



Bakhtin's literary theory in Robert Walser's novel *The Walk*

José Eduardo Morales Moreno

UDIMA

joseeduardo.morales@udima.es

<https://orcid.org/0000-0002-4847-5801>

M. Almudena Cantero Sandoval

UNIR

almudena.cantero@unir.net

<https://orcid.org/0000-0002-8701-3044>

Recibido. Received 24/03/2023

Aceptado. Accepted 15/04/2024

Publicado. Published 30/04/2024

ABSTRACT

This article applies several of Mikhail M. Bakhtin's concepts to Robert Walser's novel *The Walk*. First, the basic narratological features of the work are presented, using the notions of Gerard Genette and Tzvetan Todorov. Next, the content is analysed through the approaches formulated by Bakhtin about the author, the narrator and the hero; the processes of creation and writing in a metaliterary reading of the novel and the precautions that the reader must adopt in the face of the narrator are also referred to; furthermore, the spatial-temporal relations that articulate the work are pointed out. Finally, it offers an overall interpretation and resolution of the work.

KEYWORDS: *Bakhtin, literary theory, Robert Walser, narratology*

La teoría literaria de Bajtín en la novela El paseo, de Robert Walser

RESUMEN

En este artículo se aplican diversos conceptos de Mijail M. Bajtín a la novela *El paseo* de Robert Walser. En un primer momento se presentan los rasgos narratológicos básicos de la obra, utilizando las nociones de Gerard Genette y Tzvetan Todorov. A continuación, se analiza el contenido a través de los planteamientos formulados por Bajtín a propósito del autor, del narrador y del héroe; asimismo, se refieren los procesos de creación y de escritura en una lectura metaliteraria de la novela y las precauciones que debe adoptar el lector ante el narrador; además, se señalan las relaciones espaciotemporales que articulan la obra. Por último, se ofrece una interpretación y resolución global de la obra.

PALABRAS CLAVE: *Bajtín, teoría literaria, Robert Walser, narratología.*

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto aplicar algunos de los conceptos planteados y desarrollados por Bajtín en sus obras *Hacia una filosofía del acto ético (De los borradores y otros escritos)* y *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)* a la novela corta *El paseo* de Robert Walser (citamos siguiendo la edición de Siruela, 2000).

En esta novela el narrador se sitúa en el nivel narrativo de la diégesis o intradiégesis (Genette 238), de forma que el nivel extradiegético se limita al acto narrativo productor del relato “en tanto que primera instancia que origina la diégesis” (Yvancos 249). El relato permanece mayoritariamente en ese nivel diegético (en ocasiones, como veremos, vuelve al nivel de la enunciación), desde el cual el narrador homodiegético (Genette 252) cuenta la historia y en el que la focalización corresponde al narrador-personaje, desde cuya perspectiva asistimos al desarrollo de la fábula, entendida en un sentido aristotélico (Tomachevski 182-183). Se trata, pues, de una focalización interna, esto es, “el foco de emisión se sitúa en el interior de la historia” (Yvancos 246); una focalización, en tanto que interna, sincrónica, restringida al presente de la historia, si bien hay analepsis a las que haremos referencia.

En esta focalización interna confluye, consecuentemente, la posición espacial de narrador y de personaje y, lógicamente, dada la identificación narrador/personaje, concurren en el narrador los sistemas ideológicos, psicológicos y fraseológicos del personaje a los que se refiere Boris Uspensky: “El autor [el narrador] puede fundirse con el personaje, asumiendo, momentáneamente, sus sistemas ideológicos, fraseológicos y psicológicos; consecuentemente, el punto de vista adoptado por el autor se manifestará en todos los planos correspondientes” (Uspensky 58). Se trata, pues, de los niveles psicológico e ideológico de la focalización.

Puesto que se produce en este punto la identificación narrador = personaje (Todorov 183), el lector solo conocerá aquello que el narrador sabe, piensa y dice, pues este forma parte — en este caso como protagonista— de la historia que cuenta —y estamos, pues, ante una autodiégesis—, con una enunciación en primera persona que, en determinadas ocasiones (pp. 12, 24, 34-35, 37, 62, etc.), se convierte en una enunciación en tercera persona debido a que el narrador, en su escritura lúdica, se mira a sí mismo como si fuera otro distinto del autor, al que frecuentemente se refiere para elogiar o reprochar.

Esta apreciación, de la que después trataremos, nos obliga a distinguir, con Bajtín, al autor-artista del autor-narrador (*Hacia* 72): el contexto estético unificador del autor-artista abarca los contextos valorativos que implican los diversos personajes que desfilan por *El*

paseo, mientras que el autor-narrador es miembro de la arquitectónica construida por el autor-artista: cada momento de la obra es la reacción de ese autor-artista tanto al objeto como a la reacción del héroe (en este caso, del autor-narrador) al objeto, de modo que en la obra de arte se produce una reacción global al héroe como un todo que se caracteriza en cuanto a sus partes por sus manifestaciones aisladas. A nuestro héroe, el paseante, habremos de caracterizarlo, no solo por sus acciones, sino ante todo por sus palabras, pues casi todo lo que hace, al margen de *pasear*, es *decir y pensar*.

De esta manera, *El paseo* avanza en función de las reacciones que hemos indicado: por ejemplo, cuando el paseante ve la escena de unos perros y unos niños (p. 21), tal visión le suscita el recuerdo de otra “escena infantil en el teatro del camino rural” (p. 22), lo que le provoca la reacción consistente en divagar acerca de los niños, y ese discurso sobre los niños tiene, como reacción, la manifestación del odio del paseante hacia los coches debido a que estos ponen en peligro a los niños que juegan en el camino; además, como consecuencia de lo anterior manifiesta desprecio hacia los ocupantes de los vehículos por una razón que enlaza con su propia actividad de pasear: “porque no comprendo ni comprenderé nunca que pueda ser un placer pasar así corriendo ante todas las creaciones y objetos que muestra nuestra hermosa Tierra” (p. 23). Así, unos acontecimientos generan recuerdos que constituyen analepsis y que, a su vez, determinan asociaciones y pensamientos nuevos y encadenados.

2. CARACTERIZACIÓN GLOBAL DEL HÉROE

Para acceder a una caracterización global del héroe tendremos que tener en cuenta todos los rasgos que manifiesta a lo largo de la obra y, en este sentido, hay que señalar que el paseante se presenta a sí mismo como un personaje *bueno*, con un estilo “quizá un tanto demasiado solemne y arrogante”, con un estado de ánimo alegre, “romántico-extravagante”, jovial, gozoso; se trata de un narrador que en determinadas ocasiones miente al lector, aunque acabe reconociendo su engaño (en la página 21 nos dice que pasea por el parque cuando, en realidad, se trata de una zona “medio rural, medio suburbial”; en las páginas 38, 43 y 50 el narrador deshace progresivamente el engaño o “burdo error”: no va a pagar impuestos, sino a hacer una declaración sobre sus impuestos). Sin embargo, más allá de estos rasgos parciales del héroe, hay ciertos datos que se van mostrando a lo largo de la obra, y que se evidencian al final, que nos muestran a un personaje *malo*: durante su paseo, son varias las referencias que hace a los niños, a las niñas y a la infancia (pp. 21-23, 32, 60, 62, 68, 69, 76, 77), y en algunos de esos casos las palabras del autor tienen connotaciones

bastante negativas, como ocurre singularmente en la página 69, cuando la visión de una trabajadora le trae el recuerdo de “las pulidas y malcriadas hijitas o hijas de alta cuna”, con respecto a las cuales dice:

Yo mismo soy amante y venerador de tan adorables, en extremo cuidadas, delicadas plantas femeninas de belleza de luna. Uno de esos encantadores pececitos podría ordenarme lo que quisiera, y le obedecería ciegamente. ¡Oh, qué bella es la belleza y qué arrebatador el arrebató! (p. 69).

Esta afirmación del autor-narrador contrasta con la confesión que hace en las últimas páginas:

Vinieron a mi mente todas las faltas cometidas, infidelidad, odio, terquedad, falsedad, fraude, maldad y toda clase de violentas y feas intervenciones. Pasión desbocada, salvajes deseos, y cómo había incluso hecho daño a algunas personas, cómo había sido injusto. Como un escenario lleno de dramáticas escenas se me revelaba la vida pasada, y hube de asombrarme involuntariamente ante mis numerosas debilidades, ante toda la desatención y dureza que había mostrado (pp. 77-78).

Vemos así que, frente a estas “faltas cometidas” de las que habla en pasado, como si ya no formasen parte de su actualidad, se erigen las palabras sobre las “hijitas o hijas de alta cuna”, que casi revelan instintos pederastas del paseante. Nosotros, en cuanto lectores, tenemos conciencia de lo parcial e incompleta que resulta esta caracterización que hace el paseante de sí mismo, de modo que hemos de buscar caracterizaciones del héroe realizadas por otros personajes para salir de esa relación yo-yo y entrar en la relación yo-otro, que es la única que puede ofrecernos una conclusión del héroe y su mundo. En este sentido, son pocas las manifestaciones de otros personajes que caractericen al paseante, por ejemplo la descripción que de nuestro héroe hace el banquero cuando le abona mil francos por orden de unas “bondadosas y filantrópicas señoras”:

[...] Se ve que el fuerte alborozo se extiende en este instante por sus rasgos. Sus ojos brillan; su boca tiene en este momento un algo sonriente con lo que quizá hacía mucho que no había reído, porque apremiantes preocupaciones cotidianas de carácter odioso le prohibían hacerlo, y porque desde hacía largo tiempo quizá se encontraba la mayoría de las veces de *apesadumbrado humor*, ya que *toda clase de malos y tristes pensamientos ensombrecían su frente*. [...] un pobre poeta sin éxito (porque eso es lo que es usted, ¿no?) (pp. 15-16; la cursiva es nuestra).

El banquero nos ofrece una serie de rasgos característicos del paseante que este no podía ofrecernos, en la medida en que forman parte del excedente de visión del banquero, que está condicionado por el carácter singular e irremplazable de su lugar en el mundo. Desde luego, el narrador en ningún momento nos informa de ese “apesadumbrado humor” y de todos esos “malos y tristes pensamientos” de los que habla el banquero: lo único que sabemos por las informaciones que el paseante nos da es que su estado anímico es alegre, jovial, simpático, jubiloso, y así se mantendrá a lo largo de todo el día que dura el paseo, salvo en dos ocasiones: cuando se cruza con otro personaje, Tomzack, y cuando llega la noche y, con ella, el final del paseo. De Tomzack solo sabemos lo que nos dice el paseante: “Su fúnebre y horripilante presencia, su carácter trágico y monstruoso, me insufló terror y apartó de mí toda expectativa buena, bella y luminosa y toda jovialidad y alegría (...)” (pp. 31 y 32).

Este es el único personaje con connotaciones negativas —aparte del paseante— que aparece en la obra, y no hemos, por tanto, de pasar por alto el hecho de que se acabe refiriendo a él como “amigo Tomzack”, si bien no sabemos qué tipo de relación existía entre los dos personajes, tan solo que el paseante lo conocía “por desgracia demasiado bien”. Quizá sea significativo que el paseante se refiera a él como “desdichado”, porque al final de la obra el propio paseante reconoce su desdicha y, por tanto, él también es desdichado, de suerte que este Tomzack podría ser el propio paseante: de hecho, tras el encuentro lo considera un fantasma: “Sin volverme a mirar al fantasma” (p. 32).

A su vez, el autor-artista ve y sabe más que todos los personajes, de suerte que todos los momentos que concluyen la totalidad arquitectónica están en ese excedente de visión del autor-artista respecto de cada uno de sus personajes, como señala Bajtín (*Yo* 32), y ello porque, al expresar al héroe y su vida, el autor expresa también su actitud creadora hacia el héroe, siendo este el momento propiamente estético de la forma, que viene fundamentada desde el interior del otro que es el autor como su reacción creativa ante el héroe y su vida.

Por tanto, como venimos viendo, en esta obra el héroe está representado por dos valores que entran en conflicto: *bueno* y *malo*, que confluyen en el héroe como único centro de irradiación del acto y de la actividad de afirmación de todo valor y reconocimiento. No obstante esta apreciación inicial, debemos tener en cuenta que Bajtín señala que el único centro axiológico de la arquitectónica “no es el hombre como un contenido idéntico a sí mismo, sino como una realidad real amorosamente afirmada” (*Hacia* 69). Precisamente, el narrador de *El paseo* afirma en un momento determinado:

Yo ya no era yo, era otro, y precisamente por eso otra vez yo. A la dulce luz del amor, reconocí o creí deber reconocer que quizá el hombre interior sea el único que en verdad existe. Me aferró la idea: “¿Dónde estaríamos los pobres hombres si no existiera la Tierra fiel? ¿Qué tendríamos si no tuviéramos esta belleza y bondad? ¿Dónde estaría yo si no pudiera estar aquí? Aquí lo tengo todo, y en otra parte no tendría nada” (p. 59).

En esta afirmación están implicadas varias de las cuestiones que trata Bajtín: el sujeto y el objeto, el amor, el problema espacial y los valores.

3. SUJETO Y OBJETO

En primer lugar, en tales palabras se contienen la oposición yo/otro y las tres relaciones que se establecen entre ambos términos: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro, que constituyen los tres puntos arquitectónicos principales del mundo real del acto ético y que encontramos en otras partes de la obra. Algunos ejemplos son:

Yo-para-mí:

[...] basta [...] con que yo mismo sepa lo que soy, y con que sea yo mismo el que mejor informado esté sobre mi persona (p. 16); enseguida me daré a mí mismo un repaso, como pronto se apreciará. Ya se verá de qué modo [...] tratarme a mí mismo con delicadeza (p. 20).

Otro-para-mí:

Todo lo que veía me daba la agradable impresión de cordialidad, bondad y juventud (p. 9).

Yo-para-otro:

Me avergüenzo sinceramente de no hacer más que pasear mientras tantos otros se desloman y trabajan (p. 20); se ruega humildemente al autor guardarse de burlas y sarcasmos, en realidad superfluos. Se le insta a mantenerse serio, y ojalá lo haya entendido de una vez por todas (p. 12).

En el último ejemplo el autor lleva a cabo una objetivación de sí mismo (con el consiguiente distanciamiento con respecto a la primera persona que narra) mediante la cual convierte a su persona en objeto, en *otro*, y ello porque *el otro* se encuentra para él incluido en el objeto que es el mundo y que se contrapone al *yo-para-mí*, que es el sujeto único de todo tipo de actividad. La objetivación se lleva a cabo mediante el pensamiento o la imaginación, que

sitúa el cuerpo plenamente en el mundo exterior *como si* fuera objeto entre otros objetos, con la peculiaridad de que el héroe, cuando se objetiva, no se ve a sí mismo, sino que se vivencia intrínsecamente, como ocurre en la percepción real.

A esto hemos de añadir la objetivación del propio lector: son numerosas las ocasiones en las que el autor-narrador se dirige al lector (pp. 18, 23-24, 28, 31, 39, 63, 64, 76), y este, al quedar configurado textualmente, se convierte en *otro* y, por tanto, en objeto.

Este acto de objetivación, tal como lo concibe Bajtín (*Yo* 56) que el narrador hace de sí mismo se repite a lo largo de la obra:

Hacia las doce y media [...] el señor autor comerá [...] (p. 24);
[...] pero el hombre aquí paseante se acuerda a tiempo de que no se encuentra en tan agotadora marcha... Tiene que confesarse honradamente que su sed no es ni enorme ni abundante, ya que hasta ahora sólo ha tenido que cubrir tramos relativamente pequeños (p. 34);
Uno cree poder decirle [...] porque uno cree que es usted una persona (p. 37);
Con ocasión de esto hay que indicar cuánto desearía el paseante poder volver a ser en un abrir y cerrar de ojos un niño y un alumno travieso y desobediente (p. 62).

De este modo, la actividad intrínseca del héroe, su *yo*, se opone al mundo externo, en el que, en los casos de objetivación citados, se incluye también el propio ser extrínseco del narrador que, a su vez, es consciente de la dicotomía interno/externo, y así lo explicita en un momento determinado de la obra:

[...] yo me había convertido en un interior, y paseaba como por un interior; todo lo exterior se volvió sueño, lo hasta entonces comprendido, incomprensible (p. 59).

4. CUERPO INTERIOR Y CUERPO EXTERIOR

Esta apreciación nos lleva a abordar la oposición cuerpo interior/cuerpo exterior de la que se ocupa Bajtín (*Yo* 66 ss.). El cuerpo del héroe es su cuerpo interior, esto es, su cuerpo en cuanto momento de su autoconciencia, y representa el conjunto de sensaciones orgánicas, necesidades y deseos unificados en torno a un centro interno. Tales sensaciones y necesidades se ponen de manifiesto a lo largo de *El paseo*: alegría, jovialidad, romanticismo, extravagancia, optimismo, amor, deseo de volver a la infancia, cambio de humor, arrobamiento, éxtasis, júbilo, etc. Se trata de tonos volitivos y emocionales relacionados para el paseante con su cuerpo y que se refieren a estados y potencialidades intrínsecas, tales como el gozo, la pasión y la alegría, así como el amor, que es una nueva actitud emocional y volitiva hacia el otro a la que en varias ocasiones se refiere el narrador: el

paseante “no puede llevar consigo ninguna clase de sensible amor propio y sensibilidad”, lo que conecta con la consideración de Bajtín de que es imposible experimentar el amor hacia sí mismo: es una actitud en la que se traspone el enfoque intrínsecamente valorativo hacia el otro. Este modo de representación del héroe supone “el último recuento de su conciencia y autoconsciencia” (*Problemas* 74), entendido este como la asimilación de los rasgos de la realidad como objetos de la propia conciencia, de forma que asistimos no al proceso de expresión del héroe, sino al proceso de reconocimiento.

El cuerpo del otro es el cuerpo exterior, cuyo valor se actualiza en virtud de una contemplación intuitiva: este cuerpo del otro le es dado al héroe directamente, pues sus reacciones (a las que, no lo olvidemos, reacciona el autor) emocionales y volitivas ante ese cuerpo exterior son inmediatas. Pensemos, por ejemplo, en la entrada en escena del Profesor Meili: nada más verlo, el héroe está en condiciones de describirlo, pues su visión le produce esas reacciones emocionales y volitivas de una forma inmediata (pp. 10-11).

El aspecto del cuerpo exterior se relaciona con la problemática de las apariencias, a la que el narrador se refiere en cuatro ocasiones para desmentir lo que los otros creen que él es por su apariencia:

[...] basta [...] con que yo mismo sepa lo que soy, y con que sea yo mismo el que mejor informado esté sobre mi persona. A menudo las apariencias engañan, y lo mejor es [...] dejar el juicio sobre una persona a esa misma persona. Nadie puede conocer tan bien como él mismo a un hombre que ha visto y vivido tanto (pp. 16-17);
[...] al diablo con el ansia miserable de parecer más de lo que se es (p. 19);
Se ve cuánto tengo que hacer y cómo este en apariencia tan holgazán y agradable paseo está lleno de ocupaciones prácticas profesionales [...] (p. 38);
[...] lo que nadie creería del en apariencia frívolo caminante (p. 54).

Sin embargo, esa apariencia externa del protagonista que nosotros, los lectores, percibimos se erige en la llamada por Bajtín “primera tarea artística”, es decir, el autor-artista transfiere al autor-narrador a un mismo plano con los demás personajes, puesto que los lectores percibimos a todos los personajes, incluido el héroe, en un mismo plano plástico y pictórico, en la medida en que todos los personajes de la obra son *otros* para los lectores. Es por ello que hace falta un enfoque emocional y volitivo de la imagen de autor-narrador “para insuflarle vida e incluirla en la unidad externa de la plasticidad del mundo pictórico” (*Yo* 43). Se trata, en definitiva, de la reconstrucción de la arquitectónica, que necesita del otro y de sus reacciones a la manifestación externa del héroe.

Así, sirva de ejemplo el ya citado discurso del banquero, en el que este ejecuta ese enfoque emocional y volitivo sobre el héroe (p. 15), pero también todas las intervenciones de los

demás personajes: desde el momento en que establecen un diálogo, aunque sea mínimo, con el autor-narrador, lo incluyen en la unidad arquitectónica y lo completan: la exactriz, por ejemplo, le dirige al paseante apenas unas palabras (“-Más bien tiene que alegrarme -dijo la hermosa mujer en tono cálido-; pero en lo que respecta a su suposición tengo que defraudarle. Nunca he sido actriz” [p. 26], y “-Tanto mejor -dijo la mujer con agradables gesto y voz” [p. 27]), pero estas son suficientes como para que el paseante tenga que reconocer el engaño al que sometió al lector al anticiparle que pronto se encontraría con una exactriz (p. 24), cuando ya sabía que no era actriz y, aun así, sigue sosteniendo que la mujer es una exactriz en virtud del siguiente razonamiento:

- a) El narrador dice que la mujer que se va a encontrar había sido actriz.
- b) La mujer le dice que nunca ha sido actriz.
- c) El narrador concluye que “ya no era una gran y famosa actriz”.
- d) Como ya no es actriz, es exactriz.

Algo parecido ocurre con la siguiente mujer que se encuentra: la cantante (p. 35), anunciada “hace una hora” (p. 24). Esta cantante es una “colegiala” (recordemos el tema de los niños y la infancia) a la que el narrador elogia y halaga hasta el extremo (pp. 36-37), lo que no extrañaría al lector si este no descubriera páginas después el peculiar gusto del autor por las “muchachas” (pp. 69, 76 y 77).

Otro personaje que habla al paseante es el señor director de la Oficina de Impuestos (p. 52), que se limita a decirle, tras escuchar su declaración: “¡Pero siempre se le ve paseando!”, información que, aunque escasa, nos dice mucho acerca del paseante y que, junto con otras referencias que encontramos en la obra relativas al proceso de creación y escritura, nos ofrecen el concepto que el autor-narrador tiene de la escritura y nos permiten hacer una lectura metaliteraria de la obra.

5. PROCESO DE CREACIÓN Y ESCRITURA

En este sentido, los paseos del narrador le suministran a este el material necesario para su escritura, y vinculado al hecho de pasear está el de pensar: mientras pasea, al narrador se le ocurren “mil ideas aprovechables y útiles” (p. 52) que “en casa elaboro con celo y diligencia” (es decir, el paseo como momento de la *inuentio* y el trabajo en casa como momento de la *dispositio* y la *elocutio*). La vinculación entre pasear y pensar es recurrente en la obra: en la página 30 dice el narrador que “me ocupaban toda clase de pensamientos más o menos bellos y agradables, porque al pasear, muchas ocurrencias, relámpagos y luces de magnesio se mezclan y se encuentran con naturalidad para ser cuidadosamente

elaboradas”; en la página 54 leemos que “secreta y misteriosamente, siguen al paseante toda clase de hermosos y sutiles pensamientos de paseo”. La conexión paseo/escritura queda evidenciada cuando el narrador pasa ante la sastrería y piensa:

Todo esto lo escribiré después en una obra de teatro o en una especie de fantasía que titularé El paseo. Concretamente, esta tienda de sombreros de señora no podrá faltar en modo alguno. De lo contrario la obra perdería un elevado estímulo pictórico, y sabré evitar esa falta, rehuirla y hacerla imposible (p. 28).

Durante su paseo, como vemos, el autor-narrador selecciona los objetos (objetos en el sentido bajtiniano: el mundo que se opone al sujeto) que van a formar parte de su relato y que, en cuanto objetos, facilitan ese enfoque volitivo y emocional señalado y que es necesario para incluir al héroe en la unidad externa de la plasticidad del mundo pictórico. Sin embargo, en el relato quedan claramente delimitados los momentos que pertenecen al paseo y los que pertenecen a la escritura en función de las marcas de la enunciación. La obra se inicia en el nivel de la enunciación: “Declaro que”, esto es, el nivel extradiegético (Genette 238), para entrar inmediatamente a continuación en el enunciado, en el nivel diegético o intradiegético (Genette 238): “una hermosa mañana [...] abandoné el cuarto [...]”, y a lo largo de la obra son frecuentes las salidas al nivel de la enunciación, de modo que se pone de manifiesto el proceso de creación, con lo que ello implica de distanciamiento, y a lo que coadyuvan las múltiples referencias e interpelaciones del autor-narrador al lector.

Algunos ejemplos de la enunciación:

Quiero y puedo, y espero que se me permita [...] añadir (p. 17).
[...] me avergüenzo sinceramente de no hacer más que pasear mientras tantos otros se desloman y trabajan. Naturalmente, yo me deslomaré y trabajaré quizá a una hora en la que todos estos trabajadores libren y descansen (p. 20).
Creo firmemente en ello, y así me arriesgo a hacer la humilde notificación de que [...] (p. 27).
Aquí tengo que volver a orientarme una vez más. Presupongo que la nueva disposición y reagrupamiento me saldrán tan bien como a cualquier mariscal de campo [...] (p. 29).
[...] ¿cuándo llegaré [...] al convite de mi señora Aebi? Temo que aún tarde bastante, porque hay que despejar cuantiosos impedimentos (p. 30).
[...] quizá me adorne [...] (p. 32).
Declaro [...] (p. 60).
Si no estoy enfermo, sino sano y despierto, lo que espero y de lo que no quiero dudar [...] (p. 61).

Y algunos ejemplos de la interpelación al lector:

Si tú, querido, ponderado lector, te tomas la molestia de avanzar minuciosamente con el escritor e inventor de estas líneas por el luminoso y amable mundo matinal, no con apresuramiento, sino más bien cómoda, objetiva, llana, prudente y tranquilamente, ambos llegaremos ante la ya citada panadería... (p. 18).

¿Tendrán la bondad de permitirme ahora, muy estimados señores, benefactores y lectores, aceptando con benevolencia este estilo quizá un tanto demasiado solemne y arrogante? (pp. 23-24).

Cuento, como he dicho, con la más refinada comprensión por parte del lector, al que temo con sinceridad. Esta mísera confesión de cobardía es comprensible. Así les ha ocurrido incluso a los autores más osados. (p. 28).

Acaso no es cierto, querido lector, que el nombre solo suena ya a cosas horribles y tristes. (p. 31).

Ruego al lector que me perdone. Como ya he tenido que disculparme varias veces, he alcanzado cierta práctica en la cortés petición-de-disculpas... Son acaloramientos intelectuales que es preciso evitar. Está claro. (p. 63).

Quizá nunca un autor haya pensado en el lector de manera constante, tan tierna y gentilmente como yo (p. 64).

Quizá dos o tres lectores pongan un tanto en duda la veracidad de este cartel, diciéndose que no se puede creer una cosa así. (p. 76).

6. LA DUDA Y LA INCREULIDAD: LAS PRECAUCIONES DEL LECTOR

Esta duda e incredulidad de los lectores ante el contenido del cartel (pp. 73-76) podemos relacionarla con la duda y la incredulidad de la muchacha del final: “Imaginé [...] cómo hace cierto tiempo le pregunté algo, cómo bajó los bonitos ojos en la duda y en la incredulidad y después, cómo dijo “no” cuando le pregunté si creía en mi amor sincero, mi cariño, entrega y ternura”.

¿Hay alguna relación entre los lectores y la muchacha? El autor-narrador supone la incredulidad de ambos, y decimos que supone porque con respecto a los lectores dice *quizá*, y con respecto a la muchacha, *imaginé*. Esta suposición del autor-narrador no es la única de la obra: a lo largo de su paseo/obra, son muchas las cosas que el héroe supone, como ocurre, por ejemplo, en la página 60: “Seguro que la hermosa casita estaba habitada por una mujercita o abuelita sola; olía a eso, y tenía también ese aspecto”, una suposición que, como enseguida descubrimos, no es acertada: “el supuesto de que una anciana madrecita habitara en la casa no lo tenía yo sin duda por cierto y firme, y no podía aceptarlo” (p. 61).

Son las suposiciones, los errores y los engaños del autor los que mueven al lector a adoptar precauciones a la hora de la lectura: a esgrimir la duda y la incredulidad, y todo ello unido al cambio de tono que se produce en las últimas páginas del libro, cuando desde el bosque de alisos el narrador observa a la clase de niños y niñas junto al lago, para terminar pensando en la muchacha. Es entonces cuando cobran sentido, por ejemplo, las palabras del banquero: “desde hacía largo tiempo quizá se encontraba la mayoría de las veces de

apesadumbrado humor, ya que toda clase de malos y tristes pensamientos ensombrecían su frente” (p. 15), pero aún estas palabras quedan en un ámbito de ambigüedad, pues también el banquero utiliza el adverbio *quizá*, dejándolo todo en el terreno de la duda.

Y es que, en este paseo, pocas cosas hay seguras. El narrador no se limita a describir lo que ve (personas, animales, vegetales y cosas), sino que en muchos casos intercala sus pensamientos en medio de las descripciones, de forma que solo el lector atento advertirá qué parte del discurso del narrador pertenece a la esfera de lo pensado, no de lo visto. Sirva como ejemplo la escena de la casa señorial (pp. 65-66), donde a la realidad contemplada por el narrador se añade un pensamiento sobre la hermosura de la noche en ese espacio, pero se trata de un pensamiento que se desarrolla hasta el punto de que en el jardín hay una “bella y noble” mujer que canta una pieza en el piano y, por tanto, el jardín “tendrá que tener” un piano. Tras exponer este pensamiento, dice el narrador: “Pero no era medianoche”, estableciendo así el contraste entre la “realidad” y la “ficción” y mostrando el paso que se da para salir de la “ficción” y entrar en la “realidad”: “no era ni caballeresco medievo ni el año mil quinientos o mil setecientos, sino claro día y día laborable [...]”.

A propósito del lector atento, el propio narrador se refiere a él. Cuando hace una enumeración bastante amplia de los diversos objetos que va viendo en su paseo (pp. 71-72), concluye diciendo: “Si se quisiera contar, no se acabaría nunca antes de que estuviera fielmente contado. Las personas inteligentes se percatarán y darán cuenta de esto”. Esta afirmación recuerda inevitablemente a un relato de Borges: *Funes el memorioso*, donde se dice que Funes “dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero”, y ello porque Funes reconstruía fielmente el día completo. Nuestro héroe es consciente de tal implicación, por lo que tiene que optar por seleccionar el material que desea contar, y lo cuenta “por orden” (p. 71), pero un orden que es tal para él en función de su situación espacial a lo largo del paseo, pues es evidente que el orden sería distinto para cualquier otro personaje.

7. RELACIONES ESPACIOTEMPORALES

Por otro lado, Bajtín se refiere, a propósito de la temporalidad, a dos acontecimientos que no se pueden experimentar en cuanto propios debido a la ausencia de un enfoque valorativo: el nacimiento y la muerte. Pues bien: a la muerte se refiere el narrador como un acontecimiento que desearía experimentar, lo que, según Bajtín, no es posible.

Estar muerto aquí y ser enterrado sin llamar la atención en la fresca tierra del bosque, tendría que ser dulce. ¡Ah, si se pudiera sentir y gozar de la Muerte en la Muerte! Quizá sea así. Sería hermoso tener en el bosque una tumba pequeña y tranquila. Quizá oyera el canto de los pájaros y el susurrar del bosque sobre mí. Lo desearía. (p. 34).

Hemos dicho que el centro de la arquitectónica es el hombre concreto como una realidad amorosamente afirmada (Bajtín, *Hacia* 70). En este caso, el centro es el autor-narrador y en torno a él cobran sentido valorativo todas las relaciones espaciotemporales (*Hacia* 71). En la obra, el desarrollo espacial va ligado al avance temporal, y ambos dependen del héroe: la acción se inicia por la mañana, cuando el paseante sale de su habitación y, a través de las escaleras, llega a la calle, donde inicia su paseo, y concluye “cuando todo estaba oscuro”, cuando el paseante llega al lago, junto al bosquecillo de alisos. Esos son los espacios y tiempos en los que se inicia y finaliza *El paseo*; entre ambos se sucede una gran diversidad de espacios de los que el autor-narrador da debida cuenta, no así del tiempo, que solo queda indicado en tres ocasiones: en la página 35 aparece la cantante y el paseante nos dice que la anunció “hace una hora”; en la página 39 el paseante llega a casa de la Señora Aebi, justamente a las 12:30h, como ya había anunciado con anterioridad varias veces; en la página 57, el narrador dice que “intuía ya algo de comienzo de suave pendiente vespertina”. En todos los casos, el tiempo queda establecido con respecto al héroe, al igual que ocurre con el espacio: la plaza, la librería, el banco, la panadería, la fundición, la zona medio suburbial y medio rural, etc., son espacios que concurren en el héroe y que únicamente tienen sentido en relación con él, puesto que solo aparecen en la obra debido a que el recorrido del paseo los pone ante la vista del paseante, como ocurre con esa enumeración extensa, pero no exhaustiva, a la que hemos hecho referencia.

8. LOS ESTADOS ANÍMICOS

El desarrollo espaciotemporal está en estrecha relación con la variación de los tonos volitivos y emocionales del cuerpo interior del héroe. Por la mañana, cuando sale a la calle, su estado anímico es alegre y jovial, *romántico-extravagante*, y así se mantiene su humor hasta que se encuentra con Tomzack (p. 31), personaje cuyo “nombre solo suena ya a cosas horribles y tristes”, un encuentro que determina un momentáneo cambio de estado en el interior del paseante: “su fúnebre y horripilante presencia [...] me insufló terror y apartó de mí toda expectativa buena, bella y luminosa y toda jovialidad y alegría”. Este terror se disuelve cuando el paseante se aleja de Tomzack y se adentra en el bosque (pp. 32-34), donde de nuevo le invade una sensación de felicidad vinculada al espacio silencioso y

tranquilo. Estos estados y su transición se incardinan en la línea defendida por Henry Bergson, para quien el cambio solamente reside “en el paso de un estado al siguiente: de cada estado, tomado aparte, deseo creer que permanece lo que es durante el tiempo que se produce” (439), de suerte que se supedita la existencia de la duración del estado al hecho de que se produzca una variación de estado.

El paseante llega al éxtasis cuando oye cantar a la muchacha (p. 35), y el resto del paseo mantendrá su estado de alegría y gozo, que le son, por así decirlo, suministrados por los objetos que contempla y, sobre todo, por los recuerdos que tales objetos le traen a la memoria, como ocurre singularmente con la segunda de las dos casas (pp. 59-60), que le trae recuerdos de su infancia, uno de los temas recurrentes en la obra, y que le lleva a suponer que en la casa vive una ancianita, como ya indicamos. Su estado anímico se mantiene en esa situación casi todo el tiempo, salvo por dos excepciones: cuando habla sobre los automóviles y el peligro que suponen para los niños (p. 23) y cuando habla del nogal que alguien podría cortar por dinero (p. 62), ocasiones en las que el humor del paseante se convierte en enfado e ira, si bien no tanto como cuando se encuentra con Tomzack. Por lo demás, se produce un cambio definitivo al final del paseo, cuando el héroe piensa en dos figuras: una, el hombre viejo; otra, la muchacha.

Cuando piensa en el hombre viejo se siente *débil* y *agotado*, igual que ese hombre viejo estaba *pálido*, *moribundo* y *agotado*, y surge la duda de si ese hombre viejo es el propio paseante, pues lo había visto hacía unos días “tendido en un bosque”, y esa es la situación en la que el paseante se va a encontrar inmediatamente: “Sentí la necesidad de tumbarme”, y se tumba en el mismo bosque de alisos en el que está, de manera que tanto el viejo como el paseante se presentan agotados y tumbados en un bosque. Además, este hombre viejo también podría ser Tomzack, pues este suscitó terror en el paseante y la “angustiosa visión” del hombre viejo “había asustado profundamente” a nuestro héroe, que, de esta forma, podría ser tanto el hombre viejo como Tomzack. Quizá ahora cobre sentido lo que dijo el paseante: “Yo ya no era yo, era otro, y precisamente por eso otra vez yo” (p. 59).

Es significativo el hecho de que el paseante recoja flores mientras piensa en la muchacha y en las faltas que ha cometido, unas flores que acaban cayéndosele de las manos cuando se da cuenta de que las recogía para depositarlas sobre su desdicha, como si de una tumba se tratase, y esa *desdicha* es el último estado anímico que experimenta el paseante y con el que se cierra la obra, justo cuando ya “todo estaba oscuro”.

Nótese, por fin, que hay una referencia a la tumba y a los deseos del paseante de morir en las páginas 33-34:

Oh, con gusto, si ha de ser, quiero acabar y morir. Un recuerdo me hará feliz aun en la tumba, y una gratitud me animará en la Muerte; una acción de gracias por los goces, por la alegría, por el éxtasis; una acción de gracias por la vida y una alegría por la alegría. [...] Estar muerto aquí, y ser enterrado sin llamar la atención en la fresca tierra del bosque, tendría que ser dulce [...].

La tierra fresca del bosque también está presente en esta escena, pues cuando el paseante comienza a recoger flores empieza a llover “suave y calmadamente”. Por otro lado, para Tomzack “no habría [...] una tumba con flores” (p. 32).

9. CONCLUSIÓN

La interpretación que hemos planteado de la novela *El paseo* de Walser a partir de los conceptos de Bajtín nos lleva a una imbricación necesaria entre lo ético y lo estético. De hecho, la relación entre la vida y el arte es esencial para Bajtín, quien entiende que se deben unificar en lo que denomina “unidad responsable”, en el sentido de que “yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (*Estética* 11).

Como señala Huerta Calvo, “el ser resulta imposible de concebir fuera de las relaciones que lo vinculan al otro, necesario para la percepción de uno mismo” (Huerta 148), pues solo en el otro halla una visión y una experiencia completa de su propio ser, como le ocurre al narrador-personaje a lo largo de su paseo, en el que el encuentro con otros personajes conforma y modifica su ser interior, sus estados anímicos y volitivos, y permite al lector tener un conocimiento más completo gracias a la inclusión de puntos de vista diferentes a los del narrador.

Este narrador cumple de forma plena la caracterización que ofrece Bajtín sobre el personaje, que muestra “muchas muecas, facetas casuales, gestos falsos, acciones inesperadas” (*Estética* 14), y ya en el primer párrafo de la obra hace una advertencia que pone al lector sobre aviso acerca de su carácter: “Me gusta ocultar mis sentimientos a los ojos de mis congéneres”, lo cual tiene que ver con el hecho de que “la vida social es un espacio de relatividad, donde el sentido, los valores y los referentes cambian, dependiendo de la situación existencial concreta” (García 52).

Este gusto del narrador por la ocultación tiene que ver con la imagen que desea proyectar en los otros personajes, a través de los cuales construye tanto su identidad como su

aparición de identidad, en un juego de construcción y confusión que se desarrolla a lo largo de todo el paseo y que, paradójicamente, arroja luz cuando se hace de noche, momento en que, por segunda y única vez en todo el recorrido, desaparece su estado anímico fingido (yo-otro) y emerge el verdadero (yo-yo).

OBRAS CITADAS

- Bajtín**, Mikhail Mikhaïlovich. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1982.
- . *Hacia una filosofía del acto ético: y otros escritos*. Anthropos Editorial, 1998.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Taurus, 2000.
- Bergson**, Henry. "La evolución creadora." *Obras escogidas*, Aguilar, 1963, pp. 433-755.
- Borges**, Jorge Luis. "Funes el memorioso." *Ficciones*, Alianza Editorial, 2002, pp. 123-136.
- García**, José Alejos. "Identidad Y Alteridad En Bajtín." *Acta Poética*, vol. 27, no. 1, Ene. 2006, doi:10.19130/iifl.ap.2006.1.189.
- Genette**, Genette. *Figures III*. Seuil, 1972.
- Huerta**, Javier. "La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)." *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 1 (1982): 143-158.
- Todorov**, Tzvetan. "Las categorías del relato literario." *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, 1996, pp. 161-197.
- Tomachevski**, Boris. *Teoría de la Literatura*. Akal, 1982.
- Uspensky**, Boris, *A poetics of composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form*. University of California Press, 1983.
- Walser**, Robert. *El paseo*. Siruela, 2000.
- Yvancos**, José María Pozuelo. *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra, 1994.