mismo*.