

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ISSN: 1137-7003

2006-2007

Número 9-10



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2007

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Número 9-10

2006-2007



SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2007

ESTUDIOS NEOGRIEGOS: Revista científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Título abreviado: *Estud. Neogriegos* – N. 1 (1997) – Granada: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 1997-2001, País Vasco, 2003-2005, Vitoria-Gasteiz, 2007.

Anual

ISSN 1137-7003. Depósito Legal: GR- 82-97

1. Lengua griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas 2. Literatura griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas 3. Civilización griega medieval y moderna – Publicaciones periódicas I. Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Publicaciones

807.73/.74 (05) – 877.3/.4 (05) – 008 (495)(05) – 008(495.02)(05)

ESTUDIOS NEOGRIEGOS, publicación científica anual de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, acoge trabajos originales e inéditos en forma de artículos, actualizaciones bibliográficas, reseñas y noticias, relacionados con la Grecia medieval, moderna y contemporánea, preferentemente en los ámbitos artístico, filológico, histórico, lingüístico y de traducción.

Quienes deseen enviar originales para su publicación habrán de ser socios de la SHEN. También podrán publicarse trabajos de miembros de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos.

Estudios Neogriegos se edita una vez al año. El plazo de entrega de originales finaliza el día 30 de septiembre. El Comité editorial acusará recibo de la recepción de los originales y se iniciará el proceso evaluador de los trabajos. Todos los trabajos recibidos serán evaluados por al menos dos especialistas en cada materia. Durante el proceso se mantendrá el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores. La aceptación o no del trabajo será comunicada al autor en diciembre. Después, a medida que se avance en la composición de la revista, el autor recibirá las galeras de la compaginación para que las devuelva corregidas en el plazo indicado.

La extensión máxima de los trabajos es de 6.000 palabras y tendrán que ir precedidos por el título – en la lengua del artículo y en inglés-, el nombre del autor o autores, y la dirección completa de la institución a la que pertenecen. Todos los artículos incluirán un resumen en la lengua de redacción del artículo y otro en inglés, de un máximo de seis líneas, así como las palabras clave en los mismo idiomas (máximo cinco). Para las reseñas, se recomienda un máximo de 1500 palabras. El número de palabras incluye las notas y la bibliografía utilizada tanto en artículos como en reseñas. La información sobre las normas de publicación se detalla en las páginas finales del volumen.

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Directora: Olga Omatos Sáenz (*Universidad del País Vasco*)

Subdirectora: Isabel García Gálvez (*Universidad de La Laguna-Tenerife*)

Secretaria: Alicia Morales Ortiz (*Universidad de Murcia*)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Javier Alonso Aldama (*Universidad del País Vasco*), José Antonio Costa Ideias (*Universidade Nova de Lisboa*),

Ernest Marcos Hierro (*Universitat de Barcelona*), Francisco Morcillo Ibáñez (*IES Albacete*),

Encarnación Motos Guirao (*Universidad de Granada*), Manuel Serrano Espinosa (*Universidad de Alicante*),

Penélope Stavrianopulu (*Universidad Complutense de Madrid*).

CONSEJO ASESOR

Miguel Castillo Didier (*Universidad de Santiago de Chile*), Kostas Dimadis (*Freie Universität Berlin*), José M^a Egea (*Universidad del País Vasco*), Hans Eideneier (*Universität zu Köln-Universität Hamburg*), Παναγιώτης Γιαννόπουλος (*Université Catholique de Louvain*), Γιάννης Χασιώτης (*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*), Ερασμοσθένης Κατωμένος (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων), Antonio Melero Bellido (*Universidad de Valencia*), Moschos Morfakidis Filactós (*Universidad de Granada*), Constantino Nikas (*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*) y Kostas Tsirópulos (*Atenas*).

COMPAGINACIÓN: Isabel García Gálvez.

CORRECCIÓN: Equipo de dirección, Teodora Polychrou.

IMPRESIÓN: ALSUR.

SUSCRIPCIÓN Y COMPRA: España y América Latina, 35€; Europa, 40€; Norteamérica 40€.

INFORMACIÓN Y CONTACTO: revista@shen.org.es – guerufi@euskalnet.net – <http://www.shen.org.es>

Apartado postal 2.111. E-01006 Vitoria-Gasteiz. España

Esta publicación se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación también periódica que tenga parecidos intereses y cobertura.

El Equipo de dirección no se responsabiliza de las opiniones de los autores de los trabajos.

SUMARIO

Editorial	7
De «hidráulicos» y «fontaneros»: unas notas sobre los falsos amigos del español y el griego moderno. Propuesta de una clasificación On «hydraulics» and «plumbers»: some notes concerning the false friends of spanish and modern greek. Proposal of a classification <i>Styliani Voutsas</i>	9
La poesía Bucólica Helenística a través de Mikrés Afrodites de N. Kúnduros Bucolic Poetry as seen through the film Mikres Aphrodites by Nikos Koundouros <i>Alejandro Valverde García</i>	33
Representations of Achilles in early Modern Greek verse literature <i>Vicky Panayotopoulou</i>	47
El amor como emisión en la poesía de Elytis Love as emission in Elytis' poetry <i>Cristóbal Pagán Cánovas</i>	65
Bibliografía de Yanis Psijaris Yannis Psicharis's Bibliography <i>Virginia Martínez Cárceles</i>	87
Breve historia del cine griego. I Parte: Desde los orígenes hasta la postguerra Brief History of the Greek Cinema. First part: From his origins untill the postwar period <i>Amor López Jimeno</i>	125
Το Πάσχα ως σκηνικό τραγικότητας: τρία διμγήματα του Παπαδιαμάντη Easter as tragic scene in Papadiamandis' three short stories <i>Δημήτρης Κόκορης</i>	145
Las consecuencias de la vieja historia y los orígenes germánico-románticos de Viziinós The Consequences of the Old Story, and Vizyinos's German Romantic Origins <i>Raül Garrigasait Colomé</i>	151
El espacio insular griego en la visión y la obra de Rigas de Velestino The greek insular space in Rhigas Velestinlis's view and work <i>Isabel García Gálvez</i>	173

Rigas de Velestino, *Los escritos revolucionarios. Proclama revolucionaria. Los derechos del hombre. La constitución. Thourios-Canto de guerra.* (Augusto de Bago Cabrera, pp. 191-192) - Ιωάννου Σκυλίτη, *Χρονογραφία.* (Μ^α Salud Baldrich López, pp. 192-193) - Glenway Wescott, *Apartment in Athens.* (Μ^α Salud Baldrich López, 193-194) - Philip Mansel, *Constantinopla. La Ciudad deseada por el Mundo 1453-1924.* (Isabel Cabrera, pp. 195-196) - Aris Abatzis, *Η μαρμαρωμένη Ρωμιοσύνη. Οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης.* (Miguel Castillo Didier, pp. 196-197) - Michael Haag, *Αλεξάνδρεια. Η πόλη της μνήμης. Alexandria City of Memory.* (Miguel Castillo Didier, pp. 197-198) - Theocharis Detorakis, *Ο ναός της Αγίας του Θεού Σοφίας. Hagia Sophia The Church of the Holy Wisdom of God.* (Miguel Castillo Didier, pp. 198-199) - *Trenos por Constantinopla.* (Miguel Castillo Didier, pp. 198-199) - *Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού Ελληνισμού / Smyrna Metropolis of the Asia Minor Greeks.* (Miguel Castillo Didier, pp. 200-201) - Virginia López Recio (ed.), *Federico García Lorca en Grecia.* (Maila García Amorós, pp. 201-203) - Yolanda Pateraki, *Vilma, una chica muy especial.* (Maila García Amorós, pp. 203-204) - Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις.* (Isabel García Gálvez, pp. 204-205) - Αικατερίνη Κουμαριανού, *Ενημερωτικά Δοκίμα Φύλλα (1570-1572). Ο Πόλεμος της Κύπρου.* (Isabel García Gálvez, pp. 206-208) - *Viajar en... griego. Guías de viaje para hacerse entender.* (Manuel González Rincón, pp. 208-216) - R. Mateos Sáinz de Medrano, *La familia de la reina Sofía: la dinastía de la casa de Hannover y los reales primos de Europa.* (Amor López Jimeno, pp. 216-219) - Α. Μαγκρίδης / P. Olalla, *Το νέο ελληνο-ισπανικό λεξικό. El nuevo diccionario griego-español.* (Susana Lugo Mirón, pp. 219-221) - Γ. Θεοτοκάς, *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμα για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία.* (Alicia Morales Ortiz, pp. 221-222) - Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ιδάλγος της ιδέας. Η περιπλάνηση του Δον Κιχώτη στην ελληνική λογοτεχνία.* (Olga Omatos Sáenz, pp. 222-225) - Ιλίας Venezis, *El número 31328. El libro del cautiverio.* (Raquel Pérez Mena, pp. 226-229) - Ζαχαρία Τσιρπανλή, *Ο Κυπριακός Ελληνισμός της Διασποράς και οι σχέσεις Κύπρου-Βατικανού (1571-1878).* (Aphrodite Papayianni, pp. 229-230) - Φ. Βαλσαμάκη / Δ. Μανάβη, *Ορίστε! Ελληνικά για αρχάριους.* (Trinidad Sánchez Sánchez, pp. 231-234) - Eugenia Fakinu, *Amor, verano y guerra.* (Alicia Villar Lecumberri, pp. 234-235).

Datos de los colaboradores 237

Normas de redacción 239

LAS CONSECUENCIAS DE LA VIEJA HISTORIA Y
LOS ORÍGENES GERMÁNICO-ROMÁNTICOS DE VIZIINÓS

Raül Garrigasait Colomé
Universitat de Barcelona

RESUMEN

En la narración temprana de Viziinós *Las consecuencias de la vieja historia* se observa una fuerte dependencia estética respecto del romanticismo alemán. Un análisis de los motivos de la narración y de los textos que se citan en ella permite situar el relato de Viziinós en el contexto de la tradición germánica de la que parte y en el marco de la evolución literaria del autor. En esta obra temprana, el autor griego todavía no parece asumir como propia la crítica de Heinrich Heine al romanticismo y recorre a una comprensión metafísica del mundo muy característica del movimiento, desde Novalis hasta Wagner. Sin embargo, la narración también contiene elementos que apuntan a la evolución posterior de Viziinós.

PALABRAS CLAVE: Viziinós. Romanticismo. Alemania. Διήγημα. Heine.

ABSTRACT

Vizyinos's early short story *The Consequences of the Old Story* shows a strong aesthetic dependence on German romanticism. An analysis of the motifs of the narrative and of the texts that are mentioned in it makes it possible to situate Vizyinos's story in the larger context of the German tradition on which it draws as well as in the framework of the author's literary evolution. In this early work, the Greek author does not yet seem to assume Heinrich Heine's critique of romanticism and adopts a metaphysical understanding of the world which is very characteristic of the movement, from Novalis to Wagner. Nevertheless, the short story shows elements that point to Vizyinos's later evolution.

KEY WORDS: Vizyinos. Romanticism. Germany. Διήγημα. Heine

La narración *Las consecuencias de la vieja historia* es, por orden de publicación, la cuarta de Georgios Viziinós. Mulás (1980, ριε') formula la hipótesis de que en realidad fue la primera en ser escrita o una de las primeras. Como *terminus post quem* tenemos la presencia del poema *Ανεμώνη*, compuesto en agosto de 1882. La hipótesis de Mulás se basa en determinados «indicios internos» que no son otra cosa que la fuerte impronta que la estética romántica ha dejado en la narración. Sea cierta o no la propuesta de Mulás —lo mínimo que puede decirse es que parece verosímil—, lo que es innegable es que en ninguna otra narración se manifiestan de un modo tan claro los orígenes estéticos centroeuropeos de la obra narrativa de Viziinós. En este sentido, es una obra especialmente útil para estudiar la evolución literaria del autor, porque representa su punto de partida.

Hay que recordar que Viziinós se formó en gran medida en Alemania. A partir de 1875 estudió filosofía y filología clásica en las universidades de Göttingen, Leipzig (donde impartía clases el importante psicólogo Wilhelm Wundt) y Berlín. En Göttingen, Viziinós se doctoró en filosofía con una tesis titulada *Das Kinderspiel in Bezug auf Psychologie und Pädagogik* («El juego infantil en relación con la psicología y la pedagogía»)¹. Durante este período tradujo algunos de sus poemas al alemán (Sidéras y Sidera-Lytra 1999) e incluso compuso algunos directamente en la lengua de Goethe (Sidéras y Sidera-Lytra 1998). De Alemania, Viziinós volvió con una formación filosófica y psicológica excelente, alabada por el poeta A. Sikelianós (1949, 237), que se materializaría en varios escritos de carácter académico. Además, su conocimiento del país y de la cultura germánica dejó una huella más que notable en el texto que nos ocupa.

Las consecuencias de la vieja historia es la narración actualmente menos valorada de Viziinós. Mulás (1980, ριδ' -ριζ') la considera una obra todavía poco madura en la que el autor no ha conseguido liberarse de la influencia romántica. Le reprocha, asimismo, un estilo pomposo, una supuesta falta de viveza de los personajes y el hecho de que la cultura libresca desempeñe un papel más importante que la experiencia. Spiropulu también destaca el estilo hiperbólico y melodramático y la ingenuidad poco convincente de los personajes (1988, *passim*), mientras que Plisís (1988, 77) considera que se trata de una narración «fracasada».

Sin pretender negar la validez de los argumentos aducidos, debemos recordar dos elementos que, sin lugar a dudas, tienden a dificultar, hoy en día, una valoración positiva de la narración. Por un lado, el uso de la lengua arcaizante, especialmente prominente en esta narración, mucho más que en las otras de Viziinós, que alternan diferentes registros lingüísticos. Por el otro, la dependencia de la narración respecto a ciertos tópicos tardorrománticos. De hecho, la valoración hoy en día unánimemente negativa de *Las consecuencias de la vieja historia* contrasta con la mayoría de las críticas de la época en que la *katharévousa* era todavía plenamente vigente y la estética romántica no había entrado todavía en el museo de la historia literaria, unas críticas que valoran especialmente la narración que nos ocupa, como por ejemplo la que escribió Grigorios Xenópulos en 1892, bajo el seudónimo de Αντίλαλος (dentro de Viziinós 1980, 253-254).

El relato *Las consecuencias de la vieja historia* expone, en el marco geográfico de la nueva Alemania de Bismarck, las neurosis de dos personajes (la chica del frenopático y Paskhalis, el amigo griego del narrador) que son la consecuencia de una vieja historia que conocemos desde el principio pero que sólo al final descu-

¹ Acerca de su estancia en Alemania, véase Sidera-Lytra (1996b) y, en concreto sobre su relación con la universidad de Göttingen, Sidera-Lytra (1993b).

brimos lo fatídica que ha resultado. El texto es, como todas las narraciones de Viziinós, un trabajo sobre la memoria. Y lo es tanto desde un punto de vista externo (la persona de carne y hueso Viziinós aprovecha recuerdos propios para escribir una narración)² como desde un punto de visto interno (el yo narrador rememora una historia que ha vivido). La distancia temporal entre los hechos narrados y la escritura de la narración es, en el marco de la ficción, de «muchos años» (134)³. Hay que señalar, sin embargo, que aquí la distancia que separa al yo-sujeto del yo-objeto de la narración no es significativa. A pesar de la conmoción que provocan los hechos narrados, el narrador no tiene la necesidad de hacer ningún esfuerzo adicional para recuperar el modo de pensar de su propio yo del pasado, algo que sí sucede, por ejemplo, en *El único viaje de su vida*, donde el narrador intenta rescatar un mundo, el de los cuentos de la infancia, que se ha convertido en algo irremisiblemente ajeno. Antes de pasar a la lectura de la obra, conviene hacer un reflexión sobre el marco geográfico en el que se desarrolla la acción. Al hallarse ante la cultura alemana, se apodera del narrador griego un notable complejo de inferioridad. Sin embargo, Alemania, como Estado, es casi cincuenta años más joven que Grecia. De hecho, cuando tienen lugar los hechos de la narración, el Estado alemán hace menos de diez años que se ha unificado (1871). De todos modos hay que recordar que, en la tradición alemana, el concepto de cultura tiende a ser apolítico y, algunas veces, antipolítico y que el fenómeno tardío de la unificación política no impide que Alemania se haya manifestado mucho antes, en la práctica y en la conciencia de la burguesía alemana, como una *Kulturnation* (ver Thadden 1991, 508, con la citación de Norbert Elias). En Grecia, en cambio, a pesar de la conciencia de una continuidad milenaria, la cultura moderna nace de una manera casi simultánea con el Estado griego y se mantiene desde el principio vinculada a la política del nuevo Estado-nación y a la concienciación nacional de sus ciudadanos, como queda claro en los orígenes claramente ideológicos del δῆγμα moderno. Si la cultura germánica padeció de un déficit de estructuras pannacionales que la vinculasen a la vida política de la nación, los griegos ya poseían un Estado (relativamente) unificado cuando su literatura, a pesar de la existencia de figuras excepcionales como Solomós, todavía no era un fenómeno normalizado y se buscaba a sí misma.

De hecho, en el campo de la narración breve, esa búsqueda de la propia personalidad llega hasta la década de 1880, y es significativo que la consagración de un nuevo tipo de narración —el relato «costumbrista» impulsado por la re-

² Sobre el carácter real de los personajes y los lugares que aparecen en la narración, véase Sidera-Lytra (1993) y las notas de Sidera-Lytra (1996a).

³ Los números de página remiten a la edición de Mulás (Vizllnós 1980).

vista *Εστία*— esté estrechamente vinculada a la necesidad de la concienciación nacional. Hay que leer Viziinós sin perder de vista estos hechos. Hablando de Alemania, el escritor tracio contrapone implícitamente una cultura ya formada a una cultura en proceso de formación. También es importante tener en cuenta que hay un cúmulo de circunstancias que alejan *Las consecuencias de la vieja historia* de la corriente etnográfica de la *Εστία*. En primer lugar, hay que recordar que Viziinós se mueve por el extranjero hasta 1883. Por tanto, parece probable que no tuviera tan presentes o que no se sintiese tan ligado como otros escritores a los principios divulgados por *Εστία*, que, recordémoslo, había empezado a publicar en 1876, cuando Viziinós se hallaba en Göttingen. En segundo lugar, la acción de *Las consecuencias de la vieja historia* (al igual que la de la otra narración temprana *Entre El Píreo y Nápoles*) no se desarrolla en Grecia ni expone costumbres rurales griegas, a diferencia de lo que sucede casi normativamente en las narraciones de raíz etnográfica. Otro rasgo diferencial importante es que todos los personajes pertenecen al mundo académico y tienen una personalidad un tanto libresca. Nada que ver, pues, con los campesinos de Papadiamandis y la fascinación que este siente por la inocencia impoluta del mundo rural. Esta característica, sin duda, facilita el análisis de las narraciones tempranas de Viziinós: las personalidades librescas suelen ser más simples que las que se han formado al margen de la cultura

LA NARRACIÓN: IDENTIDADES COLECTIVAS, NEUROSIS INDIVIDUALES

Los primeros párrafos de *Las consecuencias de la vieja historia* presentan al «lector ateniense» (104) una Alemania que es una imagen de alteridad. El narrador, un estudiante griego instalado en el joven II Reich, empieza subrayando el extremo frío germánico, un motivo también presente en la obra en verso de Viziinós (en el poema *Χίτων εν Γερμανία*, Viziinós 1960, 52). Todo el paisaje presupone la incredulidad del lector griego y evoca el clima alemán con todo tipo de hipérbolos. La intencionalidad de tal descripción queda clara cuando el narrador insta al lector, para que se haga una idea de lo adverso de la situación, a vivir una temporada a 32 grados, pero no sobre cero, sino bajo cero: Alemania se presenta como una inversión simétrica de la patria mediterránea de los receptores primeros de la narración. Este tipo de inversiones son, por otro lado, un recurso habitual para crear en el lector una imagen de alteridad local. Heródoto utiliza el recurso en su excursión sobre Egipto (en el libro II de las *Historias*), donde explica que la naturaleza del Nilo es contraria a la del resto de ríos, porque fluye abundante en verano y escaso en invierno (II, 19), y que las costumbres de los egipcios son inversas a las de los

griegos (II, 35-37, con la conocida imagen de las mujeres que orinan de pie y los hombres que lo hacen sentados)⁴.

Así, con el recurso de la inversión y la referencia explícita al receptor «ateniense», *Las consecuencias de la vieja historia* instituye desde el principio la antítesis propio-extraño y hace comprensible el mundo otro como una imagen invertida del propio⁵. El narrador, en tanto que griego que vive en el extranjero, es el mediador entre los dos ámbitos.

A continuación se presenta uno de los profesores del narrador: el «consejero áulico» (*Hofrat*) Herr H. o κύριος X., psiquiatra, autor de una «conocida» *Patología fisiológica de los nervios* y, además, buen conocedor de Homero⁶. Este personaje sirve para introducir el desajuste entre la helenidad real del narrador y la helenidad ideal de la intelectualidad alemana, lo que se pone de manifiesto en el momento en el que el señor H. recita un verso de Homero (105-106) con una pronunciación germánica que, si resulta peculiar a los oídos de los filólogos clásicos no alemanes, todavía lo resulta más a los de los griegos nativos, que están acostumbrados a leer el griego antiguo con la pronunciación moderna. Hay que fijarse en que aquí hay dos filtros que alejan la idea de Grecia del profesor alemán de la realidad del narrador. Por un lado, el interés del profesor se centra en la Grecia antigua: hay, por lo tanto, una separación temporal entre la grecidad del narrador y la que conoce el profesor. Por el otro, lo único que conoce de Grecia el profesor es lo que ha reconstruido la investigación filológica.

Aparte de la cuestión de la identidad colectiva, el parlamento del profesor presenta igualmente el problema de la identidad y la integridad psíquica del individuo. Concretamente menciona el hecho de que las afecciones nerviosas no pueden ser tratadas sin tener en cuenta el «factor desconocido» Ψ, el alma. Como el narrador también estudia psiquiatría, el profesor le invita a ir a su frenopático, donde podrá «reflexionar sobre muchas, muchas cuestiones psicológicas» (105).

Ya tenemos, pues, planteadas dos cuestiones centrales de la narración: por un lado, la identidad colectiva del pueblo griego confrontada a la cultura centroeuropea y a la visión que esta se ha formado de la Grecia antigua y, por el otro, la integridad psíquica del individuo, siempre amenazada por todo tipo de fuerzas

⁴ Para un análisis del recurso de la inversión en la obra de Heródoto, véase Hartog (1980,225-237).

⁵ Hartog (1980, 227): «Le principe d'inversion est donc une manière de transcrire l'alterité, en la rendant aisée à appréhender [...] dans le monde où l'on raconte, [...]. [L'inversion] est une des figures concourant à l'élaboration d'une représentation du monde.»

⁶ Según Sidera-Lytra (1996a, 163), este personaje está inspirado en el profesor K. E. Hasse, autor de un tratado titulado *Krankheiten des Nervenapparates* («Enfermedades del aparato nervioso»).

disgregadoras⁷.

La parte situada en el frenopático del profesor H. empieza con la descripción de un paisaje que contrasta con las escenas invernales del principio (106). El edificio está situado al sur de Göttingen, encima de un monte rodeado de «verdes praderías», en un auténtico *locus amoenus* que quizá evoca el poema *Mignon* de Goethe, el famoso «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?», que después la chica del manicomio cantará.

De hecho, la comunidad del frenopático se describe como si se tratase de un contramundo, como una verdadera república de locos en la que los enfermos realizan todo tipo de tareas: desde cultivar el campo hasta decir misa. Dentro del frenopático se esconde un tipo de comunidad armoniosa, protegida del mundanal ruido de la sociedad industrial. Cuando el yo de la narración se aproxima por primera vez al «instituto humanitario» ve una multitud que vive «en gozo y alegría» (108). El portero del frenopático pronuncia una frase que pone de manifiesto la crítica implícita de la civilización que contiene la escena: «Los hombres más sensatos del mundo quizá son aquellos que intentan con todas sus fuerzas entrar en el “refugio”» (109). Hijo de la herencia romántica, Viziinós entiende que los conceptos individuo y sociedad son antagónicos y que el hombre solo puede realizarse al margen del orden social establecido.

Después de la presentación del frenopático, la atención del narrador se centra en el caso de una chica del ducado de Baden que ha sido víctima de la desesperación amorosa (109 y ss.). La entrada en escena de la joven enajenada pone en juego elementos que después desempeñarán un papel central en la resolución de la trama narrativa. Dice a los hombres que la rodean —el director del centro, el profesor, el narrador— que su prometido vendrá en seguida a buscarla, porque sólo ha ido «a excavar para conseguir diamantes para nuestros anillos». Acto seguido se pone a tocar el arpa y a cantar. Primero entona una canción de amor, que en realidad es una composición poética del propio Viziinós titulada *Ανεμώνη*, y después el conocido poema *Mignon* de Goethe. Así pues, dentro de la extraña armonía del frenopático, ella es la nota disonante que no encuentra consuelo. Todas las canciones que canta evocan amores insatisfechos. Más tarde descubrimos que padece ataques nerviosos. Después de presenciar el comportamiento de la chica, el narrador llora «por la implacable crueldad de la naturaleza, que ha construido sobre fundamentos debilísimos el tan maravilloso como frágil mecanismo de la inteligencia de los mortales» (117). El profesor se encarga de hacer reaparecer el motivo inicial del «factor desconocido Ψ»: enfermedades como la de la chica,

⁷ Sobre la cuestión de las identidades en Vizllnós, véase Barbeito (1995, 307-312, especialmente sobre *Las consecuencias de la vieja historia*).

afirma, no tienen su origen en la naturaleza conocida de los nervios, sino en el alma, en la ψυχή, que está fuera del alcance de la ciencia médica (119). En estas palabras del profesor hay prefigurado el desenlace de la obra, que supera las posibilidades de toda ciencia positivista y penetra en el ámbito de lo sobrenatural. En el misterio del más allá se resolverán los enigmas y las contradicciones de la existencia terrena.

Haciendo caso omiso de los consejos del profesor, el yo de la narración decide desplazarse al Harz, un lugar de resonancias románticas en el imaginario alemán, símbolo del mundo germánico frente al mundo mediterráneo. Heine, por ejemplo, escribe sobre el carácter alemán del Brocken (Heine 1968, II, 126-7), la montaña más emblemática del macizo, y Goethe lo califica de «deutsches Parnaß» (*Faust*, v. 415 y ss.). La presencia del Harz, pues, sitúa la narración en el centro de la simbología romántica germánica. Todo el paisaje juega con la contraposición, tan típica del romanticismo germánico, entre un norte tenebroso donde las fuerzas sobrenaturales son malignas y un sur soleado y poblado de seres divinos de apariencia bella y civilizada. Aquí hay que insistir en que esta imagen de Grecia es una creación en gran parte germánica (Winckelmann, Herder, Goethe, Schiller) y que, por tanto, estas comparaciones con el país del narrador son una muestra más de la «colonización» germánica a que se expone el yo de la narración. Mientras los griegos, desorientados, todavía se buscan a sí mismos, los alemanes ya les pueden ofrecer una visión cerrada y coherente, aunque también estereotipada, de la cultura griega. Esta imbricación cultural se pone de manifiesto en las ya mencionadas citas en griego antiguo que aparecen a menudo en los discursos del señor H. Hasta este punto de la narración, el narrador griego ve su identidad nacional fuertemente mediada por la cultura centroeuropea. No resulta extraño, pues, que el yo-personaje diga al profesor que quiere ir a Klausthal (en el Harz) para encontrarse allí con un compatriota y recuperarse de la nostalgia y la sensación de aislamiento que se han apoderado de él.

Paskhalis ha decidido aprender mineralogía y explotación minera justamente en el Harz (concretamente en Klausthal), antes de que la «manía concentradora» del «archicanciller de hierro de Alemania» —Bismarck— (124) traslade, como ya se ha anunciado, la Academia de Klausthal a Berlín. El viaje de su amigo, el narrador, hacia Klausthal rebosa de descripciones de una naturaleza imponente. Después de encontrar a su amigo, el narrador se queda embobado ante el paisaje y se apodera de él «un sentimiento de devoción religiosa ante la maravilla de la naturaleza» (128). Todo el pasaje explota el valor simbólico de la montaña como lugar de la revelación, de encuentro con el más allá, con dios o simplemente con lo excepcional (recordemos Moisés en el Sinai, Hesíodo en el Helicón, Hans Castorp en Davos...), un fenómeno estudiado en historia de las religiones en relación

con la noción de *axis mundi* (Eliade 1997, 335-339). Un más allá, claro está, que resultará determinante para el desenlace de la obra. La evocación de la muerte es, aquí, sólo la otra cara de ese «más allá», una evocación mediada por el famoso *Wandrer's Lied* de Goethe recitado por Paskhalis, que acaba con el premonitorio verso «¡pronto reposarás también tú!» (128).

El propio Paskhalis, después de recitar el poema, afirma: «lo escribí aquí». E invita a su amigo a conocer los lugares donde «el más sobrio» poeta dramático de Alemania situó las «tan mágicas y fantásticas escenas del *Fausto*» (*ibid.*). Exactamente lo mismo que hacen, siempre según palabras del mismo Paskhalis, los turistas americanos, «que cruzan el océano para visitar» este lugar (130). Todos los elementos mencionados, que confluirán en la última parte de la narración, serían apropiados para una guía turística para amantes del romanticismo alemán.

Aparte de esta referencia a la vida de Paskhalis, sin embargo, hasta aquí se ha presentado un Harz majestuoso y exuberante al que falta, todavía, el *topos* de las tinieblas germánicas. Al día siguiente a la llegada del narrador-personaje se resuelve esa deficiencia respecto a la tradición literaria. El tiempo ha cambiado totalmente: las nubes han oscurecido tanto el día que el narrador cree que todavía no ha salido el sol. La niebla lo cubre todo y las ramas, agitadas por el viento, golpean las paredes de la casa. Con todo, Paskhalis, que avisa a su amigo de que el mal tiempo durará días, no se deja amedrentar. Él va a la mina cada día con un equipaje (caperuza, linterna, etc.) que hace pensar al narrador en «uno de aquellos seres benefactores de la mitología germánica en cuyas manos se supone que han sido confiadas la producción y la conservación de los tesoros de la tierra» (133). Se trata de los enanos (*Zwerglein*), que tienen una familiaridad especial con las cuevas y los recovecos y también aparecen en *Die Harzreise* de Heine (1968, II, 106). Lo único que le falta para asemejarse del todo a uno de esos seres fantásticos es, escribe el narrador, el talante juguetero y burlón. «Cuanto más se alargaba el mal tiempo, más melancólico, más taciturno se volvía» (133). Ya ha comenzado a insinuarse el desmoronamiento psíquico que conducirá al desvelamiento de la *vieja historia*.

El desencadenamiento de la crisis es, aparentemente, fruto de la casualidad. En la presentación de Paskhalis (122) se habían mencionado las cuitas que él había pasado en Grecia por un amor infeliz con la hija de una lavandera. El narrador, sin saber por qué extraña conexión de ideas, decide recordarle a su antigua amada simplemente para «bromear» y alegrarlo un poco (136). De pronto, Paskhalis se queda pálido y el narrador lo ve como un hombre «herido de muerte» que no sabe cómo «encontrar el segundo golpe letal» (137). «Aquella historia ha pasado; pero las *consecuencias* perduran» (137), se lamenta. A partir de ese momento se precipita la confesión de Paskhalis. En primer lugar se disculpa por haber silenciado la

cuestión durante tanto tiempo —no sabe si lo ha obligado a callarse «el nerviosismo impuesto por el mal tiempo» o «la magnitud de mi culpa» (139)—; acto seguido dice a su amigo (el narrador) que él es el único «confesor» (πνευματικός) que le queda y, enigmáticamente, que «mañana quizá ya será demasiado tarde». Paskhalis, le confiesa, no puede dormir ni hallar reposo, puesto que le resulta imposible purificar su espíritu ensuciado, apesadumbrado por una culpa imperdonable.

Paskhalis cuenta cómo, cuando estudiaba en Friburgo, una chica llamada Clara, la hija del profesor M., se enamoró de él, y se lo expresó indirectamente. «Pero yo... ¿qué amor podía ofrecerle? ¿Las aguas sucias de mi lavandera? [...] Se abre un corazón ante mí, una vasija inmaculada de la bendición de Dios... ¿y quieres que la llene con los desechos de los cerdos?» (143), se exclama Paskhalis. Él procuró evitar a la chica durante un tiempo, hasta que creyó que el asunto estaba olvidado.

A continuación, el narrador analiza en silencio, para el lector, la neurosis que sufre su amigo. Menciona su «austeridad moral»⁸, que le obliga a sentir vergüenza, y su hipersensibilidad a todo tipo de sentimientos (148- 149). Afirma que la neurosis del introvertido Paskhalis ha evolucionado silenciosamente en su interior, sin dar síntomas visibles hasta el momento de la explosión. Por este motivo, escribe, «nadie podía prever el resultado final de falta de armonía de sentimientos de Paskhalis basándose sólo en la experiencia psicológica común» (149). Aquí resuena uno de los *Leitmotive* de la narración: la idea de que la psique humana es un misterio insondable que escapa al control de cualquier disciplina científica, una idea que desempeñará un papel decisivo en el desenlace.

Las páginas siguientes insisten en el carácter problemático del amor que Paskhalis siente por Clara. Paskhalis, después de un único contacto físico con Clara que le hace olvidar por un momento las «las leyes morales» que rigen el mundo (152), decidió alejarse de ella: se va de Friburgo y se instala en Klausthal, en el Harz, donde tiene lugar la escena de la confesión. Al poco tiempo de haber llegado, una parienta de Clara le ruega por correo que vuelva para consolar a la chica, si no quiere convertirse en el «asesino de la existencia más inocente del mundo» (154). Paskhalis responde lo más rápido que puede, pero ya es tarde: el profesor M., padre de Clara, le envía una carta de la que el estudiante griego deduce que la chica está muerta. He aquí el texto de la carta:

[...] Ανέλλιστον κακόν ηθέλησε να απορφανώσει εμέ του μόνου στηρίγματος των ασθενών γηρατειών, κ' εστέρησεν υμάς μιας φίλης, ήτις είμαι βέβαιος, θα εθεώρει

⁸ Athanasópulos (1991, 56-58) hace notar, a partir de ejemplos extraídos de *El pecado de mi madre* y *Moskov-Selim*, que en la obra de Viziinós la corporalidad siempre es problemática y la mayoría de las veces reviste un carácter pecaminoso en la consciencia de los personajes.

ευτυχίαν της ν' αποκριθή εις το γράμμα σας. Σας παρακαλώ ενόσαστε μετά των εμών τας υμετέρας προς τον Ύψιστον προσευχάς υπέρ [...] (154)

[...] un mal inesperado ha querido sustraerme el único apoyo de mi débil vejez, y os ha privado de una amiga que, estoy seguro, que se sentiría gozosa de poder responder a vuestra carta. Le pido que una a la mías sus plegarias al Altísimo por [...]

«Y yo soy el asesino de Clara», se exclama Paskhalis. Aquí hay que situar el clímax de la obra. Hasta aquí la confesión ha consistido en la revelación verbal de sufrimientos que habían permanecido ocultos en el espíritu de Paskhalis. Ahora se produce un cambio radical de discurso. El narrador intenta convencer a su amigo de que ha interpretado mal la misiva. Pasamos, pues, de la confesión a la discusión hermenéutica de un texto. Después de los lamentos de Paskhalis y de la exposición de sus obsesiones, la intervención del narrador es como un retorno a la realidad, una realidad que no es tan cruel como cree su amigo. O, mejor dicho, un retorno al texto en tanto que estructura simbólica no unívoca y, por lo tanto, expuesta a la relatividad de toda interpretación. Así, las cavilaciones idealistas de Paskhalis, con su austeridad moral extrema, son contrarrestadas por la toma de consciencia de que todo mensaje es ambiguo y, por tanto, no hay abismos absolutos.

La interpretación de la carta (155-158) provoca una descarga progresiva de tensión. La idea expuesta por el narrador es que el profesor M. ha utilizado adrede un estilo ambiguo (διλημματικόν ύφος, 156) para embaucar a Paskhalis y alejarlo de su hija. Así, el profesor no habría pretendido comunicar ni la muerte de Clara ni que sufra alguna enfermedad, sino una «tercera cosa», ya que en la carta no hay ninguna referencia explícita ni a una cosa ni a la otra. Su objetivo era simplemente que Paskhalis cortase toda relación con Clara sin tener que pedirselo explícitamente (157). Al discurso unívoco de Paskhalis, que apela a todo tipo de principios trascendentes, el narrador opone la explotación inteligente de la ambigüedad de los mensajes, que le permite conjeturar que Clara, en realidad, sigue viva.

Justo después de esta aportación que el propio Paskhalis califica de «filológica», el personaje-narrador avisa a su amigo del peligro de todo «prejuicio» (158) e intenta arrastrarlo hacia el ámbito de la ciencia y del sentido común, muy de acuerdo con el tono académico de gran parte de la narración. Resulta paradójico, por tanto, que la resolución del enigma narrativo se produzca justo cuando hace acto de presencia lo sobrenatural o, al menos, algo que está fuera del alcance de la ciencia positivista: al discurso «ilustrado» del narrador, Paskhalis responde que él sabe cuál ha sido el destino de Clara porque sus almas se comunican (159) y ella se le ha aparecido «en el cielo azul bajo la dulce luz del Paraíso; con el vestido blanco de los ángeles; con su cabellera rubia, suelta sobre la espalda, con su arpa dorada ante sus pequeñas manos» (160). Al oír estas palabras, el narrador se da

cuenta de que la chica de la que Paskhalis había estado enamorado es la demente que había visto en el frenopático de Göttingen. Esta es la «coincidencia increíble» (160) que da sentido a la totalidad de la narración. El yo-narrador se sorprende de no haber hecho antes la asociación. «Pero a menudo sucede así, cuando intentamos descubrir como verdad no lo que es, sino lo que deseamos» (161).

Sin embargo, comprendiendo que la verdad —la locura de Clara— sería para Paskhalis más dura que la falsedad en la que cree, el yo-narrador deja que su amigo crea que la chica está muerta —e imita, así, al padre de Clara, que envió una carta a Paskhalis con la misma intención—. Al día siguiente, Paskhalis muere en un accidente en la mina llamada Carolina. De que el joven griego muera en una mina con nombre de mujer (y precisamente con un nombre que presenta una cierta semejanza fonética con el de Clara) resulta evidente que, más que una mera casualidad, su muerte está íntimamente conectada, a un nivel simbólico, con el amor frustrado de Paskhalis. La misiva del profesor H. que llega poco después al yo-narrador redondea las coincidencias misteriosas. El profesor le cuenta que la chica del frenopático, que ahora sabemos que es Clara, había muerto dos días antes, es decir, justo cuando Paskhalis tuvo la visión. El narrador, un carácter científico, se rinde ante el misterio y se maravilla de tal «correspondencia sobrenatural» (166). Algo que tiene que ver, en efecto, con lo que el profesor H. llama factor Ψ , el factor oculto del alma que ninguna ciencia positiva puede determinar. Así, la concepción positivista-materialista que va asociada al yo-narrador entra en crisis; su verdad se tambalea. Y el yo-narrador, en principio un poco escéptico, loa a Dios «por haber dotado el corazón de sus criaturas racionales de la dulce y consoladora esperanza en la existencia después de la muerte» (163).

TEXTOS DE REFERENCIA

Como hemos observado en la sección anterior, *Las consecuencias de la vieja historia* es, en gran parte, una refundición de textos germánicos emblemáticos. Para tomar consciencia, más allá de las referencias explícitas, del alcance de las correspondencias ocultas entre la narración griega y sus pre-textos conviene analizar detenidamente los complejos motivicos recurrentes y los paralelismos que contienen. La finalidad de esta segunda lectura, menos lineal que la anterior, no es la mera catalogación de las semejanzas y diferencias del relato respecto a los textos que lo preceden sino, una vez constatadas aquellas, ver hasta qué punto nos permiten comprender la estética de *Las consecuencias de la vieja historia* y el lugar que ocupa, por un lado, en el conglomerado simbólico de la tradición germánica que invoca y, por el otro, en la evolución artística del autor.

En primer lugar, como si se tratase del patrón que vela por el buen rumbo de la narración, hay la figura omnipresente de Goethe. En el texto de Viziinós encontramos referencias constantes a la «gran y mística tragedia nacional alemana» (Heine 1968, II, 125) que es el *Fausto*. Las evocaciones de esta obra central en el cánón germánico, precisamente por la fuerza de su centralidad nacional y estética, evidencian de manera diáfana cual es el marco cultural (la mitología cultural, podríamos decir) desde la que se escribe la narración: la tradición literaria germánica de los últimos años del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX. Aún refuerza más este efecto el que gran parte de la narración tenga lugar en el Harz, un macizo emblemático en la tradición a la que nos referimos, lugar de encuentro tradicional de todo tipo de espíritus de la tiniebla y, en consecuencia, escenario de la *Walpurgisnacht* del *Fausto*, además de ser el referente del conocido himno de juventud de Goethe titulado *Harzreise im Winter*. Fijémonos, de momento, que lo que Viziinós recoge del *opus magnum* del gigante de Weimar es precisamente su cara más tenebrosamente germánica y tópicamente romántica: las brujas, los espíritus y el miedo a lo oscuro y sobrenatural.

Además de la omnipresencia del imaginario del *Fausto*, la narración incluye dos poemas de Goethe traducidos al griego: *Mignon* («Kennst du das land...») y *Wandrer's Lied*. Ambos reproducen motivos importantes de la narración. El primero evoca un *locus amoenus* que, identificándose con Italia, resulta representativo de la oposición, tan fructífera en la literatura alemana, entre norte y sur, tinieblas y claridad, reflexión y vida. Así, en la narración, el poema *Mignon* insinúa también la antítesis Alemania-Grecia. Teniendo en cuenta que es el personaje de Clara quien canta el poema, es natural que Grecia, la patria del amante por el que ha enloquecido, ocupe el lugar de la tierra ideal hacia donde el anhelo llama a la chica enamorada («Dahin! Dahin /Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!»). Ahora bien, conviene no olvidar que este es el punto de vista de Clara; el del narrador y el de Paskhalis son bien distintos. Para los dos griegos, Grecia no tiene nada que ver con un mundo ideal —el primero se refiere a menudo a la inferioridad cultural de su país; el segundo lo asocia al trauma que le ha destrozado la vida—. De este modo, Viziinós, evocándola, trastorna la tradicional distinción germánica entre un norte tenebroso y un sur luminoso donde la vida fluye libremente.

El poema *Wandrer's Lied*, también de Goethe, verdadero *Leitmotiv* de la obra, tiene otra función: premonitoria del desenlace, la primera vez que es citado, y reconciliadora después de la desgracia, al terminar la narración. Recordemos que, cuando aparece por primera vez, es Paskhalis quien lo recita (128), y el narrador afirma que lo hace «con profunda pasión y verdadero sentimiento de su significado». Y tan verdadera era su compenetración con los versos que poco después le sucede a Paskhalis precisamente lo que anuncian: «¡Pronto reposarás también tú!».

Así, justo al llegar al Harz, el poema de Goethe ya insinúa el desenlace de la obra. De eso se lamenta el narrador al final de la obra, cuando recuerda el poema: «¡qué verdadero era aquel poema melancólico!». Al recitarlo de nuevo -en la traducción, hay que tenerlo presente, del difunto Paskhalis-, da un sentido cósmico a la muerte de su compañero: la asimila al reposo que invade la naturaleza. De esa manera se sublima su muerte y, en cierto modo, se supera, porque se integra en una totalidad de sentido suprapersonal.

Más allá de la sombra alargada del gigante de Weimar, la presencia de la minería remite muy probablemente al capítulo V de la novela fragmentaria *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, donde el poeta insiste en el carácter divino de la minería y afirma que esta disciplina «despierta la fe en una sabiduría y providencia divinas». El minero no se acostumbra a lo «profundo sobrenatural», sino que conserva siempre un estado de ánimo infantil en el que todo le parece milagroso como si lo viese por primera vez. En su soledad toma consciencia de la importancia de la compañía y el parentesco entre los hombres, de lo imprescindibles que son los unos para los otros (Novalis 1977, 88-89). La minería, así pues, es un oficio que conecta a quien lo practica con lo trascendente y le hace sentir la necesidad que une a los hombres. Este es el valor simbólico que le atribuye Novalis y precisamente esos dos motivos —la trascendencia y el amor— son esenciales en la narración de Viziinós, aunque el griego no explicita la ligazón que los une a la minería. En cualquier caso, se trata de una asociación plausible para los lectores que se hayan familiarizado, como Viziinós, con el romanticismo alemán.

Así pues, con esta referencia implícita al universo poético de Novalis, entran en la narración los dos elementos que más la vinculan a la *Weltanschauung* romántica: la fascinación por lo trascendente y, de un modo menos evidente, la ligazón amorosa. No se trata en este caso de una influencia superficial, sino de dos motivos que constituyen el núcleo de la narración y que determinan su desenlace. Ahora bien, para comprender el alcance de esta influencia, habrá que calibrar otra, la que ejerce el autor que, en su rebelión contra la *Kunstperiode* que engloba tanto el clasicismo (lo que los alemanes llaman *Klassik*) como el romanticismo, contribuyó decisivamente a dar paso a una época nueva de la literatura germánica: Heinrich Heine. Antes, sin embargo, analizaremos otra referencia que se inserta, todavía, en la estela del romanticismo.

En la narración (143) se hace referencia al parecido físico entre Paskhalis y el cantante que protagoniza la ópera *Der fliegende Holländer* (1841, estrenada en 1843) de Richard Wagner. Las correspondencias narrativas resultan evidentes: el Holandés Errante, condenado a no morir y a vagar indefinidamente por el océano hasta que encuentre a una mujer dispuesta a serle fiel hasta la muerte, halla reposo definitivo cuando Senta lo redime tirándose al mar desde un acantilado por amor a

él. El Holandés fue condenado porque había pronunciado una blasfemia (Wagner 1968, 24) y sólo una entrega absoluta podía salvarlo. Así, amor y redención, de un modo típicamente wagneriano, se confunden. Una vez Senta se ha sacrificado por él, el Holandés puede morir, y los dos amantes se reencuentran en el más allá. De un modo parecido, Paskhalis, un forastero a quien una culpa pasada impide hallar reposo, cree encontrar una mujer que podrá salvarlo con su pureza, pero debido a la precariedad de la vida terrena los dos amantes tienen que morir para poder realizar plenamente su amor.

Para valorar el sentido de esos paralelismos, conviene no olvidar que *El Holandés Errante* es, como indica el subtítulo de Wagner, una «romantische Oper». Lo corroboran, si nos fijamos únicamente en la ambientación, la evocaciones musicales de la mar tempestuosa, el buque fantasma con las velas rojas y los palos negros, etc. Pero incluso estructuralmente se manifiesta el carácter romántico de la obra, porque la ópera, en buena parte construida en torno a la balada del Holandés Errante que entonan Senta y sus compañeras en el segundo acto, constituye en cierto modo una ampliación de aquella forma poética tan común entre los románticos. Además, los dos motivos centrales — el peso de la culpa y la redención por amor — provienen del mismo mundo. Muchos de los mencionados elementos tienen su reflejo en la narración de Viziinós (los fantasmas, los poemas que Clara canta al igual que Senta, la situación moral del protagonista masculino) y contribuyen a anclarla en el puerto nebuloso del romanticismo, a pesar de haber sido escrita en la tardía década de los 80.

El material legendario de la ópera de Wagner proviene del capítulo VII de las *Mémoires des Herrn von Schnabelewopsky* (publicadas en 1834) de Heinrich Heine. Wagner depura la leyenda de los sarcasmos de Heine y dota al texto de una solemnidad especial ampliando el motivo de la redención, presente sólo de forma embrionaria en la narración del poeta de los *Reisebilder*. De este modo, Wagner evita distanciarse, como sí lo hace Heine, de la estética romántica. El artista total se siente incómodo ante la ironía del autor de la sátira *Deutschland, ein Wintermärchen*. Veremos que el binomio transcendencia romántica / distanciamiento irónico es igualmente muy productivo en el caso de Viziinós⁹.

⁹ La ironía es un principio repetidamente invocado por la primera generación romántica (sobretudo por Fr. Schlegel), y por lo tanto puede parecer inoportuno contraerla a la «estética romántica». Así y todo, hay que tener en cuenta que, cuando Heine pretende desacreditar el romanticismo, lo hace potenciando al máximo la ironía y el sarcasmo, mientras que las obras tardías de estética romántica (como las de Wagner) suelen caracterizarse por una concentración en las «ideas metafísicas» del romanticismo, en la unidad trascendente que reconcilia las miserias de la vida terrena. La ironía, en este caso, suele ser vista como un recurso no adecuado a la solemnidad del tema.

La única referencia explícita a Heine que encontramos en *Las consecuencias de la vieja historia* parece más bien anecdótica y, como es lógico tratándose del autor de los *Reisebilder*, humorística. Paskhalis evoca un pasaje del texto *Die Harzreise* en que Heine dice de la mina llamada Carolina que «no había conocido nunca una Carolina tan fea y desagradable como aquella» (Heine 1968, II, 101). Ahora bien, esta equiparación jocosa entre la mina y una mujer adquiere profundidad trágica cuando, más adelante en la narración, descubrimos que se trata precisamente de la mina donde muere Paskhalis después de confesar su desesperación amorosa al narrador. muriendo en la mina-mujer, Paskhalis se reencuentra con su amada. En el texto de Heine hay también otros elementos que contribuyen a hacer más evidente este tipo de correspondencias. El escritor alemán nos cuenta, por ejemplo, que ha visto en sueños cómo él mismo, convertido en caballero, bajaba a la mina Carolina para salvar a una princesa (Heine 1968, II, 105-6). Sin embargo, tales anécdotas no son, en manos de Heine, meras utilizaciones acríicas de material romántico. En este autor la fascinación por el imaginario romántico es indisociable del distanciamiento irónico que lo pone en duda y da lugar a un estilo inconfundible.

Para comprender el alcance de la influencia de Heine, hay que tener en cuenta que su estilo, considerado desde siempre uno de los más ágiles de la literatura germánica, no es un mero envoltorio superficial sin relación de necesidad con el contenido y el sentido de su obra. La obra de Heine es el resultado de una «insurrección contra Goethe» y contra la estética de la *Kunstperiode*, a la que el joven autor reprochaba el fomento de una vida artística «egoístamente aislada» (cf. *Die deutsche Literatur 1828*). En respuesta a aquella idealización del arte, la escritura de Heine se nutre siempre de la realidad y pretende romper con la tradición de la obra conclusiva, esférica, cerrada en sí misma y orgullosa de su sentido y del mundo estético que funda. La «realidad» que exponen los escritos de Heine se presenta siempre como un embrollo laberíntico de hechos, historias, paisajes completamente heterogéneos. Y es esta, precisamente, la visión de lo real que se quiere transmitir: la realidad como un cúmulo de fenómenos contradictorios, absurdos, que no admiten un discurso fijado en un solo registro ni una línea narrativa continuada, sino que imponen un discurso fragmentario como la realidad misma («Zu fragmentarisch ist Welt und Leben», 1968, II, 867). Así, Heine entiende la ironía no sólo en el sentido retórico tradicional sino sobretodo como un rasgo fundamental del curso de las cosas y la historia: la ironía concreta de su estilo es sólo una plasmación de la *Weltironie*. A diferencia de Hegel, siempre en búsqueda de un truco dialéctico que reconciliara la contradictoria realidad, Heine ha perdido toda confianza en una «armonía universal que integre todos los desatinos y las contradicciones» (Preisendanz 1968, 869). Es decir, Heine renuncia a toda reconciliación teológica o metafísica del absurdo en que le ha tocado vivir. El mundo

es «el sueño de un dios ebrio» (*ibid.* 867). Por esto, fuera de esta desconfianza permanente, fruto de la «gran grieta del mundo» (*ibid.* 871), no hay en la obra de Heine un hilo narrativo continuo ni la voluntad de dar lecciones con una ideología concreta: se trata de un todo heterogéneo, ambiguo y absurdo como el mundo contra el que protesta.

Así resulta comprensible que el arte de Heine tenga uno de sus puntos culminantes en una obra tan variopinta como los *Reisebilder*, que aprovechan el pretexto del viaje para hablar de todo tipo de cosas, sin limitación temática alguna. Ahora bien, lo que nos interesa en el marco de este trabajo es que las primeras páginas de *Las consecuencias de la vieja historia* remiten con bastante claridad al estilo de los *Reisebilder*. Se trata, igualmente, de la evocación irónica de un viaje en un estilo que se permite digresiones sin relación narrativa con el tema principal, aunque el autor haga explícito que no le gustan «las digresiones en las narraciones» (Viziinós 1980, 107). Así, por ejemplo, se hace referencia irónica a las «instituciones educativas» (*ibid.* 108) de Grecia, para después volver a hablar, «mediante una conexión naturalísima de ideas», del frenopático. En las hipérboles, la ironía y la ridiculización del propio autor y del entorno se intuye la impronta de Heinrich Heine.

En las primeras páginas, indisociable de este estilo, aparece la mentalidad *aufklärerisch*, crítica con el entorno y sus prejuicios, pero a la vez comprensiva con la debilidades humanas. Es significativo, sin embargo, que, en *Las consecuencias de la vieja historia*, este estilo ligero y humorístico acabe desembocando en el tono solemne, trágico, del desenlace. La razón de tal transición en el texto de Viziinós tiene mucho que ver con la recepción que el autor griego hace de las *Gespenstererzählungen* románticas, las narraciones de fantasmas y espíritus, y con las evocaciones de la *Walpurgisnacht*. Justamente en este punto es importante el referente de *Die Harzreise*, de Heine. En un pasaje de ese texto (Heine 1968, IIA, 111-3) Heine lleva a cabo una *reductio ad absurdum* de la tradición de las *Gespenstererzählungen*: cuenta cómo, de noche, se le aparece el espíritu de un profesor amigo suyo que en vida se había caracterizado por su fe en la razón por encima de todo; lo curioso del hecho es que el espíritu se dedica a demostrar mediante razones irrefutables que los espíritus no existen, ante la lógica incomodidad del Heine-personaje-narrador. Con esta humorada, publicada en la temprana fecha de 1826, Heine, sin enviar al cuarto de las antiguallas las *Gespenstererzählungen* de E.T.A. Hoffmann y Tieck, se distancia de ellas y permite, así, que sea posible utilizarlas de un modo más irónico y lúdico. Precisamente lo que vemos en *Die Harzreise* es la conversión de las *Gespenstererzählungen* en material disponible para el *juego* literario. Así quedan vaciadas de las pretensiones de transcendencia con que solían ser presentadas, pero adquieren una nueva vida en el ámbito estricto de la literatura.

Ahora bien, la narración de *Viziinós* sigue el camino inverso. Empezando con un tono jocoso y burlesco, acaba reconociendo una verdad sobrenatural que impone un velo de solemnidad a la historia. En este sentido, *Viziinós*, aún dejándose influir por la ironía de Heine, el «último rey abdicado del romanticismo», no rompe con la cosmovisión típica de la *Kunstperiode*, que tiende a formular una respuesta trascendente a todo problema. De hecho, el movimiento espiritual de *Las consecuencias de la vieja historia* es comparable al de las *Afinidades electivas* de Goethe. También esta novela comienza con un tono juguetón y distanciado y acaba absorbiendo todos los personajes en un torbellino trágico. Lo que al principio es un simple experimento científico se rebela contra los que han querido llevarlo a cabo y marca sus vidas irreversiblemente. La muerte de los dos amantes es, también aquí, la única salida posible.

CONCLUSIONES

Un rasgo nada despreciable de *Las consecuencias de la vieja historia* y que en parte salva la narración de ser una mera refundición de tópicos románticos es el importante papel que desempeña en ella el lenguaje médico, sobre todo en relación con los procesos psíquicos. Recordemos que el profesor H. es autor de una «famosa» *Patología fisiológica de los nervios*. Cuando el narrador quiere referirse al estado psíquico alterado de un personaje, no habla generalmente del «corazón» ni se conforma con constatar sus «sentimientos», sino que comunica al lector que el mal tiempo ha afectado negativamente «sus nervios». Es, por ejemplo, el caso de Paskhalis durante los días de tormenta en el Harz (135). Además, la locura de Clara se expone como un caso clínico, tratado como tal en una institución especializada. Incluso cuando se trata de aquello que la ciencia no puede averiguar se impone un registro (pseudo)científico: el profesor H. habla del «factor Ψ », la incógnita que se oculta detrás de las dolencias nerviosas que no se pueden explicar por procesos exclusivamente físicos (105).

Así pues, a pesar de la tendencia a usar un lenguaje pretendidamente objetivo, denotativo, ese factor enigmático y en último término incontrolable abre la puerta a lo que podríamos llamar el «otro estilo» de la narración, más deudor del pasado literario desde el que escribe el autor. Se trata, claro está, de la herencia romántica y, con esta, del uso de un lenguaje más connotativo que invoca lo sobrenatural y el miedo que inspira. Es más: es precisamente ese segundo estilo, concentrado en la segunda parte de la obra, el que se impone al final ante el fracaso de la visión científica, ilustrada, del mundo.

La dualidad estilística, y también ideológica, de la narración se puede encuadrar perfectamente en el marco de las referencias literarias a que alude *Viziinós*.

Heine, como hemos escrito más arriba, no es sólo el modelo estilístico más plausible de las primeras páginas; el tono ilustrado de la primera parte, con sus críticas irónicas y su rechazo de toda metafísica, se puede vincular a la manera como Heine se negaba a «introducir de contrabando por la puerta de detrás —o por la puerta subterránea de la profundidad— lo que acababa de ser derrumbado» (Adorno 1981, 96). Lo que pasa, sin embargo, es que Viziinós no quiere o no puede negarse a reintroducir por la puerta de detrás la trascendencia que la ironía pone en duda. Y por esa puerta entran Novalis, E.T.A. Hoffmann y el Goethe más romántico, que acompañan a Viziinós hasta el trágico desenlace de la narración. La ironía inicial se ha esfumado: sólo queda la fe en la inmortalidad del individuo y en una vida plena después de la muerte.

Es interesante comparar el movimiento ideológico-estilístico de la narración de Viziinós —del positivismo y la ironía al patetismo y la solemnidad de lo trascendente— al desplazamiento, producido durante los últimos años del s. XVIII, que separa la primera generación romántica alemana de los principios filosóficos de la época anterior. Es característica de los románticos la consideración de que los límites impuestos por Kant al conocimiento son demasiado estrechos. Frente a la autolimitación kantiana y a su crítica de la metafísica, potencian una estética de lo sublime que aspira a abrirse de nuevo a lo trascendente. Recordemos que, de acuerdo con la definición de Kant, lo sublime surge de la experiencia de «aquello que supera toda medida de los sentidos» (Kant 2001, 119): en manos de los románticos implicará el uso de un lenguaje que no se resigna a ser meramente descriptivo, un lenguaje que a menudo bordea la región de lo inefable (Giesen y Junge 1991, 288-9).

Uno podría sentirse tentado a equiparar ese movimiento con el que se observa en *Las consecuencias de la vieja historia*, que, hay que recordarlo, es un relato escrito en la tardía década de 1880. Pero, en este caso, las coordenadas filosóficas y el momento histórico son otros e imponen una interpretación distinta. En primer lugar, hay que tomar en consideración que el punto de partida de Viziinós no es la epistemología de Kant sino la ciencia positivista. Y, en segundo lugar, que su superación de la «estrechez positivista» no es, en términos histórico-literarios, una verdadera superación sino una regresión a modelos románticos de alrededor 1800, con una recuperación, casi *in extremis*, de la estética de lo sublime. Esto no implica necesariamente un juicio de valor negativo, pero hace evidente que Viziinós se halla en una situación de fuerte dependencia respecto a determinados precedentes literarios, una dependencia que en las obras posteriores se irá diluyendo hasta desaparecer¹⁰.

¹⁰ Para hacerse cargo de la importancia histórica de la revolución literaria liderada por Heine, véase

Ya hemos escrito que *Las consecuencias de la vieja historia* es probablemente una de las primeras narraciones de Viziinós y, como tal, es todavía una obra de aprendizaje. Se puede observar en ella una necesidad imperiosa de apropiarse la tradición literaria germánica, hasta el punto de que ciertos pasajes parecen un verdadero catálogo de motivos románticos. En comparación con las narraciones posteriores del propio Viziinós, la obra tiene la apariencia de ser un ejercicio de asimilación —pensemos, por ejemplo, en el trabajo de traducción y adaptación que hay detrás de las versiones griegas de poemas alemanes incluidas en la narración—. Constituye, pues, un estadio necesario en la evolución artística del autor, un estadio que, a pesar del resultado ya notable, se verá claramente superado por lo que vendrá después, cuando ya se haya producido una asimilación plena de la cultura extranjera y Viziinós se sienta libre de abordar una temática menos subsidiaria de modelos foráneos románticos.

A pesar de la dependencia romántica y la recurrencia a una interpretación metafísica del mundo, *Las consecuencias de la vieja historia* presenta indicios de autorreferencialidad que parecen cuestionar el sentido de la narración (Khrisanthópulos 1994, 100-104). Viziinós nos recuerda que a menudo «intentamos descubrir como verídico no *lo que es*, sino *lo que deseamos*» (161, la cursiva es mía): el sentido no como atributo de la realidad sino como producto de nuestro deseo. El contexto concreto en que se inserta esa reflexión es la escena en que se interpreta la carta recibida por Paskhalis. Este se deja llevar por los prejuicios y las motivaciones emocionales, mientras que el narrador se ciñe a un análisis aparentemente filológico y aséptico del texto. Con todo, la frase citada más arriba plantea la duda de si la interpretación del narrador corresponde igualmente a *lo que él desea* más que a *lo que es*. Sólo hay que dar un paso más para darse cuenta de que lo mismo puede decidirse del conjunto de la narración y de su sentido global. ¿La explicación sobrenatural de los acontecimientos no puede ser, incluso dentro del marco de la narración, una interpretación errónea del narrador, condicionada por sus prejuicios y su fe en las palabras de Paskhalis? De hecho, la identificación entre Clara y la chica que había visto en el frenopático podría ser un producto de su imaginación. Y las visiones que tiene Paskhalis justamente durante la noche que ella muere, producto de su estado psíquico. Sin embargo, el narrador expone los hechos de tal

Jauss (1970, 107-143, especialmente 125 y ss. En este texto, Jauss sitúa Heine entre Hugo y Stendhal y muestra como, mientras que Victor Hugo se mantiene aferrado a la idea de un orden cósmico que da sentido tanto a lo sublime como a lo grotesco, Heinrich Heine se niega a encontrar una reconciliación metafísica de la coexistencia absurda de lo patético y lo cómico. Desde este punto de vista, el Viziinós temprano que analizamos parece mucho más cercano al francés; las ideas de una «fatalité qui punit» y de una «providence qui pardonne», expresadas en el *Préface de Cromwell*, son fácilmente relacionables con la tragicidad de *Las consecuencias de la vieja historia*.

manera que la interpretación sobrenatural de raíz romántica parezca necesaria. A la luz de las reflexiones del propio narrador-personaje, la transfiguración romántica final de *Las consecuencias de la vieja historia* puede ser considerada una quimera generada por su deseo. Las obras subsiguientes de Viziinós intentarán aplicar de un modo más consecuente la distinción crítica entre lo que es y lo que se desea. La narración que acabamos de comentar, a pesar de ser deudora de las interpretaciones globales ofrecidas por el romanticismo alemán, contiene la semilla del relativismo y de la crítica a toda comprensión metafísica del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1988: AA. VV, *Ποιος ήταν ο Γεώργιος Βιζυηνός*, Αθήνα: Τετράδια «Ευθύνης» 29.
- ADORNO 1981: Theodor W. Adorno, «Die Wunde Heine», en *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 95-100.
- ATHANASÓPULOS 1991 : Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Μ. Βιζυηνού», en *Viziinós* 1991, 7-63.
- BARBEITO 1995: Patricia Felisa Barbeito, «Altered States: Space, Gender and the (Un)making of Identity in the Short Stories of Giorgios M. Vizyenos», *Journal of Modern Greek Studies* 13:2 (1995), 299-326.
- ELIADE 1997: Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, tr. de Tomás Segovia, México: Ediciones Era.
- GIESEN 1991: Bernhard Giesen (ed.), *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GIESEN y JUNGE 1991: Bernhard Giesen y Kay Junge, «Vom Patriotismus zum Nationalismus. Zur Evolution der “Deutschen Kultumation”», en Giesen 1991, 255-303.
- HARTOG 1980: F. Hartog, *Le miroir d'□Hérodote. Essai sur la representation de l'autre*, París: Gallimard.
- HEINE 1968: Heinrich Heine, *Werke*, 4 vol., Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- JAUSS 1970: Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KANT 2001: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- KHRISANTHÓPULOS 1994: Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα: Βιβλιοπολείον της «Εστίας»
- MULÁS 1980: Παναγιώτης Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», en *Viziinós* 1980, ιζ'-ρλζ'.
- NOVALIS 1977: Novalis, *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen*, Augsburg: Goldmann Verlag.
- PLISÍS 1988: Πλησής Κυριάκος, «Γεώργιος Βιζυηνός (μερικές απόψεις για το έργο του)», en AA.VV. 1988, 74-81.
- PREISENDANZ 1968: Wolfgang Preisendanz, «Nachwort», en Heine 1968, II, 859-875.

- SIDERA-LYTRA 1993a: Παρασκευή Σιδερά-Λύτρα, «Πρόσωπα και πράγματα από τὸ δῆγημα τοῦ Γ. Βιζυηνῶ», *Ὁ παρατηρητής* 23-24, 93-115.
- 1993b: «Ὁ Γεώργιος Βιζυηνὸς φοιτητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γοτίγγης», *Ὁ παρατηρητής* 23-24, 116-140.
- 1996a: «Georgios Vizyinos, Die Folgen der alten Geschichte. Übersetzung und Erläuterungen», *Greek Letters* 9 (1995-1996), 113-175.
- 1996b: «Der griechische Schriftsteller Georgios Vizyinos und seine Beziehungen zu Deutschland», *Philia* 1996, 27-36.
- SIDÉRAS / SIDERA-LYTRA 1998: A. Sideras / P. Sidera-Lytra, «Die deutschen Gedichte von Georgios Vizyinos», *Philia* 1998, 27-48.
- 1999: «Georgios Vizyinos. Die deutschen Uebersetzungen eigener Gedichte», *Greek Letters* 12 (1998-1999), 35-53.
- SIKELIANÓS 1949: Ἄγγελος Σικελιανός, “Γεώργιος Βιζυηνός”, en *Πεζὸς λόγος Ε΄* Ἀθήνα: Ἴκαρος 1985, 231-256.
- SPIROPULU 1988: Χρύσα Σπυροπούλου, «Σημάδια ρομαντισμοῦ και ἀφέλειας στο δῆγημα “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας” », en AA.VV. 1988, 82-85.
- THADDEN 1991: Rudolf von Thadden, «Aufbau nationaler Identitaet. Deutschland und Frankreich im Vergleich», en Giesen 1991, 493-510.
- VIZIINÓS 1960: *Γεώργιος Βιζυηνός*, επιμέλεια Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Ἀθήνα: Ἐκδοτικὸς οἶκος Ἰωάννου Ν. Ζαχαροπούλου.
- VIZIINÓS 1980: G. M. Viziinós, *Νεολληνικά Διηγήματα*, επιμέλεια Παν. Μουλλάς, Ἀθήνα: Ἐστία, Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη.
- VIZIINÓS 1991: G. M. Viziinós, *Τα Διηγήματα*, Ἀθήνα: Ἴδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- WAGNER 1968: Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*, Stuttgart: Reclam.