

2

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 25 | NÚMERO 2
NOVIEMBRE 2022 – ABRIL 2023



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sabina Longhitano Piazza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alma Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Jean Cristophe Amramovici | Université Paris Sorbonne (Francia)

Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)

Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Stéphanie Genand | Université de Rouen (Francia)

Noelle Groult | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán López | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

DISEÑO

Logotipo | Ana Paulina García Treviño

Portada y formación | José Maximiliano Jiménez Romero

Cuidado editorial | José Maximiliano Jiménez Romero | Alejandra Liñán Vargas



Anuario de Letras Modernas, volumen 25, número 2, noviembre 2022 — abril 2023, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: anuario.modernas@filos.unam.mx. Dirección web: <http://www.revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Dra. Claudia Ruiz García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2021-101917590000-102. ISSN: 2683-3352. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Todos los textos publicados en *Anuario de Letras Modernas* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Anuario de Letras Modernas* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.01860526p.2022.25.2](https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2022.25.2)

CONTENIDO

ARTÍCULOS

El proceso lingüístico de la palabra <i>virtù</i> en <i>Il principe</i> de Maquiavelo: algunas consideraciones para su traducción.....	7
<i>Montserrat Mira Mosso</i>	
<i>What magic can perform: théâtralité et performativité dans Doctor Faustus</i> de Christopher Marlowe.....	26
<i>Daniel Rudy Hiller</i>	
La <i>femme de lettres</i> y el <i>Libro de lectura</i> [ilustrada] <i>para uso de señoritas</i> : historia libraria y de la educación mexicana en los siglos XIX y XX.....	45
<i>Edgar Adolfo García Encina Cynthia García Bañuelos</i>	
“Until the drum speaks”: ambientes acústicos historizados en <i>The Arrivants</i> de Kamau Brathwaite.....	62
<i>Odette Cortés London</i>	
“The dandelion in the spring”: la felicidad, el amor y la responsabilidad en <i>The Hunger Games</i>	88
<i>Noemí Novell</i>	
La perspectiva terapéutica de la literatura francesa contemporánea: entre trauma y narración.....	101
<i>Alberto Alejandro Muñoz Márquez</i>	

RESEÑAS

NOGUEIRA, Carlos (Org.). (2022). <i>José Saramago: a escrita infinita</i> . <i>Tinta da China</i>	123
<i>Alma Delia Miranda Aguilar</i>	

A
ARTÍCULOS
LM

EL PROCESO LINGÜÍSTICO DE LA PALABRA *VIRTÙ* EN *IL PRINCIPE* DE MAQUIAVELO:
ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA SU TRADUCCIÓN

THE LINGUISTIC PROCESS OF THE WORD *VIRTÙ* IN MACHIAVELLI'S *IL PRINCIPE*:
SOME CONSIDERATIONS FOR ITS TRANSLATION

Montserrat MIRA MOSO

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: montserratmira@filos.unam.mx

Resumen

Como han hecho notar diversos estudiosos, Nicolás Maquiavelo, en su célebre obra *Il Principe*, parece atribuir un carácter casi técnico a ciertos vocablos, al utilizarlos con un significado específico. Entre dichos vocablos se encuentra la palabra *virtù*. En el presente trabajo me planteo dos objetivos principales: por un lado, revisar qué tipo de proceso lingüístico se verifica en el caso de *virtù*, contrastando el significado específico con el que el autor florentino utiliza esta palabra respecto de Dante Alighieri; por el otro, analizar la dificultad que dicha palabra representa al momento de ser traducida al español. El trabajo está organizado en tres secciones: en la primera, presento un panorama general de las circunstancias particulares que enmarcaron la vida del autor durante la redacción de la obra; en la segunda, describo los posibles procesos lingüísticos que podrían explicar el caso de la palabra *virtù*; finalmente, en la tercera sección, a partir de la revisión de tres versiones al español del tratado maquiaveliano, analizo el desafío que supondría traducir dicho vocablo, si se quiere mantener el mismo significado con el que el autor lo utiliza en su tratado. Con ello

Abstract

As some researchers have noted, Niccolò Machiavelli, in his most famous work, *Il Principe*, seems to attribute a technical character to some words, using them with a specific meaning. One of those words is *virtù*. In this article I aim at two main goals: first, I want to examine what kind of linguistic process the word *virtù* goes through, contrasting the way in which Machiavelli employs it with a previous work by Dante Alighieri; second, I analyze the difficulties that translating *virtù* to Spanish could yield. This paper is organized into three sections: in the first one, I present a general view of the particular circumstances in which Machiavelli wrote his political treatise; in the second one, I describe the possible linguistic process that could explain the case of *virtù*; finally, in the last one, by analyzing three different Spanish versions of Machiavelli's treatise, I reflect on the challenge that the translation of this word poses, if the translator intends to preserve the specific meaning used by the Florentine author. After this analysis it will be possible to reach some conclusions about how important it is for the translator to have a deep knowledge of the language used by Machiavelli and an

será posible presentar algunas conclusiones en torno a la necesidad del traductor de conocer a profundidad la lengua utilizada por Maquiavelo y entender que no siempre *virtù* encontrará su equivalente al español en la palabra *virtud*.

understanding that the Spanish equivalent of *virtù* will not always be *virtud*.

Palabras Clave: *Lingüística histórica, Cambio lingüístico, Neologismos, Traducción e interpretación en el arte, Terminología, Historia y crítica de la literatura italiana, Nicolás Maquiavelo*

Keywords: *Historical linguistics, Linguistic change, New words, Translating and interpreting in art, Terminology, History and criticism of Italian literature, Niccolò Machiavelli*

En este trabajo me propongo analizar, por una parte, qué tipo de proceso lingüístico se registra en la palabra *virtù*, en *Il principe* de Maquiavelo; por otra, en relación con dicho proceso lingüístico, reflexionar sobre los desafíos que esta palabra plantea al momento de traducirla al español. El trabajo está organizado de la siguiente manera: en el primer apartado, expongo brevemente las circunstancias que enmarcaron la redacción del célebre tratado y señalo aquellos aspectos que en mayor medida pudieron influir en las elecciones no sólo temáticas sino también lingüísticas del autor. En el segundo apartado, presento las definiciones de *cambio lingüístico, neologismo, revitalización y terminologización*, procesos todos ellos que resultan útiles al momento de estudiar la lengua utilizada por Maquiavelo en su tratado. En el último apartado será posible entrar de lleno al análisis del caso específico de la palabra *virtù* y el modo particular en el que el escritor florentino la utiliza en su tratado. Con este propósito, en esta última sección, llevo a cabo un contraste entre el significado que Maquiavelo le atribuye a *virtù* y el significado que la misma palabra asume en la *Divina Commedia* de Dante. Ésta, por diversas razones que preciso más adelante, resulta un buen punto de comparación para los objetivos de esta investigación. Con todos los elementos presentados hasta este punto podré brindar algunas conclusiones acerca de la dificultad que plantea la traducción al español de *virtù* y mostrar, a través de algunos ejemplos, que esta palabra no siempre encuentra su equivalente más apropiado en *virtud*.

***Il Principe*, obra del último humanista civil**

Al tratarse de una obra tan célebre como lo es el tratado maquiaveliano, parecería innecesario volver al contexto que la enmarcó. Sin embargo, es necesario considerar que éste desempeñó un papel crucial en la composición de la obra y en la vida del propio autor. Además, dicho contexto influyó de diversas formas también en el plano lingüístico-literario. Recordemos, en primer lugar, que el siglo xv fue testigo de eventos que tendrían importantes repercusiones en la historia no sólo italiana: los descubrimientos geográficos, la invención de la imprenta, el desarrollo de las ciudades y, con ellas, la consolidación de una clase burguesa. Todos aquellos acontecimientos provocarían, entre otras cosas, un cambio en la percepción del hombre y del lugar que éste ocupaba en el mundo.¹ Por primera vez en mucho tiempo pareció surgir una nueva conciencia histórica que llevó a algunos intelectuales a preguntarse sobre su relación con las civilizaciones del pasado. Fue entonces que se revalorizó la herencia de la cultura clásica y se empezó a hablar de la *Età di mezzo*, Edad Media, precisamente para referirse negativamente a la sociedad que los alejaba de aquel pasado glorioso. Muchos artistas y pensadores reconocieron las cualidades del hombre y su capacidad de actuar e incidir en el mundo que lo rodeaba: la vida activa se contraponía ahora a la vida contemplativa en la que, según la visión medieval, la realización plena se podía alcanzar sólo en la vida ultraterrena. La nueva visión encontraría su más alta manifestación en el plano artístico y cultural, a través de personajes tan célebres como Leon Battista Alberti, Michelangelo Buonarroti o Leonardo Da Vinci.

Por una combinación de factores² y antecediendo a cualquier otro Estado europeo, la península itálica fue testigo de esa nueva visión que se estaba delineando. De hecho, es usual en la historia italiana la diferenciación de dos etapas del periodo hoy denominado Renacimiento. La primera etapa fue el Humanismo (aproximadamente, la primera mitad del siglo xv), un movimiento intelectual que se caracterizó por una creciente recuperación de la cultura clásica y sus valores estéticos y que se manifestó esencialmente en el plano literario: las *humanae litterae*. La segunda etapa (segunda mitad del

1 Este sentimiento claramente no era generalizado: atañía a aquellas personas que tenían acceso y participaban de las nuevas ideas. Ciertamente es también que este grupo fue considerablemente más amplio respecto a la época anterior.

2 Entre otros, el surgimiento de pequeños estados que pretendían demostrar su poderío también a través de las manifestaciones artísticas.

siglo xv y primera del xvi, aproximadamente), el auténtico Renacimiento, vio la consolidación de los valores promovidos por el Humanismo, los cuales se reflejaron ya no sólo en el ámbito literario sino también en el resto de las disciplinas artísticas (Materazzi, 2014).

En el plano político, ya durante el siglo xiv se había ido afirmando el gobierno de las *Signorie*, en las que una familia poderosa asumía el control de la ciudad, sustituyendo así el régimen de los *Comuni*, ciudades-estado. Así, con algunas excepciones (por ejemplo, las Repúblicas de Venecia y de Génova), la península se vio dividida en numerosas *Signorie* que se disputaban los territorios entre sí. Esta situación se vería reflejada también en el lugar que ocuparon los artistas e intelectuales quienes, muchas veces, debieron adecuarse a trabajar bajo la protección y mecenazgo (pero también según los intereses) del Señor de la ciudad, por lo que se les ha llamado humanistas de corte (Materazzi, 2014). En aquel contexto, Florencia representó un caso particular: por un lado, fue la última de las ciudades-estado en convertirse en *Signoria* (1434) bajo la familia Medici y, por el otro, volvió al régimen político anterior con la llamada República de Savonarola (1494-1498), la de Pier Soderini (1498-1512) y la última República (1527-1530). Precisamente en esa Florencia, debatida entre dos órdenes políticos, vivió Nicolás Maquiavelo (1469-1527) (Materazzi, 2014).³

Herederó de la cultura humanista y del característico orgullo florentino por la *florentina libertas* —reminiscencia de la *libertas* romana—,⁴ vemos a Maquiavelo, hacia 1494, desempeñándose como secretario dentro de la cancillería de la Segunda República a la manera de los primeros humanistas, por lo que se lo ha denominado justamente el último humanista civil. Aquel periodo, asegura Luce Fabbri (2008), fue para el pensador florentino,

declaradamente, el periodo más feliz de su vida [...] Antes de 1512, en efecto, él escribió lo que quiso y sus escritos de ese periodo son los únicos que

3 La situación política particular de Florencia fue también un factor determinante que permitió el surgimiento, ya desde finales del siglo xiv, de la figura del humanista civil, un intelectual que por lo general detentaba un cargo público y por tanto participaba activamente en la vida política de la ciudad. Entre las figuras más célebres de humanistas civiles destacan Coluccio Salutati (1331-1406), Leonardo Bruni (1360-1444) y Poggio Bracciolini (1380-1459). Cabe mencionar que la figura del humanista civil se contraponen a la del humanista de corte, que, en cambio, se desempeñaba al servicio de una *Signoria* (Materazzi, 2014).

4 Sobre la *florentina libertas* resulta emblemática la “Invettiva contro Anotnio Loschi da Vicenza” de Coluccio Salutati (1970).

se pueden juzgar en sí y por sí, sin tener en cuenta la presión de los hechos. Nosotros hemos aprendido, en la experiencia de todo el último siglo, qué sutil, y a la vez pesada, puede ser la presión de los hechos sobre un escritor. (17)

Tal como señala Fabbri, los hechos habrían de determinar, en gran medida, la posterior actividad de nuestro autor. Con el regreso de los Medici, Maquiavelo debe alejarse de la vida política y se retira entonces a una propiedad en San Casciano, a las afueras de su amada ciudad. A ese periodo de exilio pertenece el célebre tratado *Il principe*. La crítica coincide en reconocer cierta urgencia en la redacción de este opúsculo, por el cual el autor interrumpe otros trabajos. La premura de Maquiavelo nacía quizá de su capacidad de vislumbrar lo que sucedería pocos años más tarde, pues con su obra parecía querer advertir del peligro de una Italia dividida en la que ningún Estado fuera lo suficientemente poderoso como para hacer frente a una posible invasión extranjera.

No es hasta 1520 que el pensador florentino regresa a la política tras ser considerado nuevamente por los Medici, quienes le comisionan la relación de algunos acontecimientos históricos de la ciudad. A partir de ese momento cumplirá diversas funciones (que lo hacen trasladarse continuamente de una ciudad a otra) y pequeños encargos por parte de los señores de la ciudad. La muerte del Papa León X (Giovanni de' Medici), en 1521, genera una gradual complicación en la situación política de la península. En efecto, inicia entonces la disputa entre España y Francia por el control de Italia (Materazzi, 2014). Y aunque dos años más tarde es elegido otro Papa Medici (Clemente VII), resultan ya inevitables las consecuencias de aquel conflicto. Como apunta Elena Puigdoménech (2008), gracias a su fortificación (cuya supervisión fue encargada nada menos que a Maquiavelo), así como al pago de fuertes sumas, Florencia pasa aquellos enfrentamientos sin mayores daños. Sin embargo, tras el episodio más dramático de aquellos enfrentamientos, el *Sacco di Roma* en mayo de 1527, los efectos más fuertes se dejan sentir también en la ciudad toscana. Con gran descontento hacia los Medici, los republicanos vuelven a tomar el poder de la ciudad y, como cruel paradoja, ahora tampoco ellos verán con buenos ojos a Maquiavelo por su acercamiento a la familia Medici: “A Maquiavelo no se le perdonaba su grandeza, su independencia de criterio, el ser alguien fuera de lo corriente y, sobre todo, es evidente, más que sus últimas colaboraciones con los Medici, no se le perdonaba su talante anti-papal. Su salud, quebrantada por los continuos traslados de los últimos tiempos, no resistió este

golpe final” (Puigdoménech, 2008: 30). Poco después de constatar que efectivamente se verificaba cuanto había temido, Maquiavelo muere el 21 de junio de 1527.

Cambio lingüístico, neologismo, revitalización, terminologización

Con el término *cambio lingüístico* se hace referencia a las modificaciones que una lengua puede presentar a través del tiempo. Es importante subrayar la distinción entre *variación lingüística* y *cambio lingüístico*: la primera hace referencia a las variaciones que se registran en un momento determinado del proceso de evolución de una lengua; es decir, las variaciones lingüísticas son de carácter sincrónico. Por otro lado, el cambio lingüístico señala las variaciones de la lengua a través de su proceso de evolución; estas modificaciones son, pues, de carácter diacrónico y, como apunta López Morales (2004), por lo general están precedidas por una etapa de variación. Será importante tomar en cuenta lo que señalan Alcaraz Varó y Martínez Linares (1997), a propósito de los principales innovadores lingüísticos, “personas importantes socialmente, con un alto índice de interacción dentro y fuera de la comunidad de habla” (93), y de la relevancia de las causas externas del cambio lingüístico; por otro lado, hay que recordar que el cambio lingüístico puede darse en distintos niveles. En el caso que me ocupa, el cambio tendría que ver con el nivel léxico-semántico.

El cambio lingüístico, a su vez, puede ser generador de neologismos. Con este término se alude a los recursos lingüísticos nuevos, de reciente creación, muchas veces relacionados con los avances científicos y tecnológicos. Como apuntan Azorín Fernández y Sánchez Manzanares (2016), la definición de neologismo basada sólo en un criterio cronológico resultaría insuficiente, pues la percepción de neologicidad puede ser bastante subjetiva. Es decir, ¿en qué momento un neologismo deja de considerarse como tal?: “El neologismo se resiste, pues, a una caracterización exclusivamente de base cronológica [...] El neologismo se concibe como producto de un proceso de cambio que afecta a un paradigma léxico y que, lejos de ser puntual, se desarrolla en el tiempo hasta su total consumación, dejando huella de los diferentes estadios de su evolución” (Azorín Fernández y Sánchez Manzanares, 2016: 17).

Al analizar un texto del siglo XVI como lo es *Il principe*, podría resultar contradictorio hablar de neologismo; sin embargo, es necesario tomar en cuenta que el proceso de neología se ha verificado también en otros momentos de evolución de la lengua: algunas de las palabras que nos resultan hoy tan familiares en otro tiempo fueron quizá también neologismos. Por otro lado, cabe mencionar que además del cronológico, existe otro criterio que determinaría el rasgo neológico de una palabra; me refiero al de la inestabilidad sistémica: “una unidad es neológica si presenta signos de inestabilidad formal (fonética, grafemática, morfológica) o semántica” (Azorín Fernández y Sánchez Manzanares, 2016: 19).

Es precisamente el aspecto semántico el interés central de este trabajo. Éste, sin embargo, es al mismo tiempo el que plantea la principal problemática al tratar de definir el proceso lingüístico que se opera en la palabra *virtù*: si nos enfocamos en la particularidad del significado de este vocablo en el tratado de Maquiavelo (es decir, en la inestabilidad de significado respecto a acepciones precedentes), podríamos considerar otras posibilidades de análisis además del neologismo: la revitalización y la terminologización semántica de la palabra.

En el caso de la revitalización, a diferencia de los neologismos, no se trata de nuevas creaciones léxicas sino, más bien, de voces ya existentes en una determinada lengua pero que son recuperadas, reincorporadas al uso. Como nos recuerda Alvar Ezquerro (1994), esta revitalización puede ser la recuperación de la palabra en sí misma, o bien, la recuperación de una acepción que ésta poseía antiguamente:

la revitalización se produce cuando se toma una palabra que ya ha caído en desuso para emplearla con el mismo significado que tenía antes, o con un sentido que se le confiere. [...] En realidad la revitalización no es un proceso ni de creación ni de incorporación léxica, todo lo más es de renovación semántica, pues la voz ya existía en la lengua. El vocabulario no se ve aumentado cuantitativamente, aunque sí cualitativamente. (3)

En el caso de la acepción de *virtù* en Maquiavelo, además de esta revitalización, podríamos reconocer quizá un ejemplo de lo que Cabré (1993) denomina *terminologización*, o sea, el proceso por el que una palabra, entendida ésta como unidad léxica de

uso general, asume el carácter de término, es decir, de una unidad léxica especializada referente a un campo específico de conocimiento.

El lenguaje de *Il principe*, la *virtù* según Maquiavelo

Como mencioné en el apartado anterior, ciertos factores extralingüísticos pueden ser también generadores del cambio lingüístico y, como se ha podido constatar, en el caso de nuestro autor, el contexto histórico fue determinante. Como se ha visto, la situación política influyó en la urgencia de Maquiavelo al escribir su opúsculo: una urgencia que explicaría la veloz redacción; la elección de una temática, al parecer, contraria a las más altas aspiraciones de este “eterno enamorado de la República” (Fabbri, 2008: 18); y, sobre todo, la preferencia de un estilo argumentativo sumamente lógico expuesto en un florentino que pretendía ser fácilmente comprensible. Es precisamente esta última elección la que me ocupa.

En la Italia del siglo XVI, hablar de la lengua en una obra literaria o de pensamiento no es una cuestión menor. Una de las discusiones más relevantes entre los intelectuales de la época fue justamente la llamada *Questione della lingua*: quizá más que en cualquier otro momento, el debate respecto a la lengua literaria más adecuada que debía adoptarse suscitó diversas propuestas. La lengua utilizada por un autor significaba, pues, su posicionamiento (con todo lo que eso implicaba) en favor de una de ellas. La discusión osciló entre tres propuestas: la de Pietro Bembo, expuesta en sus *Prose della volgar lingua* (1525) y basada en la lengua de los modelos literarios más altos (como Petrarca y Boccaccio); la de Baldassar Castiglione, planteada en su obra *Il cortigiano* (1528) que, a pesar de su casi imposibilidad, tenía el mérito de no limitarse a la lengua escrita, sino que aspiraba a crear una lengua a partir de lo mejor de la lengua utilizada en cada Corte o centro de cultura italiano; y, por último, la propuesta del propio Maquiavelo en *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (1518). Ésta consistía en utilizar la lengua vulgar florentina no en su registro más áulico, sino en aquél que resultara más apropiado para los fines del texto en cuestión.⁵ En consonancia con

5 Sobre la lengua de Maquiavelo y las opiniones que ésta suscitó dentro del debate denominado *Questione della lingua* ver Mario Pozzi (2015). Por otro lado, es importante señalar que, respecto a las otras propuestas, la de Maquiavelo no se restringe a una lengua áulica ni a los géneros literarios más serios, sino que comprende un espectro estilístico

este principio, el mismo Maquiavelo advierte, en la dedicatoria a Lorenzo di Piero de' Medici, nieto de Lorenzo el Magnífico, que la materia que tratará es tan importante (y, como dije antes, tan urgente) que adornar su texto con formas rebuscadas resultaría totalmente innecesario: “La quale opera io non ho ornata né ripiena di clausule ample, o di parole ampullose e magnifiche, o di qualunque altro lenocinio o ornamento estrinseco con li quali molti sogliono le loro cose descrivere et ornare; perché io ho voluto, o che veruna cosa la onori, o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata” (Maquiavelo, 2008a: 55).⁶

Así, pues, la cuestión de la lengua en *Il principe* es todo menos un rasgo secundario y quizá es por ello que ha suscitado tanto interés entre la crítica. Ya Fredi Chiappelli (1952), por ejemplo, en *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, señalaba el carácter técnico del léxico del escritor florentino, quien toma palabras del lenguaje común, pero las utiliza con un “valor absoluto y un significado fijo” (82; la traducción es mía). Podría ser éste el caso de *virtù*, pero ¿qué tipo de proceso lingüístico se cumple exactamente? ¿En efecto se verifica un cambio de significado? Para responder a estas preguntas será necesario, por un lado, referir brevemente el significado de *virtù* y, por el otro, ver el uso de esa misma palabra en textos precedentes al de nuestro autor.

Según el *Dizionario Etimologico della lingua Italiana* (2004-2008), *virtù* proviene del latín *virtus* “che propr. significa virilità, forza di corpo, cioè quanto adorna e nobilita l'uomo [lat. *vir*] fisicamente e moralmente: indi valentia, valore, forza” (Pianigiani, 2004-2008). Por otro lado, en el *Grande dizionario della lingua italiana*, se reportan para *virtù* (incluyendo su uso en locuciones y proverbios) veintitrés acepciones. En la primera de ellas se define *virtù* como

Disposizione morale che induce l'uomo a perseguire e a compiere costantemente il bene come fine a se stesso, prescindendo da eventuali ricompense o castighi (e nella teologia cattolica, indica l'abito operativo improntato a tale disposizione

más amplio, en el que se incluye también el estilo cómico (Cosentino, 2020). Esto se reflejará en la propia producción literaria de Maquiavelo. En este sentido, nuestro autor parece más cercano al experimentalismo lingüístico de los escritores del siglo xv que a las propuestas estilísticas de sus contemporáneos.

⁶ “La cual obra no he adornado ni llenado de ningún otro rebuscamiento u ornamento extrínseco, con los cuales suelen muchos describir y ornar sus cosas, porque yo he querido que o ninguna cosa la adorne o solamente la variedad de la materia y la gravedad del tema la hagan grata” (Maquiavelo, 2008a: 56).

e volto al raggiungimento della perfezione morale, attraverso l'osservanza dei principi dell'onestà, della probità e della rettitudine). (Battaglia, 2002: 908)

A partir de esta primera definición es posible ya percibir un contraste entre el significado original y el significado con el que suele utilizarse este vocablo actualmente en italiano. Al respecto, Materazzi (2014) explica lo siguiente: “Oggi intendiamo con *virtù* le qualità positive di una persona, una sua dote, un suo pregio. È un significato che deriva dall'interpretazione cristiana della parola latina *virtus*, che copriva invece una diversa sfera semantica” (680).⁷ Precisamente la acepción asumida por efecto del cristianismo puede ser un buen punto de comparación. Para notar esta diferencia me remitiré específicamente a una obra del periodo en el que prevaleció una visión cristiana.

Por cuestiones de espacio me limitaré a rastrear estos ejemplos en Dante Alighieri, sin duda el más célebre autor de la tradición italiana. La justificación de mi elección responde a ciertas coincidencias no menores con Maquiavelo: también florentino, Dante participó activamente en la vida política de su ciudad; su obra, al igual que en el caso de nuestro autor, se vería fuertemente influida por el contexto histórico; pero, sobre todo, también para él, la cuestión lingüística representó un elemento crucial en su obra. Resulta muy conveniente, además, tomar a Dante como punto de contraste pues, a pesar de las coincidencias antes mencionadas, existe entre Dante y Maquiavelo un rasgo esencial que los diferencia: fuertemente marcado aún por la visión medieval, el primero; heredero de los altos ideales humanistas, el segundo. Revisemos, pues, el significado de *virtù* (con su variante *métrica virtute*) en algunos fragmentos de la *Commedia* dantesca.⁸

⁷ La explicación de Materazzi respecto al cambio en el significado de *virtù* resulta válida también en el caso de *virtud*. Como señala Antoni Biosca i Bas (2009), *virtud* es una palabra “cuyo significado ha variado considerablemente a través de los siglos. Se trata de un sustantivo de significado complejo, con usos muy diversos, y que ha permitido la derivación de nuevos términos a lo largo de los siglos” (3). Al igual que Materazzi, Biosca i Bas (2009) recuerda la influencia determinante que el cristianismo tuvo sobre diversos vocablos, entre ellos, justamente el de *virtud*: “es bien conocido el efecto que el cristianismo ha tenido en el significado de no pocos conceptos del latín clásico, transformándolos y adaptándolos a los nuevos valores cristianos. Este efecto se trasluce hoy día de forma muy clara en muchas etimologías de lenguas romances actuales” (11).

⁸ Utilizaré sólo ejemplos tomados de la obra más emblemática del autor por cuestiones de espacio, pero sobre todo porque, al igual que *Il principe*, la *Commedia* tenía en cierta forma un carácter didáctico. Por otro lado, más que en cualquier otro texto dantesco, la *Divina Commedia* comprende quizá el más amplio espectro lingüístico de Dante. Todos los fragmentos serán tomados de Dante Alighieri (2007).

En el canto I del Infierno, Virgilio explica a Dante la naturaleza de aquél que salvará a Italia: éste despreciará los bienes materiales y se alimentará sólo de sabiduría, amor y virtud:

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

Questi no ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e *virtute*,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro. (Dante, 2007: Inf., I, vv. 100-105)

Más adelante, en el canto II, Dante le pregunta a Virgilio si cuenta con la virtud necesaria para llevar a cabo aquel viaje, cuyo culmine será la ascensión al Paraíso:

Io cominciai: “Poeta che mi guidi,
guarda la mia *virtú* s'ell'è possente,
prima ch'a l'altro passo tu mi fidi. (Dante, 2007: Inf., II, vv. 10-12)

En el canto V del Infierno, en el segundo círculo, donde se castiga la lujuria, Dante señala que aquellos que no han sabido someter su deseo a la razón maldicen la virtud divina:

Quando giungon davanti a la ruina,
quivil le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la *virtú* divina. (Dante, 2007: Inf., V, vv. 34-36)

Entre las diversas formas en las que Dante se dirige a Virgilio, encontramos las del canto X del Infierno, en la que el florentino subraya la excelente virtud del poeta latino:

“O *virtú* somma, che per li empi giri
mi volvi”, cominciai, “com'a te piace,
parlami, e sodisfammi a' miei disiri [...]”. (Dante, 2007: Inf., X, vv. 4-6)

Podemos recordar también las palabras con las que, en el canto xxvi del Infierno, Ulises dice haber exhortado a sus compañeros para seguir adelante, recordándoles cuál era su simiente: habían nacido para seguir virtud y ciencia:

“[...] Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir *virtute* e canonscenza”. (Dante, 2007: Inf., xxvi, vv. 118-120)

O bien, en el canto xi del Purgatorio: veamos aquella oración que Dante dirige a Dios para que no permita flaquear la virtud de los hombres ante aquél que pretende tentarlos:

Nostra *virtú* che di legger s’adona,
non spermentar con l’antico avversaro,
ma libera da lui che sì la sprona. (Dante, 2007: Pur., xi, vv. 19-11)

En estos ejemplos, como en la mayoría de los numerosos casos en los que reaparece la palabra *virtù/virtute* a lo largo de la obra, Dante hace referencia a la excelencia y a la fuerza que se traduce en acción que tiende al bien más alto. La *virtù* tiene que ver casi siempre con el plano espiritual y religioso. Esto, sin duda, se relaciona con el contexto en el que se inscribe esta monumental obra; es decir, la Italia del siglo xiv,⁹ en la que aún rige una cosmovisión bajomedieval. Veamos, en cambio qué sucede en *Il principe*.

Al igual que en Dante, la palabra *virtù* aparece de manera recurrente en este tratado¹⁰; sin embargo, ya una primera diferencia salta a la vista: la forma de la palabra, pues, mientras en Dante se alternan las versiones *virtú*, *virtute*, *vertute*, en Maquiavelo la forma de la palabra parece haberse estabilizado y será siempre *virtù*. En el primer caso, esto podría responder quizá a las necesidades propias de la poesía, es decir, la métrica y la rima que habrían orillado al *sommo poeta* a alternar las diversas formas de *virtù*. Sin embargo, habría todavía otro argumento: es imposible pasar por alto que, para el *Cinquecento*, y en especial para Maquiavelo, la separación entre el latín y la lengua vulgar florentina estaba mucho más delimitada. En efecto, sólo una vez Maquiavelo

⁹ Se piensa que la redacción, iniciada durante el exilio del autor, se extendió de 1308 a 1321 aproximadamente.

¹⁰ La palabra aparece en sesenta ocasiones y doce veces más en diversas variantes: *virtuoso*, *virtuosissimo*, *virtuosamente*, etcétera.

usa la forma *virtute*, precisamente en la única parte de su texto escrita completamente en latín (como aconsejaban las convenciones del género literario), los títulos: “De principatibus novis qui armis propriis et *virtute* acquiruntur” (Maquiavelo, 2008a: 94).

A esta primera diferencia en el plano morfológico hay que sumar el aspecto central de este trabajo, o sea, la distinción en el plano semántico. Si para Dante *virtù* significaba nobleza, tendencia al bien que eleve el espíritu, veamos, a partir de los ejemplos presentados en la Tabla 1, qué era *virtù* según Maquiavelo. Como se puede deducir, la *virtù* para Maquiavelo poco tiene que ver con aquella aludida por Dante; en Maquiavelo, este vocablo está totalmente desligado de un plano moral. Por ello no debe sorprender la relación oximorónica en la que aparecen las palabras *virtud*, *crueldad*, *maldad* y *vicio* (ejemplos 4 y 5, Tabla 1); o bien, que los modelos de príncipes virtuosos sean precisamente aquellos personajes que otros han condenado a causa de su crueldad y falta de escrúpulos (Agátocles o Alessandro y Cesare Borgia).

Como señala Alessandro Capata en la *Enciclopedia machiavelliana*, “la [virtù] conosce una riformulazione del significato ricoperto storicamente nell’etica classico-cristiana in conseguenza della frattura epistemologica che in [Machiavelli] rompe il legame concettuale tra etica e politica, dando vita alla nozione di ‘autonomia’, o di ‘assolutezza’, della politica” (Capata, 2014: s. p.). Maquiavelo es perfectamente consciente de estar lejos del plano moral: para él es muy clara la diferencia entre el “ser” y el “deber ser” (Fabbri, 2008a). Sin embargo, de ninguna manera pretende hacer una promoción de ciertos vicios: gracias a su propia experiencia y a su largo estudio de los reinos a través de la historia (la “realidad efectual”, como él la llama) ha podido constatar la naturaleza del hombre. Así que el príncipe que aspire a mantenerse exitosamente en el poder nunca debe olvidar que “colui che lascia quello che si fa per quello che si doverrebbe fare, impara più tosto la ruina che la perservazione sua: perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene rovini infra tanti che non sono buoni” (Maquiavelo, 2008a: 180).¹¹ Muchas veces la *virtù* se relaciona especialmente con la habilidad militar que, en efecto, es para Maquiavelo una condición esencial en el príncipe: que sea él mismo virtuoso en este sentido y, sobre todo,

11 “quien deja lo que se hace por lo que se debería hacer aprende antes su ruina que su preservación; porque un hombre que quiera hacer profesión de bueno en todo lo que hace tiene que arruinarse, entre tantos que no son buenos” (Maquiavelo, 2008a: 181).

Tabla 1

Significado de virtù en algunos fragmentos de El príncipe de Maquiavelo

	Versión original en italiano	Traducción de Stella Mastrangelo
1	Agatocle siciliano, non solo di privata fortuna, ma di infima et abietta, divenne re di Siracusa. Costui, nato d'uno figulo, tenne sempre, per li gradi della sua età, vita scellerata; non di manco accompagnò le sua scelleratezze con tanta virtù di animo e di corpo, che, voltosi alla milizia, per li gradi di quella pervenne ad essere pretore di Siracusa. (118)	El siciliano Agátocles, no sólo de privada sino de ínfima y abyecta fortuna, llegó a ser rey de Siracusa. Hijo de un ceramista, fue un malvado toda su vida; sin embargo acompañó sus maldades con tanta virtud del ánimo y del cuerpo que dedicándose a la milicia llegó a ser, por ese camino, pretor de Siracusa. (119)
2	E sarebbe suta la sua espugnazione difficile come quella di Agatocle, se non si fussi suto lasciato ingannare da Cesare Borgia, quando a Sinigallia, come di sopra si disse, prese li Orsini e Vitelli; dove, preso ancora lui, uno anno dopo el commisso parricidio, fu, insieme con Vitellozzo, il quale aveva avuto maestro delle virtù e scelleratezze sua, strangolato. (124)	Y su derrocamiento habría sido tan difícil como el de Agátocles si no se hubiera dejado engañar por Cesar Borgia cuando en Sinigallia, como se dijo más arriba, apresó a los Orsini y a los Vitelli, donde preso también él, un año después de cometido el parricidio, fue estrangulado junto con Vitellozzo, que había sido el maestro de sus virtudes y sus maldades. (125)
3	Viniziani, se si considerrà e' progressi loro, si vedrà quelli avere securamente e gloriosamente operato mentre ferono la guerra loro proprii: che fu avanti che si volgessino con le loro imprese in terra [...]: come cominciorono a combattere in terra, lascionono questa virtù , e seguitorono e' costumi delle guerre di Italia. (156)	Los venecianos, si se consideran sus progresos, se verá que actuaron en forma segura y gloriosa mientras hicieron la guerra ellos mismos, que fue antes de que sus empresas se volvieran hacia la tierra; [...] pero cuando comenzaron a combatir en tierra dejaron esa virtud y siguieron las costumbres de Italia. (157)
4	Et etiam non si curi di incorrere nella infamia di quelli vizii senza quali possa difficilmente salvare lo stato; perché, se si considerrà bene tutto, si troverà qualche cosa che parrà virtù , e seguendola sarebbe la ruina sua; e qualcuna altra che parrà vizio, e seguendola ne riesce la securtà et il bene essere suo. (182)	Además, que no se cuide [el príncipe] de incurrir en la fama de aquellos vicios sin los cuales difícilmente podría salvar el estado; porque si se considera bien todo, se encontrará algo que parecerá virtud y siguiéndolo sería su ruina, y algo que parecerá vicio y siguiéndolo conduce a su seguridad y bienestar. (183)
5	Intra le mirabili azioni di Annibale si connumera questa, che, avendo un esercito grossissimo [...] non vi surgessi mai alcuna dissensione, né infra loro né contro al principe, cosí nella cattiva come nella sua buona fortuna. Il che non poté nascere da altro che da quella sua inumana crudeltà, la quale, insieme con infinite sua virtù , lo fece sempre nel cospetto de' suoi soldati venerando e terribile; e senza quella, a fare quello effetto le altre sua non li bastavano. (194)	Entre las acciones admirables de Aníbal cuenta ésta, que teniendo un ejército grandísimo [...] nunca surgió en él ninguna disensión, ni entre ellos ni contra el príncipe, ni en la mala ni en la buena fortuna. Lo cual no puede nacer de otra cosa que de aquella inhumana crueldad de él, que junto con sus infinitas virtudes lo hizo siempre venerable y temido para sus soldados; y sin esta virtud no le habrían bastado las otras. (195)

Nota: Los fragmentos tanto en italiano como en español son tomados de Maquiavelo (2008a).

que cuente con ejércitos propios que sean igualmente virtuosos. Mientras se cumpla esta condición será posible mantener el poder (tabla 1, ejemplo 3).

Todavía es necesario señalar un elemento fundamental en la acepción de *virtù* en Maquiavelo: el poder de la Fortuna en el devenir de las cosas humanas. Durante el Renacimiento este tema suscitó importantes discusiones entre filósofos e intelectuales que se preguntaron hasta qué punto el hombre podía realmente construir su propio destino. Para Maquiavelo, estaba claro: el hombre podrá sortear los efectos de la Fortuna siempre y cuando sea virtuoso y sepa reconocer a tiempo las circunstancias, de manera que pueda sacar de ellas el mayor provecho o, en su caso, el menor daño. Así, virtuoso es quien logra conjuntar a su favor la virtud y la Fortuna; demostrar la propia virtud en el momento preciso:

Et esaminando le azioni e vita loro, non si vede che quelli avessino altro dalla fortuna che la occasione; la quale dette loro materia a potere introdurvi dentro quella forma parse loro; e sanza quella occasione la *virtù* dello animo loro si sarebbe spenta, e sanza quella *virtù* la occasione sarebbe venuta invano. Era dunque necessario a Moisè trovare el populo d’Isdrael, in Egitto, stiavo et oppresso dalli Egizii, acciò che quelli, per uscire di servitù, si disponessino a seguirlo. (Machiavelo, 2008a: 96)¹²

Es decir, para Maquiavelo, además de fuerza y eficacia (estratégicas y militares), *virtud* significaba también estar preparado para actuar de manera oportuna frente a la Fortuna: saber resistir sus embates, o bien, aprovechar la ocasión cuando es propicia. Es famosa la metáfora maquiaveliana sobre la Fortuna como un río; la virtud estará en saber contenerlo a tiempo con los diques necesarios.

Después de analizar la acepción de virtud en el tratado maquiaveliano, podríamos deducir que, en efecto, se verifica una revitalización de la palabra si pensamos que, entendida como fuerza, virilidad, valentía, ésta ya existía en la *virtus* romana;

12 “Y examinando las acciones y vida de ellos, no se ve que hayan recibido de la suerte otra cosa que la ocasión, la cual les dio materia donde poder introducir la forma que les pareció; y sin aquella ocasión su *virtud* de ánimo se habría extinguido, y sin esa ocasión la *virtud* habría venido en vano. Era pues necesario para Moisés hallar al pueblo de Israel en Egipto, esclavizado y oprimido por los egipcios a fin de que ellos, por salir de la servidumbre, se dispusieran a seguirlo” (Machiavelo, 2008a: 97).

sin embargo, sería un error pasar por alto todas las implicaciones que Maquiavelo atribuyó a la palabra. Si consideramos además que *virtù* aparece casi siempre con un significado fijo para aludir a esa fuerza-capacidad, en función de la conservación del poder por parte del príncipe, es decir, específicamente en el plano político, podríamos ver que se registra, si no una terminologización, sí una especialización de la palabra.

¿Qué sucede entonces al momento de traducir una obra como *Il principe*, pues *virtù* es sólo un ejemplo de las palabras consideradas técnicas en Maquiavelo? ¿Cómo traducir una palabra como *virtù* que, según los ejemplos analizados, ha revitalizado una antigua acepción y además parece haberse especializado? No resulta una cuestión menor si consideramos que, incluso hoy, a siglos de distancia de la redacción del tratado, la palabra *virtud* aparentemente mantiene todavía una carga positiva y nos remite, sobre todo, a un plano moral. El desafío al traducir este texto estaría en reflejar en una palabra todas las implicaciones de la *virtù* maquiaveliana, tal como apunta José Abad (2008): “La situación es ésta: el traductor tendrá que buscar alternativas diferentes de una frase a otra reduciendo el uso de un término clave: ‘virtù’, y a limitarlo, sacrificando la polisemia que Maquiavelo quiso para éste. Una lamentable pérdida, en cualquier caso” (s. p.).

Veamos, en la Tabla 2, al menos dos ejemplos que reflejan las distintas decisiones que han debido tomar los traductores del tratado maquiaveliano. Como se puede apreciar, en las tres primeras versiones los traductores prefirieron utilizar otra palabra ahí donde Maquiavelo utiliza *virtù*. Aquí surge la duda si esto responde, por parte de los traductores, a un afán por especificar, o bien, a una suerte de reserva de llamar *virtud* aquello que, según la acepción más corriente, no lo sería. Sólo en el caso de Mastrangelo se mantiene tanto la palabra maquiaveliana como el número de veces que ésta aparece en el original. Sin embargo, como señalaba José Abad, en ambos casos, tanto si se mantiene la palabra como si se intenta delimitar su significado, se registra necesariamente una pérdida. Motivado por esta razón, Abad (2008) propone una conservación de la palabra en italiano: “ante la imposibilidad de una traducción satisfactoria, en nuestro idioma habría bastado con mantener tal cual *virtù*, dejando a la cursiva la sugerencia de esos significados señalados y que difícilmente identificaríamos con la idea más extendida de ‘virtud’” (s. p.). En efecto, no parece haber en español una palabra que encierre todos los significados de la *virtù* maquiaveliana.

Tabla 2

Traducción de virtù en cuatro ediciones en español de El príncipe

Edición de Espasa-Calpe, 1967	Traducción de Miguel Ángel Granada	Traducción de Helena Puigdoménech	Traducción de Stella Mastrangelo
<p>El siciliano Agatocles, quien, habiendo nacido en una condición no solamente ordinaria sino también baja y vil, llegó a empuñar, sin embargo, el cetro de Siracusa. Hijo de un alfarero, había tenido en todas las circunstancias una conducta reprehensible; pero sus perversas acciones iban acompañadas de tanto vigor corporal y fortaleza de ánimo que habiéndose dado a la profesión militar ascendió, por los diversos grados de la milicia, hasta el de pretor de Siracusa. (45-46)</p>	<p>El siciliano Agatocles llegó a rey de Siracusa no sólo a partir de una condición privada, sino incluso ínfima y despreciable. Hijo de un ollero, llevó durante toda su vida una conducta criminal; sin embargo, combinó sus maldades con tanta virtud de ánimo y de cuerpo que, dedicado a la carrera de las armas, alcanzó el puesto de pretor de Siracusa pasando por todos los grados. (79)</p>	<p>El siciliano Agatocles llegó a rey de Siracusa partiendo de una condición no sólo privada sino ínfima y abyecta. Hijo de un alfarero, llevó durante toda su vida una conducta criminal; sin embargo supo acompañar sus maldades con tanta fuerza física y de carácter que, dedicado a la milicia, pasando por todos sus grados, llegó a ser pretor de Siracusa. (102)</p>	<p>El siciliano Agátocles, no sólo de privada sino de ínfima y abyecta fortuna, llegó a ser rey de Siracusa. Hijo de un ceramista, fue un malvado toda su vida; sin embargo acompañó sus maldades con tanta virtud del ánimo y del cuerpo que dedicándose a la milicia llegó a ser, por ese camino, pretor de Siracusa. (119)</p>
<p>Entre las acciones admirables de Aníbal se cuenta que teniendo un numerosísimo ejército [...] su conducta fue tal que en el seno de este ejército, tanto en la mala como en la buena fortuna, no hubo nunca ni siquiera una sola disensión entre ellos ni ninguna sublevación contra su jefe. Esto no pudo provenir más que de su despiadada inhumanidad, que unida a las demás prendas suyas le hizo siempre tan respetable como terrible a los ojos de sus soldados. (84)</p>	<p>Entre las admirables acciones de Aníbal se enumera precisamente ésta: con un ejército inmenso, [...] jamás surgió en ese ejército disensión alguna ni en su seno ni contra el príncipe, tanto en los momentos de mala como de buena fortuna. La causa no era otra que su inhumana crueldad, la cual, junto con sus otras muchas cualidades, lo mantuvo siempre ante los ojos de sus soldados temido y respetado; sin ella no hubieran bastado sus otras cualidades para conseguir aquel resultado. (117)</p>	<p>Entre las admirables empresas de Aníbal se enumera ésta: que teniendo un ejército grandísimo, [...] jamás surgió en él disensión alguna, ni entre ellos ni contra el príncipe, tanto en los momentos buenos como en los malos. Lo que no podía provenir más que de su inhumana crueldad; la cual, junto a sus infinitas cualidades, lo hizo siempre, a los ojos de sus soldados, temible y respetado; sin ella no hubieran bastado sus otras cualidades para conseguir aquel resultado. (137)</p>	<p>Entre las acciones admirables de Aníbal cuenta ésta, que teniendo un ejército grandísimo [...] nunca surgió en él ninguna disensión, ni entre ellos ni contra el príncipe, ni en la mala ni en la buena fortuna. Lo cual no puede nacer de otra cosa que de aquella inhumana crueldad de él, que junto con sus infinitas virtudes lo hizo siempre venerable y temido para sus soldados; y sin esta virtud no le habrían bastado las otras. (195)</p>

Nota: En negritas se señalan las distintas formas elegidas por cada traductor para llevar al español la palabra *virtù*. La versión consignada en la primera columna corresponde a la undécima edición de una primera versión de 1939, en la cual, sin embargo, no se precisa el nombre del traductor (Maquiavelo, 1967). Las otras tres versiones en español corresponden a las publicadas en Maquiavelo (1981), Maquiavelo (2008b) y Maquiavelo (2008a), respectivamente.

Si bien la propuesta de Abad es una solución bastante pertinente, al final la decisión dependerá de cada traductor. La cuestión esencial aquí será que el traductor sea totalmente consciente del proceso lingüístico que se verifica en *virtù* y que decida en qué medida hace evidente ante el lector hispanohablante los significados particulares que Maquiavelo le atribuye a este vocablo. Sólo así se logrará la menor pérdida y será posible presentar una traducción que mejor refleje los principios de esta obra fundamental del pensamiento político.

Referencias bibliográficas

- ABAD, José. (2008). “La ‘*virtù*’ según Maquiavelo: significado y traducciones”. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, (15). <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-1-maquiavelo.htm>.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique; MARTÍNEZ LINARES, María Antonia. (1997). “Cambio lingüístico”. En *Diccionario de lingüística moderna*. Ariel.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel. (1994). *La formación de palabras en español*. Arco/Libros.
- AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores; SÁNCHEZ MANZANARES, María del Carmen. (2016). “Los diccionarios de neologismos del español actual. A propósito del diccionario NEOMA”. En María del Carmen Sánchez Manzanares y Dolores Azorín Fernández (Eds.), *Estudios de neología del español* (pp. 13-44). Universidad de Murcia.
- BATTAGLIA, Salvatore. (2002). “*Virtù*”. *Grande dizionario della lingua italiana*, Vol. XXI (pp. 908-910). UTET.
- BIOSCA I BAS, Antoni. (2009). “Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo”. *Eikasia: Revista de Filosofía*, (28), 1-40. https://www.revistadefilosofia.org/revistadefilosofia_old/28-01.pdf.
- CABRÉ, María Teresa. (1993). *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Antártida; Empúries.
- CAPATA, Alessandro. (2014). “*Virtù*” (en línea). En *Enciclopedia machiavelliana*. Istituto dell’Enciclopedia Italiana. Recuperado de https://www.treccani.it/enciclopedia/virtu_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/.
- CHIAPELLI, Fredi. (1952). *Studi sul linguaggio del Machiavelli*. Le Monnier.

- COSENTINO, Paola. (2020). “Machiavelli e il Discorso o dialogo: teoria e prassi dell’intreccio comico” (en línea). En *Pensée et pratique de l’intrigue comique (France-Italie, xvie-xviii siècles): Actes du colloque de Grenoble, 23-24 mai 2019*. Recuperado el 14 de septiembre de 2022 de <http://www.fabula.org/colloques/document6529.php>.
- DANTE Alighieri. (2007). *Divina commedia*. En *Tutte le opere* (pp. 31-648). New Compton Editori.
- FABBRI, Luce. (2008). “Introducción”. En Nicolás Maquiavelo, *El príncipe* (Stella Mastrangelo, Trad.) (pp. 13-49). Universidad de la Ciudad de México.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. (2004). *Sociolingüística*. Gredos.
- MAQUIAVELO, Nicolás. (1967). *El príncipe*. Espasa-Calpe.
- MAQUIAVELO, Nicolás. (2014). *El príncipe* (Miguel Ángel Granada, Trad.). Alianza.
- MAQUIAVELO, Nicolás. (2008a) *El príncipe*, Edición Bilingüe (Stella Mastrangelo, Trad.). Universidad de la Ciudad de México.
- MAQUIAVELO, Nicolás. (2008b) *El príncipe. La mandrágora* (Elena Puigdoménech, Trad.). Cátedra.
- MATERAZZI, Melfino. (2014). *La parola letteraria. Testi e immagini della letteratura italiana ed europea*. Loescher.
- PIANIGIANI, Ottorino. (2004-2008). “virtú” (en línea). *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Recuperado de <https://www.etimo.it/?cmd=id&id=19478&md=03c36cc670f4a8bd95efbca019a2a684>.
- POZZI, Mario. (2015). “Contro il fiorentino e in particolare contro Machiavelli e Guicciardini”. En Romain Descendre y Jean-Louis Fournel (Dirs.), *Langages, politique, histoire. Avec Jean-Claude Zancarini*. ENS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.5308>.
- PUIGDOMÉNECH, Elenea. (2008). “Introducción”. En Nicolás Maquiavelo, *El príncipe. La mandrágora* (Elena Puigdoménech, Trad.) (pp. 7-68). Cátedra.
- SALUTATI, Coluccio. (1970). “Invettiva contro Antonio Loschi da Vicenza”. En Eugenio Garin (Ed.), *Prosatori latini del Quattrocento* (pp. 7-37). Riccardo Ricciardi Editore.

WHAT MAGIC CAN PERFORM:

THÉÂTRALITÉ ET PERFORMATIVITÉ DANS *DOCTOR FAUSTUS* DE CHRISTOPHER MARLOWE

WHAT MAGIC CAN PERFORM:

THEATRICALITY AND PERFORMATIVITY IN CHRISTOPHER MARLOWE'S *DOCTOR FAUSTUS*

Daniel RUDY HILLER

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS III | París, Francia

Contacto: daniel.rudy-hiller@sorbonne-nouvelle.fr

Résumé

Dans un contexte dominé par l'iconoclasme de l'anglicanisme anglais et par la "textualisation" de la culture religieuse, Christopher Marlowe transforme sa pièce *Doctor Faustus* (1589), mise en scène dans les théâtres de la banlieue londonienne, en une réflexion sur les capacités performatives et "incarnationnelles" du théâtre. Cet article étudie comment l'inflexion métaphorique du langage théologique que les autorités ecclésiastiques avaient utilisé pour dénoncer les effets pervers de la représentation théâtrale permet au dramaturge anglais de formuler une conception de l'art littéraire comme création d'un monde et non plus comme imitation de la nature. Ainsi, Marlowe requalifie en termes théâtraux le concept de performativité : alors que, dans le théâtre du monde, la performativité de la prédestination divine vouait les croyants à une situation de détresse existentielle, la performativité artistique redonnait aux spectateurs la possibilité de créer leur propre monde, le monde du théâtre. C'est pourquoi le remaniement esthétique du lexique

Abstract

In a context dominated by the iconoclasm of English Anglicanism and by the "textualization" of religious culture, Christopher Marlowe transforms his play *Doctor Faustus* (1589), staged in the theaters of the London suburbs, into a reflection on the performative and "incarnationalist" capacities of theater. This article studies how the metaphorical inflection of the theological language that the ecclesiastical authorities had used to denounce the perverse effects of theatrical representation allows the English dramatist to formulate a conception of literary art as the creation of a world and no longer as an imitation of nature. Thus, Marlowe resignifies the concept of performativity in theatrical terms: while, in the theater of the world, the performativity of divine predestination condemned the faithful to a situation of existential anguish, artistic performativity gave spectators the opportunity to create their own world, the world of the theater. Therefore, the aesthetic reworking of the theological lexicon and imaginary proves to be Marlowe's most profound response to the crisis of "theological absolutism": he turns the theater into a play space where the trauma caused by

et de l’imaginaire théologique s’avère la réponse la plus profonde de Marlowe à la crise de “ l’absolutisme théologique ” : il fait du théâtre un espace de jeu où le traumatisme provoqué par cette crise pouvait être travaillé et éventuellement dépassée par sa resignification dramatique. C’est dire que, dans la version marlowienne du mythe faustien, l’autoaffirmation humaine se réalise surtout à travers le pouvoir cathartique de l’illusion théâtrale.

this crisis could be worked through and eventually overcome by its dramatic resignification. In other words, in Marlowe’s version of the Faustian myth, human self-affirmation is realized mainly through the cathartic power of theatrical illusion.

Mot-clés : *Christopher Marlowe, Arts du spectacle, Drame anglais, Littérature européenne, Mimesis dans la littérature, Théologie, Art et religion*

Keywords: *Christopher Marlowe, Performing arts, English drama, European literature, Mimesis in literature, Theology, Art and religion*

Le théâtre séduit et fonctionne comme une magie noire de détournement de toutes les vérités.

—JEAN BAUDRILLARD, *DE LA SÉDUCTION*

I

La Renaissance marque le début d’une période où les artistes commencent à théoriser leur art en essayant de se démarquer de la vision traditionnelle de la mimésis. À propos de celle-ci, Hans Blumenberg (2020) a montré qu’elle était fondée sur la prémisse métaphysique selon laquelle la nature, dans son existence effective, épuise toutes les possibilités de l’être.¹ C’est dire que, pour la conception de la mimésis, la nature constitue un horizon exemplaire indépassable. Envisageant les œuvres artistiques comme des imitations de la nature qui se placent sur un échelon secondaire

¹ Pour la métaphysique grecque, le cosmos est une sorte d’événement naturel qui, du fait d’être une imitation de la rationalité et de la plénitude ontologique du monde intelligible, incarne le seul monde imaginable. Dans la théologie médiévale, ce monde intelligible est rapporté à l’intellect divin et la nature, désormais comprise comme création, en est l’imitation *nécessaire*. Dans les deux cas, le concept d’*ordre cosmique* élimine toute véritable valeur ontologique à l’ouvrage humain, puisque ce que la nature est dans sa totalité et ce qu’elle peut être, comme *cosmos*, cela a toujours déjà été déterminé. Il en résulte que l’artifice humain, qu’il soit technique ou artistique, ne peut qu’imiter la nature.

vis-à-vis de la vérité, cette conception de la littérature présuppose en outre que les poètes mentent, c'est-à-dire que, tout en affirmant telle ou telle chose, leur langage ne fait que produire des ombres qui veulent tout de même être prises pour la réalité. Dans *The Defence of Poesy* (1583), Sir Philip Sidney (2004), contemporain de Marlowe, s'insurge précisément contre cette façon de comprendre l'art littéraire lorsqu'il écrit : “the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth” (120). Ces propos ne visent pas seulement à exprimer *ex negativo* que le poète n'a pas pour vocation de transmettre une vérité unique qu'il emprunterait à la théologie ou à la philosophie. Ils veulent dire plus profondément que le langage littéraire ne fonctionne pas en termes déclaratifs mais performatifs, si bien qu'il ne peut être évalué à l'aune d'un critère de véracité ou de fausseté : dans ses œuvres, le poète ne se borne pas à dire — et donc à imiter — la nature donnée, mais il en crée une. Aussi Sidney considère-t-il le poète comme un *alter deus* à même de produire une *natura altera*.² On peut d'ailleurs établir un rapport direct entre ces positions esthétiques et l'autoaffirmation humaine qui caractérise les Temps modernes (Blumenberg, 2017).³ Au début de cette période, en raison de l'effondrement de l'ordre cosmique provoqué par l'absolutisme théologique, l'homme cesse de percevoir la nature comme une instance dont l'exemplarité exige qu'on l'imité et commence à y voir une simple potentialité ouverte à la créativité des possibles. En ce qui concerne le poète, cela signifie que “le sujet se conçoit comme condition de sa propre production, et dans la mesure où il se comprend comme un tout, il se détache du cosmos ancien et prend sa place. En tant que condition de ses possibilités, le poète incarne le sujet de l'autoaffirmation moderne” (Iser, 2013: 185; je traduis).

2 Cf Sidney (2004): “We Englishmen have met with the Greeks in calling [the poet] a ‘maker’ [...] Only the poet, disdain- ing to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than nature bringeth forth or, quite anew, forms such as never were in nature” (96-97).

3 D'après Blumenberg, les Temps modernes procéderaient de l'autoaffirmation (*Selbstbehauptung*) humaine face à l'absolutisme théologique du Moyen Âge tardif : l'élaboration d'un nouveau type de rationalisme, de même que la réhabilitation de la *curiositas* qui le sous-tend, constituent une réponse anthropologique nécessaire face à une tendance théologique qui, par le fait d'insister sur la liberté et la puissance absolues de la volonté infinie de Dieu, finit non seulement par transformer ce dernier en un *Deus absconditus* et par détruire la fiabilité de l'ordre cosmique, mais aussi par déposséder l'être humain de toute certitude physique, métaphysique ou encore eschatologique. Or l'imagination mythique joue également un rôle considérable dans la réponse anthropologique à cette crise, puisqu'elle cristallise dans la figure de Faust — ce savant en proie à une curiosité exacerbée qui pactise avec le diable afin de contrecarrer, par l'acquisition de connaissances illimitées et de pouvoirs “magiques”, l'emprise qu'exerce sur lui un Dieu caché — une certaine compréhension de soi de l'homme moderne.

C'est précisément cela que Marlowe thématise sans cesse dans *Doctor Faustus* (1589), l'une des pièces ayant rapporté le plus de succès dans les théâtres commerciaux — appelés ainsi dans cet article par opposition aux différentes formes de théâtre religieux qui étaient en train de disparaître à l'époque de Marlowe — qui commencent à essaimer dans la banlieue londonienne à partir de 1580. Mettant en jeu précisément le même langage théologique et les mêmes figures que les autorités ecclésiastiques avaient mobilisées pour décrier le théâtre, le dramaturge anglais les transforme ludiquement de façon à ce qu'ils deviennent une métaphore de ce que l'art de la scène est en mesure de produire. En dernier ressort, ce remaniement esthétique du lexique et de l'imaginaire religieux s'avère être sa réponse la plus profonde à la crise anthropologique déclenchée par cette paradoxale omniprésence d'un Dieu caché qui découle de l'absolutisme théologique.

II

De nombreux critiques écrivant sur *Doctor Faustus* s'étonnent qu'une pièce qui se veut tragique — Faust est-il condamné parce que le puissance absolue du Dieu caché du calvinisme a prédéterminé son destin ou plutôt se condamne-t-il lui-même à cause de son entêtement à croire, à tort, qu'il a été prédestiné à l'enfer ? : voilà le doute que Marlowe y fait planer en permanence — comporte autant de scènes sérieuses que comiques. Ils constatent également avec un certain agacement le décalage entre ce que Faust attend de la magie dans les deux premiers actes et l'usage "théâtral" qu'il en fait à partir de l'acte trois. S'il est vrai que ces deux contrastes pourraient s'expliquer par la reprise que Marlowe fait de son intertexte source — la traduction anglaise du *Faustbuch* parue en 1588 — leur présence tient à une manœuvre plus originale de sa part. Thomas Healy (2004: 186) remarque à ce propos que peu de pièces de la Renaissance semblent aussi obsédées que *Doctor Faustus* par le sens du spectacle, par l'envie de mettre en scène des "pièces" et d'y jouer des rôles. Dans la mesure pourtant où le motif du théâtre dans le théâtre constitue une sorte de lieu commun dans la production dramatique élisabéthaine, cette remarque doit nous mettre sur la piste de l'originalité de Marlowe. Ainsi, surtout dans ces épisodes que l'on qualifie de comiques, la pièce de ce dernier représente une série de mises en abymes où différents

personnages font usage de leurs pouvoirs diaboliques afin de mettre en scène tout type de spectacles théâtraux. Il s’y dessine ainsi, par le détournement d’un imaginaire et d’un lexique liés à la magie noire et à la théologie, une métaréflexion sur le théâtre qui, par contrecoup, dévoile que la pièce dans sa totalité — y compris dans ses moments les plus sérieux — est une métaphore de la puissance performative de l’art de la scène. C’est par cette sorte de théorie diabolique du théâtre que Marlowe s’attaque non seulement à l’iconoclasme anglican qui frappait d’anathème tout élément “incarnationniste”,⁴ mais aussi à la tradition antithéâtrale d’un secteur de la théologie chrétienne.

Les glissements sémantiques qu’accomplit la pièce afin de se référer à elle-même passent d’emblée par l’appropriation et la diffraction du vocabulaire de la magie noire. L’usage d’un terme en particulier tout au long du texte constitue un exemple éclatant de ce processus de déplacement métaphorique : le mot *perform*. D’après Andreas Sofer (2009), dans la période élisabéthaine ce terme était en train de changer de signification, passant de son ancien sens d’“accomplir quelque chose” ou “parfaire une action” à celui de “jouer un rôle” (8). Sa signification pratique première élucide d’ailleurs pourquoi le mot était employé dans le contexte de la magie noire. Pour un Anglais de l’époque, prononcer des formules incantatoires — dont le trait principal

4 On sait bien que, pour les réformés élisabéthains, l’adoration des images devait être remplacée par l’adoration de la parole divine. Michael O’Connell (1995: 63) a résumé cette “soudaine révolution psychique” dirigée contre un ensemble de pratiques religieuses médiévales — telles que le culte des images, les mises en scènes, les sacrements de la messe et les reliques — comme le passage de l’“incarnationnisme” de la culture médiévale tardive à une “textualisation” du corps de Dieu, ce qui suppose que l’incarnation — ainsi que les pratiques rituelles qui s’y rattachent — ne s’exprime plus de façon physique et matérielle mais plutôt textuelle et verbale. Ainsi, si pour un bon nombre de théologiens médiévaux la liturgie s’opposait au théâtre religieux comme le réel à l’irréel, aux yeux des anglicans la messe et l’eucharistie catholiques elles-mêmes n’ont jamais été autre chose qu’une pure et simple mise en scène, si bien que les différents courants contemporains du théâtre religieux — que ce soit les représentations vernaculaires connues comme les cycles du *Corpus Christi* ou les moralités à des fins didactiques — n’étaient qu’une autre expression de cette mascarade. Dans les deux cas, le but était d’incarner théâtralement le corps du Christ ou de représenter allégoriquement un certain nombre de mystères eschatologiques, de les rendre consommables et visibles. De même donc qu’on s’attaquait à l’eucharistie parce qu’elle était censée se fonder sur la présence réelle du sauveur rendue possible par le miracle de la transsubstantiation, on blâmait le théâtre parce qu’on estimait que les acteurs, à l’instar des idoles, prétendaient faire usage de leur corps afin d’incarner réellement ce qu’ils représentaient. Pour autant, la fin des mystères a en même temps pavé le chemin pour le succès spectaculaire qu’ont connu à partir des années 1580 les théâtres commerciaux londoniens. Il va sans dire que, même si tout contenu explicitement religieux en avait été banni, l’église anglicane s’en prenait à eux de façon virulente. Le développement même du théâtre élisabéthain serait incompréhensible sans l’énorme influence de ce mouvement antithéâtral. Finalement, amalgamant le drame païen avec l’incarnationnisme du culte catholique, les critiques protestants de la scène affirmaient également que les pièces vouaient les spectateurs à adorer des signes plutôt que des essences, la chair plutôt que l’esprit. Qui plus est, ils associaient leur biais anticatholique et antipaïen avec l’emprise du diable et de la magie noire. Nous reviendrons par la suite sur ces questions.

était leur caractère impératif — revenait à exécuter une action précise : invoquer le diable ou provoquer par son truchement un effet concret dans la réalité. Ainsi, par exemple, un collègue de Faust, Cornélius, dit dans le premier acte qu’il apprendra au protagoniste “the words of [this] art” (Marlowe, 2005: 1, 1, v. 158), formules que ce dernier prononcera lors de la cérémonie d’invocation de Méphistophélès. Il s’ensuit que la magie noire reposait surtout sur une série d’actes de langage caractérisés par leur pouvoir performatif. Marlowe, lui, vise justement à évoquer cette puissance invocatoire de la parole magique dans le but de s’en emparer et de l’appliquer par déplacement à la parole dramatique. Lorsque le chœur déclare aux spectateurs dans le prologue : “Only this, gentles — we must now perform, / The form of Faustus’ fortunes, good or bad” (Marlowe, 2005: Prol., vv. 7-8), cela suppose que la parole même du chœur est en mesure d’invoquer la présence de Faust. Et, effectivement, une fois qu’à la fin du prologue le chœur affirme : “And this the man that in study sits” (Marlowe, 2005: Prol., v. 28), Faust apparaît pour la première fois sur scène. Dès le départ donc, la pièce joue avec l’idée que le déroulement de l’action dépend de la performativité des mots énoncés par le chœur. Le statut ontologique de ce qui est appelé à apparaître par ce moyen est une question que nous aborderons ultérieurement.

Signalons pour l’instant que du fait même de ce détournement sémantique, la pièce déclenche un jeu consistant en ceci que, à chaque fois que des mots appartenant au champ lexical de la magie ou du diable apparaissent, leur sens est constamment en train de glisser afin de signifier le théâtre, si bien que celui-ci, quand il n’est pas thématiquement explicitement, accompagne comme un double implicite le déroulement de l’action. Lorsque Faust assure que “A sound magician is a mighty god” (Marlowe, 2005: 1, 1, v. 62), ses propos annoncent déjà les pouvoirs démiurgiques du metteur en scène et de l’acteur qui seront l’objet de certaines scènes ultérieures. Lui-même d’ailleurs dit vouloir être comme Agrippa, le célèbre magicien de la Renaissance que “l’Europe entière honore pour avoir évoqué des ombres” — “whose shadows made all Europe honour him” (Marlowe, 2005: 1, 1, v. 117) —. À un premier niveau, l’allusion aux pouvoirs surnaturels d’Agrippa — lui-même associé à Simon le Mage — renvoie à une contrefaçon magico-diabolique du pouvoir christique de ressusciter les morts ; pourtant, si l’on pense au fait que, à l’époque élisabéthaine, le mot *shadow* était un synonyme d’*acteur* (Sofer, 2009: 15), on saisit comment s’opère le déplacement sémantique menant de la

religion à l’art de la scène.⁵ Il en va de même au moment où Cornelius, celui qui initie le protagoniste aux rudiments de la conjuration magique, lui promet : “The miracles that magic will perform / Will make you thee vow to studie nothing else” (Marlowe, 2005: 1, 1, vv. 136-137). Certes, les miracles auxquels Cornelius fait référence en l’occurrence n’ont rien à voir avec le théâtre, mais l’usage que le chœur a déjà fait du terme *perform* pour se référer à la mise en scène nous permet de comprendre que les “miracles” dont il est ici question sont aussi ceux que la magie du théâtre accomplit à cet instant même par la performativité de la représentation. Ce dédoublement devait d’ailleurs être d’autant plus évident pour les spectateurs que, en Angleterre, les représentations à contenu religieux étaient appelées des *miracula*.

La polysémie générée par la dissémination de différents domaines lexicaux se complexifie davantage pendant la cérémonie d’invocation au bout de laquelle Faust — qui s’exhorte lui-même à essayer “the utmost magic can perform” (Marlowe, 2005: 1, 3, v. 15) — évoque Méphistophélès. D’une part, on assiste ici à la mise en scène d’un rite magique avec sa gestuelle particulière et ses formules incantatoires hétéroclites — Faust fait appel aux dieux de l’Achéron, à Jéhovah, aux éléments terrestres et finalement à Lucifer. Mais, d’autre part, certains gestes exécutés par Faust — notamment l’action de répandre de l’eau bénite et de faire le signe de croix, le tout en disant ce qu’il est en train de faire avec des formules latines — suggèrent que son rituel est aussi une parodie de la liturgie catholique. Rappelons à cet égard que, aux yeux des protestants, celle-ci ne se différenciait en rien d’un rite magique placé sous l’égide du diable. Si cet amalgame indique que la pièce se range du côté de la critique protestante du catholicisme, il n’en demeure pas moins qu’elle fait cela en performant sur scène ces mêmes excès rituels qui, à la suite de la croisade iconoclaste des anglicans, ne pouvaient plus être vus nulle part ailleurs en Angleterre. On en vient par là à comprendre la manière dont la mise en scène incorpore la performativité “diabolique” associée à la magie noire et à la liturgie catholique afin de signifier ce qu’elle est en train de faire en ce moment même. Car c’est finalement la parole dramatique de Faust qui appelle sur scène la présence de Méphistophélès — dont les métamorphoses sont une première métaphore de la capacité protéique de l’acteur. Qui plus est, dans ce passage

5 Dans le cinquième acte, le désir de Faust d’être comme Agrippa sera exaucé lorsqu’il évoquera l’ombre d’Alexandre le Grand et de sa maîtresse dans la cour de Charles V, et ce pour y mettre en scène un petit spectacle. Il évoquera par ailleurs aussi l’ombre d’Hélène de Troie. Nous y reviendrons.

le protagoniste associe les vertus performatives de sa parole non pas à une puissance diabolique mais à une puissance divine : “I see theres vertue in my heavenly words, / Who would not be proficient in this art ? [...] Such is the force of magic and my spels” (Marlowe, 2005: I, 3, vv. 29-30, 33). La performativité du magicien n’est-elle pas comparable à celle du Christ, voire à celle de Dieu ?⁶ On y reviendra.

Jusqu’à présent, la pièce n’a fait référence à sa performativité qu’en détournant le champ lexical de la magie noire et de la liturgique catholique. Cependant, à partir du deuxième acte, elle déploie explicitement son sens du *showmanship* à travers une succession de mises en abyme. Nous en avons un premier exemple lorsque Méphistophélès, faisant appel à des démons dansants, monte un spectacle afin de distraire Faust qui vient à peine de signer son contrat et d’ignorer l’avertissement providentiel qui le poussait à reculer. Médusé par ce divertissement, le protagoniste lui demande : “What means this show? Speak, Mephistopheles. / [MEPH] Nothing, Faustus, but to delight thy mind / And let thee see what magic can perform” (Marlowe, 2005: II, 1, vv. 83-85). Attiré par le potentiel théâtral de la magie, Faust demande : “But may I raise such spirits when I please? / [MEPH] Ay, Faustus, and do greater things than these” (Marlowe, 2005: II, 1, vv. 86-87). Il est vrai que, envisagé sous l’éclairage théologique qui demeure à l’arrière-plan, le petit spectacle succédant à la signature du contrat renvoie aux appâts auxquels recourt le diable afin de leurrer l’homme et de l’attirer vers lui. Toujours est-il que la scène du contrat était elle-même marquée davantage par sa tension dramatique que par sa visée doctrinale, de sorte que le divertissement monté par Méphistophélès, aussi superficiel soit-il, ne fait qu’accentuer par ricochet le ravissement purement théâtral que l’épisode sérieux qui l’a précédé peut susciter chez les spectateurs. En d’autres termes, la “ magie ” du théâtre peut certes produire des spectacles légers, mais elle peut tout aussi bien “ conjurer ” la tragédie de Faust, tous les deux attestant de la malléabilité de la parole dramatique.

Cette contiguïté entre une scène chargée de suspense et une mise en abyme du théâtre se répète de nouveau à la fin du deuxième acte, lors de la mise en scène des sept

6 La performativité est loin d’appartenir seulement au domaine de la magie noire. Le Christ, figure centrale des mystères, était aussi une figure qui par le pouvoir de sa parole était non seulement à même de mener à bien un exorcisme, mais, on l’a dit, de ressusciter également les morts. De surcroît, Dieu lui-même crée le monde par la force de sa parole et la performativité souveraine de celle-ci se montre également lorsqu’il décide qui sera sauvé et qui sera damné. Nous verrons par la suite les différences entre la performativité divine et la performativité diabolique.

péchés capitaux. En réponse à la tentative de Faust d’appeler le Christ à l’aide, Lucifer et Belzébuth font irruption sur scène afin de lui rappeler son engagement. Une fois que la tension entre eux s’est apaisée, Lucifer s’adresse ainsi au protagoniste : “Faustus, we are come from hell in person to show thee / some pastime. Sit down, and thou shalt behold the Seven / Deadly Sins appear to thee in their own proper shapes and likeness. / [FAU] That sight will be as pleasant to me as paradise was to / Adam the first day of his creation. / [LUC] Talk not of paradise or creation, but mark the show” (Marlowe, 2005: II, 3, vv. 105-111). S’ensuit un spectacle plutôt comique où chacun des sept péchés capitaux se décrit satiriquement lui-même comme une figure typique — l’orgueil est une femme frivole soucieuse de son apparence, l’avarice est un ladre obsédé par l’or, et ainsi de suite —, à la fin duquel Faust s’exclame : “O, how this sight doth delight my soul ! / [LUC] But Faustus, in Hell all is a manner of delight” (Marlowe, 2005 : II, 3, vv. 175-176).

D’après Richard Newhauser (2012: 179), cette mise en scène des sept péchés capitaux se différencie de celle que réalisent les moralités en ce qu’elle ne représente pas à la fin la victoire de la vertu sur les forces du mal. Ce faisant, Marlowe détache ce motif allégorique du théâtre religieux de son contexte doctrinal, le transformant par là en un spectacle divertissant qui court-circuite toute interprétation didactique ou terrifiante. Comme le dit Lucifer, metteur en scène du spectacle, l’enfer, c’est-à-dire le théâtre commercial, n’est qu’une affaire de délectation.⁷ En ce sens, l’évocation que le protagoniste fait du plaisir visuel (*this sight*) que cette pièce lui procure en tant que spectateur est évidemment une façon de moquer la mise en garde contre la *concupiscentia oculorum* faite par l’iconoclasme anglican et la tradition augustinienne. Il s’agit donc d’une mise en abyme de l’attitude que la pièce *Doctor Faustus* propose aux spectateurs d’adopter face à elle-même : celle-ci a beau évoquer des formes et des contenus théologiques, leur sens est dévoyé afin de créer un spectacle tragi-comique destiné avant tout aux plaisirs de la vue. C’est dire que le poète dramatique, qui n’a jamais “ affirmé ” les objets sacrés de la croyance religieuse, ouvre ainsi la porte aux possibles, au scepticisme et à l’ironie profane en matière sainte. Qui plus est, Faust abandonnera à la fin de cette scène son rôle de spectateur et assumera désormais

7 Ce détournement du champ lexical diabolique s’observe déjà dans un des premiers entretiens entre Faust et Méphistophélès : “[FAU] How comes it then that thou art out of hell? / [MEPH] Why, this is hell, nor am I out of it” (Marlowe, 2005: i, 3, vv. 78-79). On peut imaginer que, lors de sa réplique, l’acteur jouant le rôle de Méphistophélès faisait un geste de la main qui désignait l’audience, comme pour signifier que l’enfer c’était précisément le théâtre.

celui de metteur en scène et d'acteur grâce à un livre que Lucifer lui donne et qui lui permettra de se métamorphoser lui-même à son gré.

En réalité, Marlowe suit de près le *Faust Book* lorsqu'il fait des spectacles montés par Faust une série de pitreries au cours desquelles il se sert de ses pouvoirs magiques au préjudice des autres. La première d'entre elles — qui est un apport original du dramaturge — est une longue moquerie du catholicisme. Arrivés à Rome après un voyage d'un certain temps qui les a amenés partout en Europe, Faust et Méphistophélès se proposent de voir le pape et d'assister à la célébration de la fête de Saint-Pierre. Cette fois-ci, toutefois, le protagoniste veut jouer un rôle plus actif, si bien qu'il fait à son serviteur une demande où l'intrication entre la magie et le théâtre est explicite : “Then in this show let me an actor be, / That this proud Pope may Faustus' cunning see” (Marlowe, 2005: III, 1, vv. 76-77). Lorsque le pape apparaît sur scène, il s'avère qu'il retient prisonnier Bruno, un pape rival élu par l'empereur de l'empire germanique. Le pontife romain envoie deux cardinaux au consistoire pour y chercher les décrets du droit canonique établissant la supériorité de l'autorité papale sur celle de l'empereur. Une fois sortis, Faust propose à Méphistophélès de les endormir et d'usurper leur identité afin de tromper le pape et de libérer Bruno, donnant lieu par la suite à un entretien comique où les métamorphoses diaboliques sont implicitement assimilées à la performativité de l'acteur. Dans l'acte suivant, à l'occasion d'un banquet célébré avec tout le faste romain, se déroule une comédie où l'on assiste aux *quiproquos* provoqués par cette permutation des rôles, comédie pendant laquelle Faust, devenu invisible, joue toute sorte de tours au pape et raille certains gestes de la liturgie catholique. Or, si la mise en scène de celle-ci est sans doute ridicule pour les protestants d'un point de vue théologique, Marlowe insinue également que sa “ théâtralité ” l'apparente précisément au type de spectacle qu'est *Doctor Faustus*,⁸ à cette nuance près — certes capitale — que celui-ci se déroule dans un contexte profane.

Par ailleurs, Faust ne joue pas seulement le rôle d'acteur mais aussi celui de metteur en scène. Au début de l'acte quatre il est invité à la cour de Charles V où, comme le dit un courtisan, l'attente pour voir “What wonders by black spells may

8 Parmi les témoignages dont les autorités protestantes arguaient pour accuser Marlowe d'athéisme, il y avait cet éloge “esthétique” de la liturgie catholique qu'il était censé avoir prononcé lors d'une réunion privée : “That if there be any god or any good Religion, then it is the papists because the service of god is performed with more Ceremonies, as Elevation of the mass, organs, singing men, Shaven Crowns, etc. That all protestants are Hypocritical asses” (Riggs, 2004: 28).

compass'd be” (Marlowe, 2005: iv, 1, v. 42) tient tout le monde en haleine. Marlowe reprend cette scène du chapitre 33 du *Faust Book*, tout en y ajoutant des éléments nouveaux. Ainsi, au lieu de se limiter à exaucer le vœu de l'empereur de conjurer la présence d'Alexandre le Grand et de sa maîtresse, Faust monte, par le “ pouvoir de son art ” et avec l'aide de Méphistophélès, une petite pièce dont le contenu rappelle l'horizon d'attente des spectateurs du théâtre commercial évoqué par le chœur dans le prologue de la pièce : un combat entre Darius et Alexandre remporté par ce dernier, lequel met ensuite sur la tête de sa maîtresse la couronne de son ennemi. Ravi par le spectacle, l'empereur veut serrer les protagonistes entre ses bras mais Faust l'en empêche en s'adressant à lui de la sorte : “My gracious lord, you do forget yourself ; / These are but shadows, not substantial” (Marlowe, 2005: iv, 1, vv. 103-104).⁹ En d'autres termes : ce sont des acteurs. Nous reviendrons un peu plus loin sur ces quelques mots qui contiennent *in nuce* toute une réflexion sur le théâtre. Disons pour le moment que le reste des spectacles créés par Faust sont une reprise presque littérale de ces chapitres du *Faust Book* où il tourne en ridicule un chevalier de la cour de Charles V, trompe un charretier et un maquignon, fait apparaître un château au sommet d'une colline pour divertir le duc d'Anhalt et sa femme, et conjure l'ombre d'Hélène pour éblouir un groupe d'étudiants universitaires. Se référant aux tours de magie du protagoniste, le duc d'Anhalt mentionne quelque chose qui pourrait bien définir la poétique pratiquée implicitement par Marlowe (2005) dans *Doctor Faustus* : “His artful sport drives all sad thoughts away” (iv, 6, v. 125).

III

Comment interpréter la profanation ludique réalisée par *Doctor Faustus* de la performativité liée à la magie noire ainsi qu'à ses multiples mises en abyme ? Avant tout, elles sont toutes les deux une manifestation d'un travail ayant pour but de “ déthéologiser ” le

⁹ Dans le texte a, qui dans cette scène diffère à certains égards du texte b, Faust prévient aussi l'empereur là-dessus : “But if it like your grace, it is not in my ability to present / before your eyes the true substantial bodies of those two / deceased princes, which long since are consumed to dust”. Malgré cet avertissement, l'empereur est tellement médusé par l'illusion de Faust qu'il ne peut pas s'empêcher d'observer : “Sure these are not spirits but the true substantial bodies of / those two deceased princes” (variante du texte A : iv, 1, vv. 45-48; vv. 68-69).

diable. Pour la tradition chrétienne dans son ensemble, le diable est voué à imiter Dieu sans pour autant jamais réussir à l'égaliser ; mais précisément parce qu'il est incapable de créer quoi que ce soit de réel, il fait preuve d'une capacité sans limites à singer le divin, à fabriquer des simulacres de la création, comme en attestent ses prétendus miracles et ses métamorphoses, d'où le fait que la tradition théologique et populaire médiévale l'ait considéré comme le maître de la magie, c'est-à-dire du trucage et du mensonge. En un mot, il est la contre-figure du réalisme divin. D'après Jean Céard (1998: 41), l'image du diable illusionniste n'a jamais été aussi vigoureuse que dans les traités démonologiques — protestants et catholiques — de la fin de la Renaissance. Connaisseur en théologie, Marlowe était sans doute familiarisé avec cette conception. Le diable étant en outre l'une des figures principales du théâtre religieux qui n'avait pas été bannie des théâtres commerciaux à la suite de la croisade iconoclaste des Anglicans,¹⁰ le dramaturge a décidé de s'en emparer afin de bâtir la poétique dramatique de *Doctor Faustus* sur une transvaluation des représentations traditionnelles qui s'y rattachaient.

Ce renversement serait par conséquent incompréhensible si la pièce ne mobilisait pas à l'arrière-plan l'opposition entre la toute-puissance créatrice de Dieu et la toute-puissance illusoire du diable, entre la substance et l'ombre. Autant dire : entre la performativité efficace de la parole divine et la performativité vide de la parole diabolique. Néanmoins, lorsque *Doctor Faustus* s'approprie le lexique de la magie noire pour signifier ce que le théâtre est en mesure d'accomplir, le contraste entre la parole divine et la parole diabolique ne tourne pas au désavantage de celle-ci. Autrement dit, le fait que cette comparaison n'ait pas lieu dans un contexte religieux mais dramatique implique que le lien entre le diable et l'illusion est tout à fait revendiqué. Aussi la dimension théologique du diable s'estompe-t-elle au profit de sa nouvelle dimension littéraire : il est devenu une métaphore du théâtre commercial. Or, dans celui-ci, comme le dit Lucifer lors de la représentation des sept péchés capitaux, tout est une affaire de délectation. Tout est donc mis au service de l'illusion du spectacle théâtral et du frisson qu'il se doit de produire, y compris la mise en scène des aspects

¹⁰ Comme l'explique John Parker (2007) dans son ouvrage *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, la critique iconoclaste des réformés, qui empêchait de représenter sur scène toutes les figures divines, a mené Marlowe à réinvestir la formule des mystères, en mettant au centre de la scène, à la place du Christ, un homme pactisant avec le diable afin de contester la puissance divine. Précisément par leur nature " démoniaque ", le diable et les démons ont donc été les figures du théâtre religieux qui ont échappé, d'après Parker (2007), à l'anathème iconoclaste lancé par les Anglicans.

les plus terrifiants du diable, comme le démembrement de Faust à la fin de la pièce. Ce jeu théâtral permettait de ce fait de “ dépotentialiser ” le caractère effrayant de la figure diabolique — sa charge numineuse — afin de la transformer en une source de plaisir esthétique. Le public en venait ainsi à mesurer la distance qui existait entre les significations théologiques associées au diable et le déplacement métaphorique et dramatique qu’en faisait la pièce. Par la même occasion, Marlowe esthétisait le mythe faustien tel qu’il l’avait trouvé dans le *Faust Book* : dans sa version de l’histoire, le diable n’est plus l’ennemi du genre humain mais un metteur en scène dont le pouvoir de créer des illusions est prisé.

Encore faut-il comprendre pourquoi *Doctor Faustus* élabore une poétique de l’illusion. Pour Marlowe, célébrer celle-ci signifiait au premier abord faire une apologie de la beauté “ naturelle ”. C’est pourquoi cette défense passe à ses yeux par l’exaltation des figures de la mythologie gréco-latine, dont les expressions littéraires offraient à une bonne partie des écrivains de la Renaissance — Marlowe lui-même avait traduit les *Amores* d’Ovide — un cadre de vie alternatif, voire contraire, à celui de la tradition judéo-chrétienne. Le mythe classique et la théologie sont confrontés tout au long de *Doctor Faustus*. Dans un premier temps, cet affrontement n’a rien de novateur dès lors qu’il paraît s’exprimer sous la forme théologique d’un antagonisme entre le mensonge et la vérité.¹¹ Rappelons à ce propos que la démonologie chrétienne considérait les dieux et les héros de la mythologie comme un mirage démoniaque du divin. Marlowe évoque à plusieurs reprises l’opposition entre l’inconsistance insubstantielle du polythéisme et le réalisme substantiel du monothéisme. Néanmoins, sa réception de la tradition mythologique païenne renverse cette distinction d’origine théologique afin d’affirmer la beauté de l’illusion théâtrale et, par-là, d’un monde soustrait aux catégories théologiques. Ce faisant, il s’attaque aux principaux représentants du mouvement antithéâtral anglican, qui accusaient justement les dramaturges et les acteurs “de vouloir recréer la culture libertine de l’Antiquité païenne dans les banlieues protestantes de Londres” (Riggs, 2004: 195; je traduis).

La preuve la plus frappante de ce renversement de valeur concernant l’Antiquité a lieu au cinquième acte, lorsque Faust supplie Méphistophélès d’invoquer Hélène de Troie — “l’unique perfection, parangon d’excellence” (Marlowe, 2005: v, 1,

¹¹ Pour un aperçu général de cette confrontation, cf. T. McAlindon (1966).

v. 34) — pour qu’il puisse l’embrasser et oublier ainsi sa damnation imminente. Ce à quoi l’émissaire du diable répond : “This or what else my Faustus shall desire / Shall be perform’d in twinkling of an eye” (Marlowe, 2005: v, 1, vv. 95-96). Déjà l’usage du verbe *perform* nous indique que le passage qui va suivre sera placé sous le signe d’une référence à sa propre théâtralité, et ce même si le contraste théologique est encore présent à partir du moment où Faust semble confondre dans un moment aussi critique les véritables richesses de la religion avec les beautés illusoires de l’Antiquité. Mais même si, comme c’était le cas dans le *Faust Book*, le protagoniste sait pertinemment qu’il n’a affaire qu’à une ombre — au tout début du cinquième acte il avait déjà lui-même invoqué Hélène pour le plaisir d’un groupe d’étudiants (Marlowe, 2005: v, 1, vv. 20-35) —, il ne peut s’empêcher de l’embrasser tout en s’écriant :

Was this the face that launch’d a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.

[...]

Here will I dwell, for heaven is in these lips,
And all is dross that is not Helena.
I will be Paris, and for love of thee
Instead of Troy shall Wittenberg be sack’d,
And I will combat with weak Menelaus
And wear thy colours on my plumed crest,
Yea, I will wound Achilles in the heel
And then return to Helen for a kiss.
O, thou art fairer than the evening’s air
Clad in the beauty of a thousand stars,
Brighter art thou than flaming Jupiter
When he appear’d to hapless Semele,
More lovely than the monarch of the sky
In wanton Arethusa’s azur’d arms,
And none but thou shalt be my paramour. (Marlowe, 2005: v, 1, vv. 97-99, 102-116)

Dans un premier moment, ce passage pourrait être mis au compte de l’athéisme hypothétique pratiqué par Faust tout au long de la pièce afin d’échapper à l’absolutisme théologique : si je suis de toute façon condamné à une mort éternelle, vivons en attendant ce moment comme si le ciel se trouvait dans les lèvres de cette ombre ravissante. Ou il pourrait à son tour étayer l’idée selon laquelle il se condamne lui-même par son opiniâtreté consistant à confondre le ciel avec l’enfer. Quoi qu’il en soit, il nous semble que ce passage ne fait que broder autour de la référence à la théâtralité sous le signe de laquelle il était placé dès le départ. En effet, ce que l’ombre d’Hélène éveille chez Faust ne relève pas tant du désir sexuel que du désir dramatique : elle stimule son imagination théâtrale en éveillant en lui l’envie d’être lui-même une ombre, une illusion, c’est-à-dire un acteur jouant des rôles différents dans des pièces inspirées des mythes grecs et qui, par leur caractère fracassant, renvoient à l’horizon d’attente des spectateurs du théâtre commercial. Faust voudrait tantôt se métamorphoser en Pâris et rejouer la guerre de Troie en Allemagne, tantôt devenir Sémélé et Aréthuse et être anéanti par la force d’Hélène qui a pris à son tour la forme masculine de Jupiter. Assurément, ce désir d’adopter l’identité d’une série de figures “ démoniaques ” de la mythologie gréco-latine rappelle au premier abord la représentation du diable comme un être qui, par son “ manque de nature ” et les métamorphoses qui en découlent, personnifie la contre-figure du réalisme du dogme de l’incarnation et du monde de la foi dans son ensemble. Toutefois, loin de les dévaloriser au nom de cet éclairage théologique, Marlowe exalte les métamorphoses du personnage de Faust dans la mesure où elles signifient désormais la pluralisation de l’identité accomplie par cette “ ombre ” qu’est l’acteur. On voit donc bien la façon dont Marlowe tord le cadre religieux implicite dans cette scène afin de transformer cet éloge de la beauté d’Hélène — compagne également de Simon le Mage ! — en une célébration de l’illusion dramatique et, plus globalement, du pouvoir performatif de la parole poétique, tous les deux capables de créer des spectacles tout aussi poignants que ceux de la mythologie classique. Car, en fin de compte, cette mise en abyme ne peut qu’attirer l’attention sur le fait que cette pièce saisissante qu’est *Doctor Faustus* est elle aussi une illusion.

De quelle illusion s’agit-il en l’occurrence ? Est-ce que l’appropriation que fait la parole dramatique de la performativité de la parole magique ne revient pas en l’occurrence à entériner l’anathème théologique — et philosophique — qui associe l’illusion à la tromperie ? Autrement dit, lorsque Faust avoue à Charles V qu’il ne peut évoquer

que des ombres et non pas des corps véritables, ne sommes-nous pas face à un aveu d'impuissance qui assimile l'ombre au mensonge ? Certainement pas, puisque cette fois-ci encore Marlowe détourne le lexique théologique afin de signifier le mode de fonctionnement de la parole dramatique. Réfutant avant la lettre la théorie des actes du langage de John Austin, le dramaturge montre que la performativité de la parole théâtrale n'est pas vide.¹² Contrairement en effet à ce que soutient Austin et, avant lui, un bon nombre de théologiens chrétiens, feindre ne signifie pas ne rien faire. Ceci suppose que si la parole dramatique est une parole feinte, sa performativité n'est pas moins efficace pour autant : le temps de la performance, un monde est appelé à être à même et par le fait de son énonciation — et aussi, bien entendu, par les mimiques et les gestes qui l'accompagnent —, comme en témoignent les mises en abyme de la pièce afin d'indiquer que la représentation de *Doctor Faustus* dans son ensemble donne vie à un monde.¹³

Phénoménologiquement parlant, le monde engendré par cette feintise performative a un mode particulier de s'incarner et d'être présentifié par les spectateurs : celui de l'illusion. Or il ne s'agit ici en aucun cas de l'illusion en tant que mensonge ou tromperie ; il s'agit d'un type particulier d'incarnation et de présentification que Husserl (2002: 486-494), parlant du théâtre, a appelé respectivement les "*ficta perceptives*" (*perzeptiven*) et la "*phantasia perceptiva*" (*perzeptive Phantasie*). La phénoménologie husserlienne conçoit la *phantasia* comme l'autre modalité de la perception (*Wahrnehmung*). En cela, perception et *phantasia* se partagent le domaine du visible ou de l'éprouvable, divisé en perceptible et "phantasmé". La *phantasia* est l'expérience paradoxale de la présence de l'absent, sans qu'elle consiste pour autant en l'expérience d'un manque, car il y a des choses que le sujet peut seulement expérimenter dans la *phantasia*. Néanmoins, le clivage entre *phantasia* et perception perd de son étanchéité dans le cas

12 Cf J. L. Austin (1962): "A performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage [...] Language in such circumstances is in special ways—intelligibly—used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use" (22).

13 Une autre démarche adoptée par la pièce afin de signifier sa propre performativité est de déplacer la modalité impérative de la parole magique à la parole dramatique. On voit cet usage impératif au début du premier monologue de Faust : "Settle thy studies, Faustus, and begin / To sound the depth of that thou wilt profess; / Having commenc'd, be a divine in show, / Yet level at the end of every art, / And live and die in Aristotle's works" (Marlowe, 2005: i, 1, vv. 1-5). Le personnage de Faust conjure par ces impératifs sa propre présence en tant que personnage. Cela montre que la modalité par excellence de la parole dramatique est l'impératif, même quand cette parole n'est pas explicitement impérative. Elle relève du "Soit..."...divin...ou diabolique.

du spectacle théâtral, dès lors que le spectateur perçoit d’une certaine manière le monde généré par la feintise performative. *Doctor Faustus* thématise ce fait à plusieurs reprises. Par exemple, lors de son introduction au quatrième acte le chœur dit ceci à propos du séjour de Faust dans la cour de Charles V : “What there he did in trial of his art / I leave untold, your eyes shall see performed” (Marlowe, 2005: iv, v. 17). Faust lui-même répond à la demande de l’empereur de contempler (*behold*) les esprits d’Alexandre et sa maîtresse en lui disant : “Your majesty shall see them presently” (Marlowe, 2005: iv, 1, v. 80). Quelle perception est celle qui permet de voir des ombres ?

À l’encontre des analyses sartriennes portant sur le théâtre, Husserl ne conçoit pas l’acteur ni les actions qu’il performe comme un *analogon* ou comme une figuration (*Darstellung*) intuitive à travers laquelle la conscience des spectateurs viserait des objets imaginaires et les poserait comme non-présents. Les passages de *Doctor Faustus* que nous venons de citer suggèrent bien au contraire que la “ magie ” du spectacle théâtral ne consiste pas dans le fait qu’elle permet d’imaginer un monde mais dans le fait qu’elle permet de le *voir*. Cela suppose que si la feintise performative est pour ainsi dire soutenue par les corps vivants des acteurs et par les paroles réelles qu’ils émettent, ces corps et ces paroles sont utilisés conformément au texte qui leur sert de base de façon à ce qu’ils produisent des “ *ficta* perceptives ”, c’est-à-dire des illusions (Husserl, 2002: 516) bel et bien incarnées dans ces “ concrétudes ” (*Sachlichkeiten*) que sont les personnages et leurs actions fictives — et l’on voit dans quelle mesure cet “ incarnationisme illusoire ” vient saper le réalisme substantiel du dogme chrétien de l’incarnation. Ces illusions peuvent donc être perçues, même si ce n’est pas sous la forme de la perception (*Wahrnehmung*) “ normale ”. Autrement dit, si les personnages et les actions générés par la feintise performative des acteurs n’apparaissent pas face aux spectateurs “ en chair et en os ”, il n’en reste pas moins que ceux-ci les perçoivent en leur présence sous la forme d’une série de “ *phantasiai* perceptives ”. Le monde de la pièce est par conséquent vécu dans la *phantasia* perceptive qui se révèle comme un mode paradoxal de présentification (*Vergegenwärtigung*) de l’absent.

Pour finir, disons un mot sur ce que les analyses précédentes peuvent nous apprendre sur le théâtre de l’époque de Marlowe. Bruce Wilshire (1982) a écrit que les salles de spectacles élisabéthaines se différenciaient des amphithéâtres grecs en ce qu’elles étaient des endroits fermés qui, de ce fait, empêchaient toute vision directe du monde extérieur, signifiant par là qu’entre elles et le monde il y avait une séparation nette. Le

monde, indique Wilshire (1982: 60), est désormais symbolisé à l'intérieur. Dans le cas de la pièce de Marlowe — comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres mises en scènes de l'époque où le motif du théâtre dans le théâtre figure au premier rang —, cela expliquerait sa tendance autoréférentielle. Cependant, si aux yeux de Marlowe le théâtre est dorénavant un espace qui réclame son autonomie, ce n'est pas seulement, nous semble-t-il, pour marquer une indépendance, voire une rupture, vis-à-vis du monde externe, mais pour avoir la possibilité de se ménager un espace de “contingentalisation” permettant de varier et d'explorer à huit clos la structure compacte d'un réel qui se fait passer pour *nécessaire*. Car, comme le dit toujours Wilshire (1982), “le théâtre est un jeu qui se prend au sérieux” (106; je traduis). L'émerveillement, le frisson jouissif, la tension dramatique, le plaisir de l'illusion et le détachement esthétique qu'aspire à susciter chez le public *Doctor Faustus* n'en est pas moins une façon très sérieuse de symboliser et d'explorer la problématique anthropologique face à la présence absolue du Dieu caché du calvinisme et aux exigences contraignantes de ses représentants terrestres. C'est pourquoi le remaniement esthétique du lexique et de l'imaginaire théologique s'avère la réponse la plus profonde de Marlowe à la crise de l'absolutisme théologique : il fait du théâtre un espace de jeu où le traumatisme provoqué par cette crise pouvait être travaillé et éventuellement dépassée par sa resignification dramatique. C'est dire que, dans la version marlowienne du mythe faustien, l'autoaffirmation humaine se réalise à travers le pouvoir cathartique de l'illusion théâtrale : alors que, dans le théâtre du monde, la performativité de la prédestination divine vouait les hommes à une situation de détresse existentielle, la performativité artistique redonnait à l'homme la possibilité de créer son propre monde, le monde du théâtre.

Références bibliographiques

- AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- BLUMENBERG, Hans. (2020). *Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. Reclam.
- BLUMENBERG, Hans. (2017). *Die Legitimität der Neuzeit*. Suhrkamp.

- CÉARD, Jean-Claude. (1998). "Le diable singe de Dieu selon les démonologues des xv^e et xvii^e siècles". En Jean-Claude Aguerre (Dir.), *Le Diable. Colloque de Cerisy* (pp. 33-45). Éditions Dervy.
- HEALY, Thomas. (2004). "Marlowe's *Doctor Faustus*". En Patrick Cheney (Ed.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe* (pp. 174-193). Cambridge University Press.
- HUSSERL, Edmund. (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Trad.). Jérôme Millon.
- ISER, Wolfgang. (2013). "The Poet never affirmeth. Sidney und Aristoteles". En *Emergenz* (pp. 171-193). Konstanz University Press.
- MARLOWE, Christopher. (2005). *The Tragical History of Doctor Faustus* (John D. Jump, Ed.). Routledge.
- MCALINDON, Tom. (1966). "Classical Mythology and Christian Tradition in Marlowe's *Doctor Faustus*". *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 81(3), 214-223. <https://doi.org/10.2307/460807>.
- NEUHAUSER, Richard G. (2012). "These Seaven Devils: The Capital Vices on the Way to Modernity". En Richard G. Newhauser et Susan J. Ridyard (Eds.), *Sin in Medieval and Early Modern Culture: The Tradition of the Seven Deadly Sins* (pp. 157-191). York Medieval Press.
- O'CONNELL, Michael. (1995). "God's Body: Incarnation, Physical Embodiment, and the Fate of Biblical Theater in the Sixteenth Century". En David G. Allen et Robert A. White (Eds.), *Subjects on the World's Stage: Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance* (pp. 62-87). University of Delaware Press.
- PARKER, John. (2007). *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*. Cornell University Press.
- RIGGS, David. (2004). *The World of Christopher Marlowe*. Faber and Faber.
- SIDNEY, Philip, Sir. (2004). *The Defence of Poesy*. En Gavin Alexander (Ed.), *Sidney's 'The Defense of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism* (pp. 92-138). Penguin.
- SOFER, Andrew. (2009). "How to Do Things with Demons: Conjuring Performatives in *Doctor Faustus*". *Theatre Journal*, 61(1), 1-21.
- WILSHIRE, Bruce. (1982). *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Indiana University Press.

LA FEMME DE LETTRES Y EL LIBRO DE LECTURA [ILUSTRADA] PARA USO DE SEÑORITAS:
HISTORIA LIBRARIA Y DE LA EDUCACIÓN MEXICANA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

THE FEMME DE LETTRES AND THE LIBRO DE LECTURA [ILLUSTRATED] PARA USO DE SEÑORITAS: HISTORY OF
BOOKISH CULTURE AND MEXICAN EDUCATION IN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

Edgar Adolfo GARCÍA ENCINA

Unidad Académica de Letras; Maestría y Doctorado en Historia
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS | Zacatecas, México
Contacto: edgar.encina@uaz.edu.mx

Cynthia GARCÍA BAÑUELOS

Unidad Académica de Letras
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS | Zacatecas, México
Contacto: cynthia.garcia@uaz.edu.mx

Resumen

A finales del siglo XIX y principios del XX circuló en México y parte de América Latina *Susanita. Historia de una familia feliz. Libro de lectura para uso de señoritas*. Escrito por la francesa María Robert Halt y distribuido por la imprenta de la Viuda de Charles Bouret, el fino impreso fue ilustrado profusamente con grabados, cromolitografías y fotograbados. Su presencia atestigüa dos capítulos singulares de la cultura gráfica mexicana; por un lado, fue parte esencial de la revolución idiosincrática que incentivó la cultura y el mercado libresco y, por el otro, formó parte de la explosiva feminización del público lector, ávido de conocimientos y variado en sus intereses. La novela, contemplada en la primera generación de “la edad de oro del libro en Occidente”, apela a niñas y mujeres, en momentos que se formaba el sistema educativo mexicano y compite con ediciones de carácter histórico nacional. El presente documento

Abstract

At the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, *Susanita. Historia de una familia feliz. Libro de lectura para uso de señoritas* circulated in México and parts of Latin America. Written by the Frenchwoman María Robert Halt and distributed by the printing house of the Widow of Charles Bouret, the fine print was profusely illustrated with engravings, chromolithograph, and photogravure. Its presence testifies to two unique chapters of Mexican graphic culture; on the one hand, it was an essential part of the idiosyncratic revolution that encouraged culture and the book market and, on the other, it was part of the explosive feminization of the reading public, eager for knowledge and varied in its interests. The novel, considered in the first generation of “the golden age of the book in the West”, appeals to girls and women. This book competes with national history editions,

detalla la historia particular de *Susanita*, junto con las labores de la casa editorial, situada en el *boom* de la sociedad porfiriana que adoró a la reconocida autora, caracterizada en su pluma por las estrategias retóricas que seducían para la moda y educaban en el gusto. Su importancia reside en la complejidad discursiva que fusionó el relato narrativo con la ilustración artística con el fin de acompañar en la lectura moralizante y en que su aparición se ubicó en circunstancias clave para la edición en México que, en este caso, bien aprovechó la presencia de otras heroínas decimonónicas para educar a las lectoras.

Palabras clave: *Marie-Robert Halt, Industria gráfica, Libros y lectura, Imprenta, Literatura infantil, Libros ilustrados, Educación en la literatura, Mujeres y literatura*

at a time when the Mexican educational system was being formed. This paper details the particular history of *Susanita*, along with the work of the publishing house, located in the boom of the Porfirian society that adored the renowned author, characterized in her pen by the rhetorical strategies that seduced fashion and educated in taste. Its importance resides in the discursive complexity that fused the narrative story with the artistic illustration to accompany the moralizing reading, and in that it appeared among key circumstances for the edition in Mexico, which, in this case, took good advantage of the presence of other nineteenth-century heroines to educate readers.

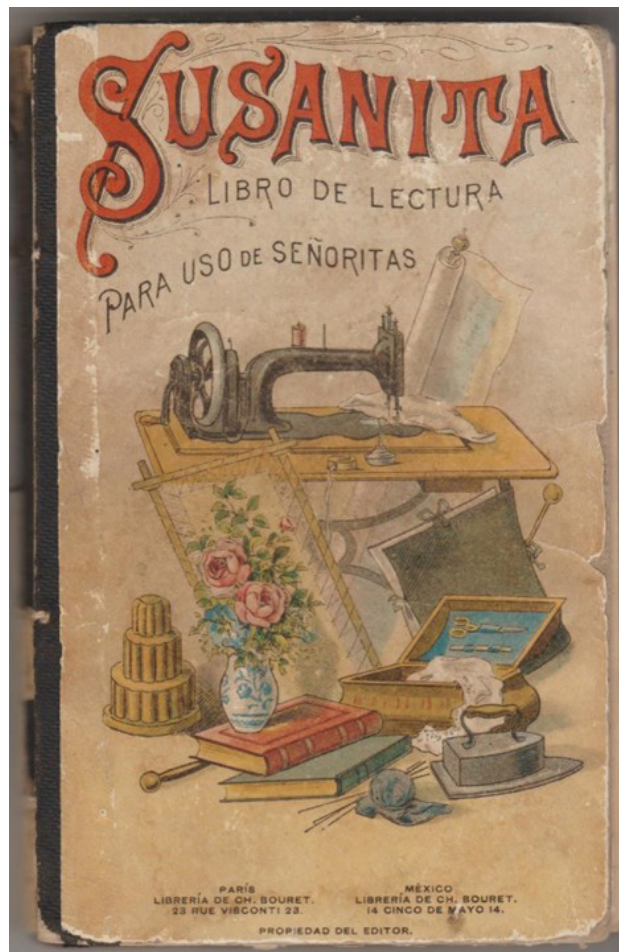
Keywords: *Marie-Robert Halt, Printing industry, Books and reading, Printing, Children's literature, Illustrated books, Education in literature, Women and literature*

S*usanita. Historia de una familia feliz. Libro de lectura para uso de señoritas* discurre sobre temas de “moral”, “economía doméstica”, “cuidado de la casa”, “cocina”, “costura” y “lecciones de cosas”. El impreso de 324 páginas fue escrito por María Robert Halt e ilustrado con 250 grabados por la Imprenta y Librería de la Viuda de Charles Bouret en 1897. Aunque no estamos frente a una edición de lujo por su encuadernado industrial y las técnicas de impresión de las imágenes, representa un fino producto por su portada en pasta dura, hoja de celulosa de buena calidad, cocido en seis nudos y la prolífica cantidad de grabados (Fig. 1). Visto desde la cultura tangible de la escuela (Escolano Benito, 2020), el libro alude a dos formas de materialidades. La primera son las que provee la narración desde las figuras literarias, la secuencia de momentos y los significantes contruidos desde la imaginación individual de la lectora. De éstas se hablará más adelante. La segunda forma de materialidad es la del objeto en sí mismo aludido en la escritura y representada con estampas, permitiendo a la lectora e instructora soportar el relato. Estas imágenes se produjeron con

las inventivas más modernas de la época: cromolitografía para las portadas, fotografado para interiores. “En dichas técnicas [...] se desplegó una de las estrategias que puso en juego la masiva industria de la imagen impresa a finales del siglo XIX, con el fin de poder acelerar la producción y responder a un comercio de carácter cada vez más masivo” (Bonilla y Lecouvey, 2013: 51). Tanto cromolitografía como fotografado requerían de material, tecnología, destrezas y conocimiento que en México no se habían desarrollado en esas fechas, lo que explica uno de los motivos por los que la casa impresora anotaba dos direcciones: una en el 23 de la Rue Visconti, en París, y

Figura 1

Portada de Susanita. Libro de lectura para uso de señoritas



Fuente: Robert Halt, 1897

la otra en Cinco de Mayo número 14, de la Ciudad de México (véase Fig. 1). La francesa realizaba labores de producción y exportación, mientras que la mexicana, de importación, distribución y venta para lectores de castellano, principalmente en América. Estas condiciones materiales permiten distinguir un objeto cultural asequible sólo a sectores sociales con solvencia económica.

Es posible entender la escritura, edición, impresión, venta y consumo de este *Libro de lectura para uso de señoritas* desde las tendencias lectoras de la época que, como se sugiere, acontecen alimentadas por el proceso de tecnificación y masificación de las artes gráficas e impresas. Esas tendencias revitalizaron los entornos culturales y *librarios*, permitiendo la aparición de nuevos y vigorosos lectores que, a pesar de ser calificados por la crítica como masas literarias perdidas por tratarse de un público excluido e inexplorado, fueron cobijados por un considerable número de escritores, editores y libreros que los vieron como refugio y puerto. Lectoras mujeres, lectores niños y lectores obreros, en urbes y campos, incentivaron el surgimiento de empresas librescas¹ privadas y estatales (Mendoza Ramírez, 2009), ampliando el acordeón bibliotématico.² El momento cúspide se produjo en 1890, considerado “la ‘edad de oro’ del libro en Occidente: la primera generación que accedió a la alfabetización masiva fue también la última en considerar al libro como un medio de comunicación que no tenía que rivalizar ni con la radio ni con los medios de comunicación electrónicos del siglo xx” (Lyons, 2012: 387). Publicaciones de carácter efímero, como revistas y pasquines, o permanente, como libros y colecciones, abundan para satisfacer las demandas de los nuevos lectores. Por ejemplo, con “la invención de la infancia” (Ariès, 1973), luego de establecer que el gen de la lectura se alimenta desde la escuela se pretende atender las necesidades y los problemas de infantes y adolescentes. Para el tiempo que nos ocupa resalta el interés de “imponer un código moral estricto y plenamente convencional. Por ello, gran parte de la literatura infantil de comienzos del siglo tenía un carácter rigurosamente didáctico” (Lyons, 2012: 404). Hasta aquí,

1 Entiéndase por *empresas librescas* a toda actividad pública dedicada y concentrada en producir, distribuir e incentivar el consumo bibliográfico: escritores, correctores, editores, diseñadores, impresores, transportistas y libreros.

2 Entiéndase por *bibliotématico* la enorme gama de títulos, secciones y agrupaciones que pueden concebirse y utilizarse en el ámbito editorial.

parece evidente que la escolarización de las niñas era una consecuencia, más que una premisa, de la feminización del público lector. El incremento de las oportunidades para el empleo femenino (por ejemplo, como maestras, tenderas o empleadas de postas), y la transformación de las expectativas impuestas a la mujer colaboraron a aumentar el nivel de alfabetización femenino. El siglo XIX asistió al florecimiento de las revistas femeninas y al surgimiento de un fenómeno comparativamente nuevo: la literata. Las escritoras, salvajemente censuradas por publicaciones satíricas [...] que las tachaba de amenaza para la estabilidad doméstica, dejaron su impronta. La notoriedad de algunas de ellas, como George Sand [pseudónimo de Amantine Dupin], no debería confundir acerca de la aportación general a la literatura de las mujeres [...] en el siglo XIX. Había sonado la hora de la *femme de lettres*.

El papel de la lectora había sido tradicionalmente el de salvaguardar la costumbre, la tradición y el uso familiar. (Lyons, 2012: 390)

Las lectoras se enfrentaron a la plétora de ediciones de carácter hogareño que compartían recetas culinarias y de salud y secretos para mantener el buen funcionamiento del hogar, al tiempo que proveían de la más puntual actualización de las modas, eventos sociales y descubrimientos científicos. La feminización de las novelas, por su parte, está más en el carácter romántico empatado con este proceso social que compatibilizaba los intereses de una “buena ama de casa” y el ejercicio de producir o consumir literatura liberal.

En otra orientación de pensamiento, la *Historia de una familia feliz* se ubica a medio camino del proceso de formación del sistema educativo mexicano, entre el Primer Congreso Nacional de Instrucción Pública, celebrado de 1889 a 1890 y presidido por el secretario de Justicia e Instrucción Pública Joaquín Baranda, y la centralización de la educación por el Estado mexicano en 1943, cuando se reforma al artículo tercero de la Constitución. Es pertinente señalar que antes de 1880 “no existió una historia oficial propiamente dicha” (Roldán Vera, 1995: 12) y que el proceso de institucionalización fue precedido y alimentado por la disputa entre conservadores y liberales, que entendían las labores en el aula como elemento unificador del país y a los libros como el instrumento para lograrlo. En el análisis historiográfico del proceso, autores como Enrique Florescano (2000) y Josefina Zoraida Vázquez (1975) han concentrado sus investigaciones en desvelar, desde la discursividad política y la emanación de leyes y reglamentos, las maneras en que el proceso de gestación

y escritura de la historia nacional, junto con los libros de texto gratuitos y obligatorios, permitieron al Estado legitimar su posición dominante. Otras, como Soledad Loaeza (1988) o Lorenza Villa Lever (1988), analizaron los actores que pugnaron por apoderarse y controlar la educación y los alcances de esos conflictos. Por su parte, María Guadalupe Mendoza Ramírez (2009) prueba

que la creación de los libros de texto obedeció a un esfuerzo del Estado por conseguir el consenso social necesario para mantener su hegemonía, consenso que se obtendría por dos vías: a) con el carácter gratuito de los textos y su difusión masiva pretendía ganar el apoyo de las clases populares y b) su carácter obligatorio los habilitaría como vehículo trasmisor de una determinada ideología acorde con los intereses del Estado. (18)

Para 1897, año en que circula nuestro libro, los títulos más vendidos eran de historia nacional, como el *Compendio de la Historia de México para el uso de establecimientos de instrucción pública de la República Mexicana*, por Manuel Payno, aparecido por vez primera en 1870; el *Compendio de la historia antigua de México*, de Felipe Buenrostro en 1877; o el *Nuevo compendio de la historia de México, escrito en verso* por José Rosas Moreno en 1877 (Galván Lafarga y Martínez Moctezuma, 2010).

Susanita fue impresa y distribuida por uno de los sellos editoriales con más tradición e influencia en la centuria decimonónica y primer tercio del siglo xx mexicano: la Imprenta y Librería de la Viuda de Charles Bouret. Sus orígenes históricos son tasables en dos fechas. La primera es en 1819, cuando Frédéric Rosa, alemán de oficio encuadernador, obtuvo licencia para producir y ofertar impresos en la Casa de Rosa, fundada en 1822. La segunda con la reimpresión del *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* de Alexander von Humboldt en 1820 por Adolphe Emeri Bouret. Ambos individuos gozaban de pleno conocimiento y experiencia en el ramo adquiridos antes de estas fechas. La fusión de Rosa y Bouret en la Librería de Rosa y Bouret se pactó en 1850 y tuvo varios cambios administrativos y de nombre, hasta llegar en 1898 a la denominación que imprime nuestro libro: Librería de la V^{da}. de Ch. Bouret. De esta época proviene su dirección más reconocida —Portal de Mercaderes y Agustinos— y, luego, esquina del Refugio y del Espíritu Santo. Será entre las décadas de 1860 y 1870 que el sello adquirió reconocimiento público y mayor versatilidad

abrigando depósitos en ciudades como Madrid, París, Buenos Aires, Guadalajara y Ciudad de México. Algunos relatos de la época sitúan a Ángel del Campo, Justo Sierra y Luis G. Urbina, rebuscando en los estantes del local títulos de literatura romántica y francesa, del agrado de la sociedad porfiriana. En 1929, ahora situados en Madero número 14, todavía se localizan títulos con la denominación, aun cuando seis años antes el negocio había sido adquirido por un grupo franco-americano. En épocas más contemporáneas, Editorial, primero, y Editorial Patria propiedad de Jacinto Lasa, después, celebrarán su parte en el árbol genealógico (Fundación para las Letras Mexicanas, 2018; Macías Cervantes, 2018). Rafael Pérez Gay (2022) anota que:

En su época dorada, la atendía el francés Raoul Millié. Atravesó los años convulsos de la Revolución Mexicana y en 1920, a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, cerró sus puertas para siempre. Una época quedó atrás cuando lo hizo, la época porfiriana confiada en los hechizos de la cultura de París. El siglo xx despuntaba, Francisco Díaz de León y Santiago White³ trabajaban en sociedad e imprimían con cuidado y gusto ediciones como los *Tres diálogos latinos* de Francisco Cervantes de Salazar, que con seguridad halló espacio en la librería de la Viuda de Bouret. (s. p.).

Marie Robert Halt, autora de *Historia de una familia feliz*, fue el pseudónimo de la francesa Marie Maléxiex Vieu. Contrajo matrimonio con Louis-Charles Vieu, profesor y activista político enfrentado al Segundo Imperio francés (1852-1870), que llevó el pseudónimo de Robert Halt. Como pareja firmaron al menos tres novelas: *Ladies et gentlemen* (Damas y caballeros), *Battu par des demoiselles* (Batido por las damas) y *Les Suites d'un Cook* (Las suites de un cocinero). En lo individual, publicó al menos 15 novelas, muchas de ellas traducidas al alemán, castellano e italiano. Fue parte del Comité de Damas de la Liga de Educación y en 1883 recibió el premio de la Academia Francesa por *Histoire d'un petit homme* (Historia de un hombre pequeño). La consolidación de su trayectoria creativa se produjo entre 1885 y 1993 con la serie *Suzette, livre de lecture courante à l'usage des jeunes filles* (Suzette, libro de lectura actual para

3 En el siglo XIX mexicano funcionaron, al menos, 26 imprentas de manera oficial. Entre las más potentes se encontraban las de Ignacio Cumplido, Francisco Díaz León y Santiago White. De este par es reconocida su labor en producciones como *El Renacimiento*, que dirigía Ignacio Manuel Altamirano.

niñas), *L'enfance de Suzete* (La infancia de Suzette), *Le ménage de Mme Sylvain* (La casa de madame Sylvain), alcanzando importantes ventas. Fue la Librairie Marpon y Flammarion quien la produjo en su país de origen y potenció en distintas traducciones. La crítica de la época destacó el acento naturalista, la descripción realista y el análisis social de su pluma, enfocada en los lectores jóvenes, enfáticamente en el público femenino, marcando el interés optimista y la fe en el progreso, con un dejo por lo maravilloso. Fue, pues, autora interesada en la moral secular, la formación infantil de la mujer y la reflexión del individuo en la *civitas*, que echó mano de estrategias retóricas, como la moda y los gustos, para persuadir y aleccionar. No escribe historias rosas; en nutridos momentos trata a niños en problemáticas de adultos (Monicat, 2019; Jung, 2021). “Podemos leer [...] a] Marie Robert Halt como una obra comprometida que defiende todos los valores republicanos. Mutuas sociales, crédito cooperativo, bibliotecas, clases nocturnas, escuela pero también valores que ya no compartimos y que sin embargo fueron los que llevó la Tercera Republica [...] Defiende la educación de las niñas pero sin cuestionar su lugar en la sociedad” (Jung, 2021: s. p.; traducción propia).

Como se señala, las ilustraciones son parte integral en la lectura de este impreso. Imagen y texto se acompañan en una misma narrativa para cerrar cada relato individual, atando cabos sueltos e interconectando capítulos. Cabe destacar que la utilización de soportes visuales no era novedad en el plano editorial nacional, que recogía una longeva tradición. Abro paréntesis para acotar que, por ejemplo, el grabado en madera y en cobre, en equivalente cuantía, gozó de fecundidad extendida desde la aparición de la imprenta americana, recorriendo lo largo de la Nueva España y el México independiente. En ejercicio abarcador, Romero de Terreros (1948) supone, por la diversidad y prolijidad, la existencia de, al menos, siete temáticas generales: frontispicios, estampas religiosas, retratos, escudos de armas, planos y vistas, funerales, alegorías y varios. La notoriedad de la técnica, que respondió a los bajos costos de fabricación, permitió edificar puentes comunicantes entre sectores sociales analfabetas e ilustrados, convirtiéndose en terreno de disputa ideológica. Para el periodo de interés, la litografía había desplazado la primacía del grabado debido a que permitía la reproducción de imágenes de mejor calidad y fidelidad, en los casos de duplicados de obras célebres históricas o contemporáneas, por un lado. Por otro lado, la presentación de impresos ilustrados se encuentra en el centro de una transformación retórica marcada por los relatos revolucionarios y placas sociales de artistas como José

Guadalupe Posadas, Elizabeth Carlett, Alberto Bertrán o Leopoldo Méndez y el refinamiento de Julio Ruelas e ilustraciones de, por ejemplo, *Revista Moderna* y *Revista Azul*, que vendrán en los años próximos (Toussaint, 1934; Romero de Terreros, 1948; Mompradé y Gutiérrez, 1976; Mathes, 1990; G. Encina, 2019).

Es posible afinar el *Libro de lectura para uso de señoritas* en la manera europea de conminar la lectura en el público infantil popularizada, por lo menos, desde las ediciones de Julio Verne. En el periodo que atañe destacaron dos editores e ilustradores franceses que se mostraron influyentes. Uno, Pierre-Jules Hetzerl, apostó por el diseño propagandista invitando a la lectura en común de toda la familia, enfrentándose con los libros de “materia insulsa”. Su relación con científicos, literatos y pensadores positivistas le llevaron a trabajar impresos que despertaran el interés de lectores de todas edades que fueran para el divertimento y de utilidad (Guirra, 2016). Otro, el prolífico artista Edouard Riou, invitó a la elaboración de imágenes cercadas con la trama, acción, detalles y descripciones. Para éste, que había aprendido de Francois Daubigny y Gustave Dore, la composición debía ser en primer plano, luminosa, con movimiento y minucias sagaces (Pellegrino, 2010). No se afirma que Hetzerl y Riou sean padres de la ilustración en/para textos infantiles: lo que se aduce es que con ellos se alcanzó gran popularidad y numerosas ventas, provocando que sus opiniones se tornaran influyentes. Estas ideas se perfilan en el cuerpo de *Susanita*, distinguiendo dos tipos de imágenes: las que dan mero soporte con retratos simples de, por ejemplo, animales u objetos, y las que representan una escena en movimiento con narrativa enfocada en lo sustantivo del escrito. Unas son transitorias, ideadas para aligerar la carga lectural; ignoramos la autoría. Otras se sustentan en argumentos de fondo, fortalecen el relato; sabemos los créditos. Se trata de dos artistas: Carlos Clerice (1855-1912) y, posiblemente, Cândido Aragonez de Faria (1849-1911). Clerice fue prolífico ilustrador, litógrafo y caricaturista argentino residente en Francia con numerosas corresponsalías en periódicos de tinte satírico en Sudamérica. En Argentina se le reconoció por el trabajo ilustrativo en *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández (1879) (Nelken, 1970). Faría, brasileño afincado en Francia desde 1880, destacó por la elegancia y confianza de su línea que se recreaba en la captura de expresiones humanas. Fue afamado en su tiempo por la fecundidad de su labor y la escuela-taller que abrió-coordinó en el número 6 de la Rue Steinkerque en Montmartre (Costa, 2019).

Tomando de ambos ilustradores, los grabados en la edición de nuestra novela acompañan al lector por el camino de la “lectura correcta”, que era el aprendizaje de conocimiento, de la educación social-cultural y del poder declarativo (Lyons, 2012). Cabe destacar que en las 324 páginas del *corpus* total de la novela existen pocos espacios donde la imagen no aparece, lo que es significativo. Sucede, por ejemplo, en la introducción, donde el editor anota que

Esta obra de María Robert Halt, escritora premiada por la Academia francesa, es digna de encomio, y no nos extrañaría que aquel docto cuerpo le concediera el primer certamen que celebre una de sus apetecidas recompensas. *Susanita* es la historia de una joven labradora que llegando á remplazar á la madre para siempre ausente, evita la ruina y la tristeza de su familia, y proporciona á sus padres y hermanos un verdadero hogar. La escritora ha seguido paso á paso la existencia de la hacendosa muchacha, sembrando su relato de episodios ya festivos, ya conmovedores y dramáticos. Al lado de Susanita se destacan las simpáticas figuras de su hermano y de su futuro marido, así como la de su maestra, que le sirve de ángel bueno y la pone en el camino de la ventura.

Además de interesante, este libro es muy instructivo, y de principios tan morales y severos, que se le puede poner en manos de la inocencia misma. Cuantas jóvenes lo leyeron ganarán ciertamente en saber; pero crecerán también en virtud. Una obra de que puede decirse tal cosa, merece lauro. (Robert Halt, 1897: 2)

Anotamos un par de episodios que ilustran el tono narrativo y, de paso, sitúan el primer nudo de controversia. Acá el personaje principal deja las labores escolares para atender las del hogar: se trata, visto desde la mitocrítica (Campbell, 2014), del paso iniciático que la transformará de niña a mujer. Inicia en el capítulo 9, “La llave del tesoro”. Sin acompañamiento de lámina, la hoja aparece completamente satisfecha por palabras. La letra soporta relato. Antes y después hemos visto y veremos aparecer la figura de la infanta, por lo cual la ausencia de acompañamiento visual es deliberado. Las palabras confeccionan la efigie de Susanita:

[...] á la sazón doce años, y esto era para ella el fin de la escuela, que siempre llega demasiado pronto.

Á esos doce años se agregaban color sonrosado, unos dientes blancos y limpios, y una flexible y larga cabellera, adorno de un rostro lleno de franqueza y amabilidad. El aniversario de su nacimiento caía justamente en la víspera de vacaciones. (Robert Halt, 1987: 22-23.)

En el siguiente apartado, capítulo 10, “Importante asunto” (véase Fig. 2), distinguimos una versión de algo que podemos guñar como empoderamiento del personaje:

—Ahora sí que va á ir todo á pedir de boca [exclama ella]. Papá me ha encargado de la casa; soy pues el ama.

Y al mismo tiempo, miraba en un pequeño espejo la cara que tenía aquella mañana la dueña de la casa en traje de indiana color de lila con puntitos blancos, y delantal de algodón, acabado de sacar del ropero. Susanita creyó notar que su nuevo papel le sentaba de maravilla.

Á esa hora no faltaba más que ver cómo iba el gallinero que, en los días de escuela, andaba vagando y perdiéndose; además era preciso ocuparse de los señoritos Francisco y Carlos, más indóciles que las gallinas.

En cuando á Santiago, se conducía muy bien solo, como primogénito que era, trabajando bien con el Sr. Valón, que lo animaba para fuese labrador, por hallarse convencido de que no hay profesión más sana, mejor ni más útil. (Robert Halt, 1987: 25)

La página aparece cincelada con dos escenas. La primera de Susanita que, dice el pie de foto, “Miraba en un pequeño espejo la cara que tenía aquella mañana la dueña de la casa”. La segunda infiere que “El corral, bien dirigido, debe bastar para las necesidades domésticas” (Robert Halt, 1987: 25). Este breve ejemplo permite entender la forma de urdimbre, inscrita desde una narrativa socio-moral preocupada por el “buen lugar” de las señoritas en sociedad, pero —aquí uno de los acentos— sin presencia divina. En adelante veremos a Susanita crecer y aprender con maestría la administración del hogar y los secretos del comportamiento en sociedad, siempre, claro, con una búsqueda constante por el amor y el matrimonio como fin último.

Susanita tuvo éxito subrayable entre lectoras americanas. Un breve ejemplo comparativo sitúa, por un lado, al impreso que pretexto estas líneas fechado en

Figura 2

Capítulo 10. Importante asunto



Fuente: Robert Halt, 1897: 25

1897 y, por el otro, la sexta edición de 1904, digitalizada en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros. La primera forma parte de una colección particular en Zacatecas, México. La segunda se direcciona en Argentina. Este accidental comentario permite desvelar el panorama de distribución que tuvo la obra, circulando de Tierra Adentro a las Pampas, aludiendo al impulso de un amplio proyecto orientado a la educación femenina. Esta intención sugiere el empate de criterios cívicos para las niñas y las jóvenes a inicios del siglo xx. En la “Noticia de los libros de texto y de guía para la enseñanza de escuelas Rudimentarias” de 1912, aparecida en el *Boletín de Instrucción Pública* de México, se enumeran 18 títulos sugeridos como material didáctico para el magisterio en los que destaca nuestra novela junto a, por ejemplo, el

Silabario Americano Moderno de J. A. Castro, *Lecturas infantiles* de Andrés Oscoy, *La mujer en el hogar I y II* de Dolores Correa Zapata, *Lecturas mexicanas I y II* de Amado Nervo, *Una Familia de Héroes* de Gregorio Torres y *Frasuelo* de G. Bruño (Secretaría de Instrucción Pública, 1921). Si bien “éstos eran recursos didácticos inadecuados a la finalidad de impartir la enseñanza a la población rural” (Granja Castro, 2010: 76), confirman la suposición que se ha venido deshilando a lo largo del presente: que *Susanita* fue más allá de un libro particularizado para ciertos sectores sociales y que la casa editorial que la imprimió y distribuyó tuvo cierto poder en la toma de decisiones oficiales educativas, pues gran porcentaje de estos libros fueron emitidos por la Imprenta de la V^{da.} de Ch. Bouret.

El impreso se circunscribe en una moda decimonónica occidental que enfatizó el lugar de los personajes femeninos frente a la adversidad y los retos sociales. Surgieron, por ejemplo, *Pamela or Virtue Rewarded* (*Pamela o la virtud recompensada*) de Samuel Richardson (1740), *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1856), *Los por qué de Susanita* de Emile Desbeaux (1886), *Ana Karenina* de Leon Tolstoi (1878) y *Marianela* de Benito Pérez Galdós (1878). En el plano mexicano destacan *Netzula* de José María Lacunza (1837), *Euclea o la griega de Trieste* de José Justo Gómez de la Cortina (1841), *Antonia* de Ignacio Manuel Altamirano (1872), *Memorias de Paulina* de José Negrete (1874), *Santa* de Federico Gamboa Iglesias (1903) y *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* de Eduardo Urzaiz (1919). En ese sentido, *Susanita* se adaptó al *corpus* de literatura que acentuó la participación femenina, con el añadido del consentimiento del Estado mexicano para su divulgación. Este elemento figura el cambio de los roles sociales que reconocerán las labores de las mujeres más allá de lo doméstico. Si bien el evento de que fuera propuesta como lectura en sectores no ciudadanos creó ruido porque el impreso estuvo dirigido desde su concepción a niñas de un sector social solvente con fines de establecer cánones cívicos-morales, se desvela un proyecto globalizante mayor. Es nuestra *Historia de una familia feliz* parte del gran proyecto educador de señoritas que

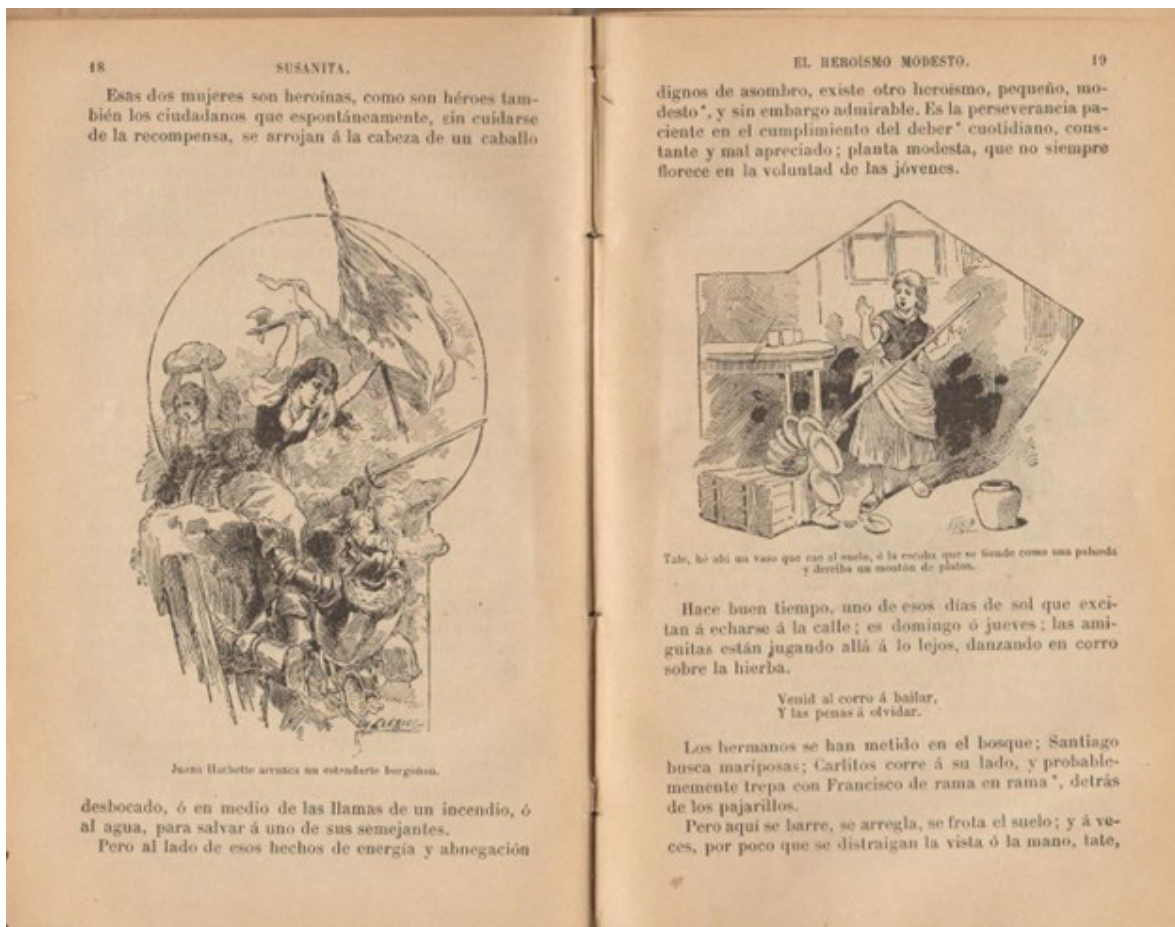
abarcaba las más variadas materias, desde los bordados en chaquira y canevá, zurcidos y remedios, la clase de economía doméstica, hasta las cátedras del francés, inglés e italiano, pedagogía, lectura de obras e historia universal, cosmografía y geografía. Era en fin la implantación de un programa encaminado

directamente hacia el progreso de la sociedad, como se hacía en los países europeos y en Estados Unidos. Entre otras cosas, la importación de las más modernas materias para lograr con ello la tan añorada y deseada sociedad progresista. (Pescador Serrano, 2001: 132)

En *Susanita*, los temas y subapartados presentan a la heroína como una empeñosa y cultivada futura mujer que forma parte integral de la república libre a la que aspiraba el discurso oficial (véase Fig. 3). Si bien el tono es adulador, el gen del que se nutre la

Figura 3

Capítulo 4. La mujer de la caverna



novela es la representación, desde lo ficcional, del avance y del progreso, fincado en el reconocimiento y respeto de las labores femeninas e impulsando su saber.

Referencias bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. (1973). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Seuil.
- BONILLA, Helia; LECOUCVEY, Marie. (2013, enero). "José Guadalupe Posada en *Biblioteca del Niño Mexicano*". *Revista Zócalo*, (155), 49-52.
- CAMPBELL, Joseph. (2014). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- COSTA, Carlos. (2019). "Ele foi 'o cara' no momento e lugar certo". En Simonetta Persichetti y Deysi Cioccarri (Coords.), *Conversando com a imagem* (pp. 19-30). Cásper Líbero.
- ESCOLANO BENITO, Agustín. (2020). "Cultura material da escola e história intelectual". *ETD – Educação Temática Digital*, 22(4), 793-811. <https://doi.org/10.20396/etd.v22i4.8660176>.
- FLORESCANO, Enrique. (2000). *Para qué estudiar y enseñar la historia*. Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América.
- FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS. (2008). "Librería Bouret" (en línea). *Enciclopedia de la literatura en México*. Recuperado el 1 de marzo de 2022 de <http://www.elem.mx/institucion/datos/353>.
- G. ENCINA, Edgar A. (2019). "Temas, variaciones y notas. Hacia la deconstrucción narrativa y la formación de imágenes en *Revista Moderna y Revista Azul*". En Rocío Oviedo, Jesús Cano y Cristina Bravo (Coords.), *Un universo de universos y una fuente de canciones* (pp. 181-192). Verbum.
- GALVÁN LAFARGA, Luz Elena; MARTÍNEZ MOCTEZUMA, Lucía (Coords.). (2010). *Las disciplinas escolares y sus libros*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Juan Pablos Editor.
- GRANJA CASTRO, Josefina, (2010). "Procesos de escolarización en los inicios del siglo XX. La instrucción rudimentaria en México". *Perfiles Educativos*, 32(129), 64-83. <https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2010.129.18927>.

- GUIRRA, Edmar. (2016). “Pierre-Jules Hetzel e a literatura ilustrada para crianças e jovens”. *Pensares em Revista*, (9), 192-212. <https://doi.org/10.12957/pr.2016.30915>.
- JUNG, Laurece. (2021, 23 de marzo). “Marie Robert Halt, une écrivaine de son temps” (en línea). *Le Blog Gallica*, Gallica Bibliothèque Nationale de France. Recuperado el 1 de marzo de 2022 de <https://gallica.bnf.fr/blog/23032021/marie-robert-halt-une-ecrivaine-de-son-temps?mode=desktop>.
- LOAEZA, Soledad. (1988). *Clases medias y políticas en México: la querrela escolar, 1959-1963*. El Colegio de México.
- LYONS, Martyn. (2012). “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”. En Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (Coords.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 387-424). Taurus.
- MACÍAS CERVANTES, César Federico. (2018). “Rosa y Bouret: librerías francesas en México durante el siglo XIX”. En Andreas Kurz y Eduardo Estala Rojas (Coords.), *De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas* (pp. 47-75). Universidad de Guanajuato.
- MATHES, Miguel. (1990) *México en piedra: la litografía en México 1826-1900*. Impre-Jal.
- MENDOZA RAMÍREZ, María Guadalupe. (2009). *La cultura escrita y los libros de texto de historia oficial en México (1934-1959)*. El Colegio Mexiquense.
- MOMPRADÉ, Electra L.; GUTIÉRREZ, Tonatiúh. (1976). *Imagen de México. Mapas, grabados y litografías*. Salvat.
- MONICAT, Bénédicte. (2019). *Écrits de femmes et livres d’instruction au XIXe siècle*. Classiques Garnier.
- NELKEN, Zoila E. (1970). “Las ilustraciones del ‘Martín Fierro’ como crítica literaria”. *Hispania*, 53(1), 98-102. <https://doi.org/10.2307/338718>.
- PELLEGRINO, Gabriela. (2010). “El mundo atlántico visto por Francia. Un análisis de las ilustraciones en ediciones del siglo XIX de la obra de Jules Verne”. En María Eliza Linhares Borges y Víctor Mínguez (Eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico: 1808-1940* (pp. 155-171). Universitat Jaume I.
- PÉREZ GAY, Rafael. (2022 [2018]). “Librería de la Viuda Bouret” (en línea). *Centro Histórico 200 lugares imprescindibles*. Recuperado el 1 de marzo de 2022 de <https://www.cdmx200lugares.com/libreria-de-la-viuda-de-bouret/>.
- PESCADOR SERRANO, Teresa, (2001). “La educación de la mujer en Zacatecas durante el siglo XIX”. En Francisco García González (Coord.), *Historia de la educación*

- en Zacatecas: su enseñanza y escritura* (pp. 123-133). Universidad Pedagógica Nacional Unidad Zacatecas.
- ROLDÁN VERA, Eugenia. (1995). *Conciencia histórica y enseñanza: un análisis de los primeros libros de texto de Historia Nacional 1852-1894* (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperada de <http://132.248.9.195/ppt1997/0227688/Index.html>.
- ROBERT HALT, María. (1897). *Susanita. Historia de una familia feliz. Libro de lectura para uso de señoritas*. Librería de la V^{da}. de Ch. Bouret.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. (1948). *Grabados y grabadores en la Nueva España*. Ediciones Arte Mexicano.
- SECRETARÍA DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA y Bellas Artes. (1921). *Boletín de Instrucción Pública*, 19(3-4).
- TOUSSAINT, Manuel. (1934). *La litografía en México en el siglo XIX: sesenta facsímiles de las mejores obras con un texto de Manuel Toussaint* (Manuel Quesada Brandi, Ed.). Estudios Neolitho.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. (1975). *Nacionalismo y educación en México*. El Colegio de México.
- VILLA LEVER, Lorenza. (1988). *Los libros de texto gratuitos. La disputa por la educación en México*. Universidad de Guadalajara.

“UNTIL THE DRUM SPEAKS”: AMBIENTES ACÚSTICOS HISTORIZADOS EN
THE ARRIVANTS DE KAMAU BRATHWAITE

“UNTIL THE DRUM SPEAKS”: HISTORICIZED SOUNDSCAPES IN KAMAU BRATHWAITE’S *THE ARRIVANTS*

Odette CORTÉS LONDON

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: odettecortes@filos.unam.mx

Resumen

Este artículo propone que los ambientes acústicos historicizados tienen la capacidad de situar el lenguaje por medio de la fusión entre la palabra y la música. Este acto le otorga a la poesía la capacidad de convertirse en un sitio para la decolonización de la cultura, el lenguaje y el pensamiento. Al analizar tres *drum poems* en *The Arrivants* de Kamau Brathwaite, se busca enfatizar las tensiones que los ambientes acústicos en el lenguaje generan para crear redes sonoras que problematizan, por un lado, la relación entre el individuo y la colectividad, como parte de la estética que surge de la fragmentación, y, por el otro, el uso de la memoria, la historia y la mitología para ilustrar el pensamiento archipelágico característico de un imaginario transcultural. De esta manera, primero, el artículo explora la forma en la que el ambiente acústico se puede convertir en un vehículo para crear una cualidad histórica y mitológica en el lenguaje que preserva la memoria sin fijarla en un punto y, después, a partir del análisis de los *drum poems*, se busca destacar los diferentes procesos decoloniales (contra lectura, traducción y revaloración) que emplea Brathwaite en sus versos

Abstract

This paper proposes that historicized soundscapes can situate language by merging words and music, which can turn poetry into a site for the decolonization of the mind, language, and culture by introducing a range of cultural experiences as an act of creolization. Through the analysis of three drum poems in Kamau Brathwaite’s *The Arrivants*, the presence of these soundscapes highlights tensions within language that allow the poet to weave webs of sound, a process that, on the one hand, complicates the relationship between individuality and collectivity as part of an aesthetic effort that emerges from fragmentation and, on the other hand, creates a framework where memory, history, and myth are tied together as part of a narrative that illustrates archipelagic thinking in order to represent cross-cultural imagination. Thus, this paper examines how soundscapes in poetry can become vehicles that generate a historical and mythological quality as ways to access and preserve history without fixing it to a specific point in space and time. Through a close reading of the drum poems, these features foreground Brathwaite’s different decolonial endeavors through

para articular una versión afrocaribeña de la epopeya que representa los archipiélagos culturales.

counter-reading, translating, and reassessment of language to represent an Afro-Caribbean versioning of the epic as part of an extended cultural archipelago.

Palabras clave: *Kamau Brathwaite, Música y literatura, Poesía caribeña, Decolonización en el arte, Memoria colectiva, Memorialización*

Keywords: *Kamau Brathwaite, Music and literature, Caribbean poetry, Decolonization in art, Collective memory, Memorialization*

La presencia del ambiente acústico en el lenguaje poético introduce la capacidad de generar vínculos entre la mitología, la historia y la memoria para articular la continuidad cultural desde la fragmentación en la epopeya afrocaribeña *The Arrivants: A New World Trilogy* (1967-1969) de Kamau Brathwaite. Esta obra está compuesta por los libros *Rights of Passage* (1967), *Masks* (1968) e *Islands* (1969), los cuales relatan los viajes de la diáspora afrocaribeña a lo largo de cinco siglos. El sonido del tambor, presente en varios poemas en la obra, se convierte en una forma de establecer nexos entre diferentes voces en la epopeya multivocal. En este artículo propongo examinar el lenguaje como parte del ambiente acústico historizado en una selección de los llamados *drum poems* de Brathwaite, poemas en donde se entreteje el sonido del tambor con la palabra.¹ Como un elemento decolonial, el tambor, en el ambiente acústico, entreteje mitología, historia, memoria y continuidad en esta epopeya en donde la heroicidad comunitaria y multivocal reemplaza a la figura individual del héroe mitológico. Así, en este proceso de construcción de identidad cultural, el ambiente acústico presente en el lenguaje permite la conjunción de diferentes procesos de forma simultánea para otorgarle un aspecto épico a lo cotidiano. Para llevar a cabo lo propuesto, primero estudio el concepto de *soundscape* —que traduzco como *ambiente acústico*— en el lenguaje y su potencial histórico/mitológico por medio del tambor, y después analizo tres poemas en donde los tambores crean un solapamiento temporal que une las diferentes historias para crear continuidad desde la fragmentación.

El término *ambiente acústico* es un préstamo de los estudios aurales que aplico para estudiar una dimensión sonora que llega a expresar un sentido de lugar en

¹ Utilizo el término *historizado* cómo sugiere la FundéuRAE (2022) para señalar el carácter histórico del ambiente acústico.

el lenguaje.² Adalaide Morris (1997) señala que, en la literatura, este tipo de estudios “go beyond euphony, cacophony, assonance, and alliteration to the fundamentals of textual understanding” (2), pues un ambiente acústico crea conciencia de los sonidos presentes en la escritura que llegan a evocar significado. En general, el estudio del ambiente acústico reconoce la gran gama de sonidos que se desenvuelven en un espacio, como explica Jøran Rudi (2011): “The term soundscape refers to the totality of sounds that can be heard at any moment in any given place. One can think of soundscapes in terms of how the listener’s surroundings present themselves through sound, much in the same way as landscapes present themselves visually. In a soundscape study, nothing audible is excluded, and everything we hear is considered to be of importance” (185). Ahora, pensar en un poema como un sitio hace que sus componentes rítmicos adquieran la capacidad de crear una conciencia característica de un lugar. En particular, en la epopeya de Brathwaite la sensibilidad hacia diferentes aspectos acústicos en la naturaleza, la música y la voz humana ayuda a articular varios sentidos espacio-temporales que al ser entretejidos crean la multivocalidad característica en *The Arrivants*.

La epopeya multivocal de Brathwaite se extiende a lo largo de varios siglos y territorios en donde los miembros de la diáspora africana han llegado a partir del *maafa*, el holocausto africano. En particular, una de las preocupaciones principales en *The Arrivants* es juntar un sentido de pertenencia al Caribe con la fragmentación que la geografía discontinua y los violentos procesos de colonización han dejado en la región. La insistencia del poeta barbadense en infundir el creol antillano junto con la música de la diáspora africana en sus versos introduce una dimensión acústica cultural que representa las diferentes experiencias del Caribe, de modo que en este caso el sonido se introduce como una forma de trazar una contracartografía a partir de la fragmentación. Eric Powell (2015) argumenta que el estudio del ambiente acústico permite “the use of sound as a mapping device within the aural context in a way that provokes interaction and intervention between physical space and the surrounding environment, inscribing meaning in very different ways” (10). Mi interés está en estos puntos de unión entre el espacio físico —en este caso el texto— y el sonido que evoca múltiples significados ya que abarca desde usos particulares del lenguaje

2 En ocasiones el término *soundscape* se traduce como *paisaje sonoro*; sin embargo, me parece impreciso, pues aunque la palabra en inglés hace alusión al paisaje (*landscape*), el sufijo *scape* más bien se acerca a los términos ambiente o entorno.

—inglés estándar, antillano y creol— hasta la música —jazz, blues, gospel, spirituals, calipso, entre otros— para establecer un territorio que forma parte de un archipiélago narrativo expandido a lo largo de diferentes voces en la epopeya.

“Webs of Sound”: los tambores y red de continuidad cultural

Brathwaite introduce una dimensión acústica en el lenguaje como un medio para territorializar cada fragmento en una experiencia subjetiva del Caribe. La alternancia entre inglés estándar, antillano y creol, por un lado, le ayuda a situar cada voz en un tiempo histórico que representa un momento particular en la narrativa; por otro, introduce tensiones generadas por el solapamiento de códigos que representan la compleja situación lingüística en las islas como una forma creativa de construir personajes y actitudes que se entretrejen mientras conservan su individualidad. En el ensayo “Wringing the Word”, Nathaniel Mackey (1995) presenta las características de la dicción de Brathwaite: “returning to the smallest particles of language, syllables and letters, he assaults the apparent solidity and integrity of words, destabilizing them (showing them to be intrinsically unstable) by emphasizing the points at which they break, disassembling them and reassembling them in alternate spellings and neologistic coinages” (137). Así, la capacidad que tiene Brathwaite para moldear, o específicamente retorcer, la palabra incita un acto desestabilizador que doblega al inglés mientras celebra al creol; esto quiere decir que la territorialización de la palabra, a través de la grafía y de los sonidos, adquiere una cualidad decolonial, pues pasa de la teoría a la práctica. De este modo, el ambiente acústico llega a ser historizado cuando figura el retorcimiento de la palabra en los versos, pues da lugar a una autodeterminación, como sugiere Loretta Collins (1997): “In a decolonized situation, and especially in the Caribbean, where the official languages of the colonizing nation have been creatively ‘versioned’ by creole speakers, natural sounds, the sound of cultural resistance, and the disruption of normative sounds through sound mediats [...] articulate a desire for self-determination” (170). Territorializar el lenguaje significa que éste debe moldearse a la vida de sus hablantes, y la inclusión del ambiente acústico en el que se desenvuelven éstos tiene la capacidad de situar su experiencia.

La idea de situar el lenguaje no significa que cada voz en la epopeya esté desvinculada de las otras. La autodeterminación que surge a partir de la inclusión de elementos presentes en un ambiente acústico particular también forma parte de un arduo proceso de continuidad cultural que Brathwaite denomina *la unidad submarina que permea el Caribe*. En esta búsqueda por conectar los fragmentos, la noción de la unidad submarina surgió a partir de diálogos con Édouard Glissant: la frase “unity is sub-marine” aparece por primera vez en el libro *Contradictory Omens* (1979) como una idea que ilustra, desde la metáfora del mar, el pasado múltiple y sumergido del Caribe mientras lo une con el presente fragmentado de la región. El concepto contrarresta la idea de una fragmentación disociada e infértil para proponer en su lugar una fragmentación que encuentra conexiones en lugares inesperados. Así, esta noción es parte del proceso de creolización que se extiende más allá de la lengua en donde Brathwaite (1979) distingue una “inter/culturation, which is an unplanned, unstructured but osmotic relationship” (5) entre los vestigios que se presentan como parte del tejido en las sociedades caribeñas. La unidad submarina es una clave para identificar patrones y fragmentos que se repiten a lo largo de los poemas. Estos elementos, que derivan en la proliferación de imágenes, sonidos y palabras, están sumergidos en los diferentes poemas que conforman *The Arrivants*.

En el lenguaje, la unidad submarina se encuentra presente a lo largo de la epopeya a través de diferentes versiones de sonido que simultáneamente tienen una cualidad individual (*sound-words*) y una colectiva (*webs of sound*). Estos dos términos surgen de los escritos de Brathwaite, y en la actualidad son empleados por críticos para hablar de la dimensión acústica en la obra del barbadense. Aunque ambos términos buscan nombrar la relación entre el sonido y la escritura, me parece importante matizar que las *sound-words* son un signo de polifonía autorial que se encuentra en el lenguaje, es decir, el uso personal y subjetivo de la palabra, mientras que la idea de las *webs of sound* ayuda a visibilizar las semejanzas que comparten diferentes versiones de las *sound-words* para establecer la presencia de una unidad poco obvia: la unidad submarina.

Por un lado, el uso subjetivo de la palabra toma una lengua en común y la reuerce, como señala Mackey (1995): “The permeability of words, their susceptibility to alternate arrangement, is also made evident in the second trilogy by the resource of anagrammatic rearrangement, a permutability which also leads to idiosyncratic spellings, puns and ‘sound-word’ coinages” (140). Estas *sound-words* sitúan la palabra

en un contexto mientras la entretajan con sonidos comunitarios, como es el caso de los *drum poems*. En un acto que marca la presencia del ambiente acústico en el poema, Brathwaite emplea palabras que remiten a la percusión de diferentes tambores hilados por un uso particular del lenguaje. Entre síncopas, repeticiones y encabalgamientos, Brathwaite rompe el inglés para moldear las palabras al creol. El resultado es una traducción de diferentes versiones de los tambores en el Caribe que sitúan a estas voces en un contexto específico.

Por otro lado, la idea de las redes sonoras toma enunciaciones individuales distantes en tiempo y espacio para entramarlas como una parte importante de la historia de la diáspora. Mackey (1995) señala que “[Brathwaite] increasingly exploits these bridges, the ‘webs of sound’ which connect a word to other words, [...] the echoes of other words and meanings within a word. Words are reopened, broken open, their semantic integrity unsealed by ‘shadows of meaning’ which are played upon the thereby shown to permeate ‘the Word’” (140). Esta capacidad de distinguir rasgos semejantes en diferentes voces se presenta a través de una metáfora extendida que se construye a lo largo de la epopeya:

Drum skin whip
lash, master sun’s
cutting edge of
heat, taut
surfaces of things (Brathwaite, 1991a: 4)

Los primeros cinco versos que abren *The Arrivants* cuentan la historia de la diáspora en destellos que adquieren nuevas connotaciones con la introducción de cada palabra. Aquí Brathwaite articula la historia en fragmentos unidos a través de la parataxis, una herramienta literaria que se caracteriza por su capacidad sintética, pues menguan los conectores entre cada elemento en la secuencia y, por lo tanto, se deja de lado una secuencia jerárquica lineal para crear nuevas relaciones entre cada palabra. De este modo, el inicio de la estrofa alude a una historia colectiva que ha sido fragmentada y, en este caso, la parataxis visibiliza la vertiginosidad y los silencios que instauró este trauma en la diáspora. Por ejemplo, la secuencia que aparece en el primer verso, “Drum skin whip”, abre la epopeya con la imagen del tambor que, como señala June D. Bobb (1998: 179), es una imagen que representa identidad y conexión dentro de la

obra de Brathwaite. En ese verso el tambor aún es una imagen difusa que sólo adquiere claridad dentro de la secuencia al unirse en una primera instancia con la piel para formar “drum skin”. La unión de las dos palabras alcanza una polisemia que se extiende a diferentes campos: en la parte visual remite a un tipo específico de tambor cuyos materiales provienen de la naturaleza; en la parte del ritual, la visión del “drum skin” muestra una conexión espiritual entre el tambor, la divinidad y el percusionista; en la parte metafórica (y aquí me adelanto un poco a la inclusión de la palabra *whip*), el tambor y la piel del esclavo significan lo mismo. Por consecuencia, Brathwaite transforma al tambor en un símbolo cultural propio del Caribe. De este modo, la aparición de los tambores por medio de las *sound-words* en una dimensión individual se puede extender a una colectiva que forma las redes sonoras en la epopeya.

“God is dumb until the drum speaks”: el aspecto mitológico del tambor

El tambor representa la identidad diaspórica en el Caribe cuando éste trasciende más allá de los límites temporales y geográficos, de modo que su significado se extiende cuando el símbolo le otorga un sentido de conectividad a la trilogía: “The image of the drum, as we will see, runs throughout Brathwaite’s poetry, and it often signifies the origin of song and dance, of community and communication, of subversion and rebellion, so it is fitting that it be the first word in his first trilogy” (Naylor, 1999: 148). Brathwaite emplea esta imagen sonora para articular su obra, pues el tambor es un objeto recurrente que en sus diferentes versiones establece la unidad submarina que conecta a las diferentes voces; es decir, el tambor se convierte en el hilo conductor que se extiende a lo largo de la epopeya. Es importante decir que encontramos versiones del tambor y no una repetición de las mismas *sound-words* en diferentes voces. En su estudio sobre *The Arrivants*, Pamela Mordecai (2001) reflexiona acerca de las complicaciones que surgen de tal fenómeno: “One problem in tracking set images in Brathwaite’s poetry is that of setting limits. The process of refraction enables an image or sequence of images to metamorphose” (26). Por lo tanto, el tambor en la obra de Brathwaite está en un constante devenir que le permite al poeta introducir nuevas versiones.

El tambor en sus muchas refracciones es un símbolo que demanda el cambio en la epopeya. La fuerza y urgencia de los tambores en *The Arrivants* anuncian la evolución en el pensamiento e impulsan un cambio crucial en la concepción de la cultura caribeña. Por ende, la presencia de los tambores sugiere que las diferentes voces poéticas que los emplean juegan un papel importante dentro de la epopeya en una demostración de lo que Collins (1997) llama “historicized performance” (170). Ella reserva este término para sonidos ligados a un pueblo, en especial aquéllos que “[have] taken meaning and shape [and sound] in a socially specific environment’ [...], providing a soundtrack for current ideologies and praxis” (Collins, 1997: 170). En el caso del tambor, su performatividad historizada se concentra en imágenes sonoras complejas que problematizan la relación entre lo escrito y lo oral. El sonido se convierte en un acto de memoria que está imbricado en el presente del pueblo, de modo que la presencia del tambor, no sólo en imágenes sino también en las palabras, llega a transformarse en un símbolo que acompaña los momentos importantes de la afrocaribianidad.

La presencia del tambor en momentos de cambio histórico en la epopeya es uno de los aspectos mitológicos que junta la dimensión humana con la divinidad. La obra de Brathwaite busca recuperar las epistemologías elididas por la colonización; por lo tanto, sus versos tienen una función arqueológica que le permite indagar en la historia de diferentes culturas que forman parte del Caribe. El poema “The Making of the Drum”, en el segundo libro de la epopeya, *Masks*, recupera un ritual Akan que establece un vínculo entre el tambor, el percusionista (Odomankoma Kyrema) y la divinidad (Odomankoma):

God is dumb
until the drum
speaks.

The drum
is dumb
until the gong-gong leads
it. Man made,
the gong-gong’s
iron eyes

of music
walks us through the humble
dead to meet

the dumb
blind drum
where Odomankoma speaks (Brathwaite, 1991b: 97)

En la quinta parte del poema, Brathwaite ilustra la interdependencia entre tres actores: la voz de la divinidad que está silenciada hasta que suena el tambor, el tambor que es fabricado por los humanos, y el percusionista que conecta a la humanidad con la divinidad a partir de la música. Brathwaite sintetiza todo este proceso en el lenguaje, pues sus tambores están formados por *sound-words* que inducen una cualidad musical en la voz. De este modo, las voces que estudio en los siguientes poemas unen al tambor junto con el percusionista para interpretar el papel de las musas que introducen una cualidad mitológica en los versos.

“Making with their rhythms something torn and new”: el tambor y el creol

El primer poema que analizo es “Wings of a Dove”. Dentro de la trilogía, éste sobresale como uno de los poemas rastafari de Brathwaite en donde el personaje de Brother Man usa el creol para desestabilizar la jerarquía del inglés en un acto que crea repercusiones a lo largo de la trilogía. La crítica subraya la importancia de este poema no sólo en relación con la epopeya, sino también como una forma de reevaluar de la cultura caribeña. A partir de la visualización, el creol pierde su estatus derivativo frente al inglés colonial, un cambio que trajo consigo una nueva apreciación de la cultura gracias a la representación.

En “Wings of a Dove” sobresale la hibridez cultural ya que, por un lado, el título alude al “Salmo 55” y a la concepción que tienen los rastafaris del rey Salomón, visto como un profeta y salvador; por el otro, el poema también encuentra una de sus raíces en el Caribe, “titled after a traditional Pukkumina ritual song versioned in Carlos Malcolm’s ska recording ‘Wings of a Dove’” (Collins, 1997: 184) en donde se

declara la guerra contra el enemigo.³ Así, el personaje de Brother Man une esta antítesis cuando su discurso entreteje un llamado de salvación y destrucción.

Brother Man, a través de su función metonímica, es un personaje que representa un momento histórico en el Caribe que resiste y se opone a la presencia neocolonial en las islas. A diferencia de las epopeyas clásicas en donde se le da prioridad a la historia del héroe, en *The Arrivants* Brathwaite utiliza la condición efímera de la instancia para definir una heroicidad multivocal, pues su representación sólo tiene vigencia dentro de su poema. El poema se caracteriza por su transición del inglés estándar al creol, dotado de los patrones rítmicos del spiritual y el ska; opera a partir de *sound-words* que cargan con la memoria histórica, de modo que Brother Man adquiere una connotación de ritual para incitar el cambio, como explica Charles W. Pollard (2004): “Brathwaite fractures speech into phonetically significant sounds in the context of popular cultural rituals [...] Brathwaite suggests that the Caribbean recovery of ritual must first incite a sweeping program of cultural decolonization before it can contribute to forming a community” (99). La performatividad historizada en el habla de Brother Man juega un papel clave en *The Arrivants*, pues, en su llamado a la decolonización del Caribe, el personaje emplea las *sound-words* como herramientas que desencadenan la acción.

Los sonidos entretejidos en el discurso de Brother Man abren paso a un aspecto literario del creol: “Accordingly, as Iain Chambers notes, the ‘local cultural refashioning’ and creolization of the empire’s mother tongue disturbs the tempo of colonial history” (Collins, 1997: 172). Desde su presente, Brathwaite articula el tiempo épico de su epopeya a partir del ritmo desestabilizador que representan las *sound-words* de Brother Man a través de la aliteración y onomatopeyas:

Down down
white
man, con
man [...]

3 Pukkumina, también conocido como kumina, es un elemento musical de la religión pocomania. La pocomania, proveniente de Ghana, está presente en Jamaica a través de la música usada en parroquias rurales. En los años cincuenta, los rastafari introdujeron elementos de estos tambores a su propia música (Moskowitz, 2006: 171).

Rise rise
locks-
man, Solo-
man wise
man, rise
rise rise [...] (Brathwaite, 1991c: 43)

Como parte de la performatividad historizada, Brother Man emplea palabras que remiten a la percusión de diferentes tambores hilados por la subjetividad del individuo para desencadenar la acción comunal. Entre síncopas, repeticiones y encabalgamientos, Brathwaite retuerce el inglés para moldear las palabras al creol de Brother Man. Palabras como *down*, *man* y *rise* son las que marcan el ritmo de los tambores. En particular, esta sección ilustra la forma en la que Brathwaite retuerce el inglés para adaptarlo a los patrones rítmicos y sonoros de los tambores jamaíquinos. Finalmente, el creol emerge en el resto del poema para desestabilizar el inglés:

So beat dem drums
dem, spread

dem wings dem,
watch dem fly

dem, soar dem
high dem,

clear in the glory of the Lord. (Brathwaite, 1991c: 44-45)

Mientras tanto, la transición del inglés estándar al jamaíquino y por último al creol jamaíquino muestra cómo se puede emplear la lengua como un elemento semántico y sonoro (Brathwaite, 1984: 33). Los versos estructuran una traducción de tambores nyabinghi (Collins, 1997: 187) presentes en el uso de monosílabos que remiten de

igual manera la percusión que caracteriza al creol jamaicano.⁴ Por ejemplo, en esta cita el uso de *dem* introduce un sonido más marcado en la palabra, pues en lugar de *them*, en donde la agrupación de consonantes *th* suaviza el sonido de la sílaba, la grafía visibiliza los patrones rítmicos de este lenguaje característico. De este modo, la vertiginosidad de los versos inscribe el mensaje de Brother Man en la musicalidad de su habla para demostrar la influencia que tiene el personaje dentro de su comunidad. Al acoger su lengua y lenguaje, Brother Man incita el despertar de una nueva conciencia cultural que alienta a la comunidad a actuar.

Dentro de este discurso, Brother Man se ubica en un devenir lingüístico, pues su lenguaje se construye a partir de la mezcla e hibridación de sonidos que le permiten moldear la palabra a su vida. Por ejemplo, en la tercera sección, los tambores del reggae acompañan el spiritual para crear un discurso que señala su coherencia dentro de su momento histórico-temporal, como se ilustra en la Figura 1. La cadencia de los tambores reggae en conjunción con las secuencias discursivas del spiritual terminan por articular el momento histórico combativo en el que se desenvuelve Brother Man; los sonidos de protesta rodean al personaje en un entorno que exige un cambio de mentalidad. De acuerdo con Collins (1997), “Brathwaite creates in ‘Wings of a Dove’ a poem that uses Jamaican protest sounds to convey the dread awareness of capitalistic and racial oppression” (188), de modo que la amalgama de sonidos vernáculos junto con el creol hace de Brother Man un agente desestabilizador que impulsa una nueva apreciación de la estética caribeña.

“His hands hit me to sound”: tambor, percusión, voz

En “Atumpan”, un poema que se ubica en el segundo libro de la trilogía *Masks*, Brathwaite demuestra cómo el tambor tiene capacidad de adaptación cuando diferentes subjetividades crean nuevas versiones de éste. La habilidad transformativa del tambor evita que éste se reduzca a una única representación o se fije a un lugar. Más bien se convierte en

4 Los tambores nyabinghi representan el latido del corazón (Moskowitz, 2006: 222). Un trío de tambores se utiliza en los rastafari: “through the Rastafarian lens [nyabinghi] has come to mean victory over the oppressors” (Moskowitz, 2006: 222), pues contiene elementos del pan-africanismo.

Figura 1
Escansión de la tercera estrofa de “Wings of a Dove”

-	-	/	-
Watch	dem	ship	dem
-	-	/	-
come	to	town	dem
-	-	/	-
full	o'silk	dem	
-	-	/	-
full	o'food	dem	
-	-	/	-
an'	dem	'plane	dem
-	-	/	-
come	to	groun'	dem
-	-	/	-
full	o'flash	dem	
-	-	/	-
full	o'cash	dem...	
/	-	-	/ - - - /
praisin'	the	glory	of the Lord.

Fuente: Elaboración propia a partir de Brathwaite (1991c: 45)

un objeto que acompaña a la diáspora a lo largo de su viaje épico. Por lo tanto, el tambor articula una de las redes sonoras más importantes dentro de la epopeya.

En akan, *atumpan* significa tambor parlante; por lo tanto, este poema es un dueto que utiliza la “voz” del tambor en conjunción con la voz humana. Por un lado, el *atumpan* dicta el ritmo que deben seguir los versos; por el otro, la voz de Odomankoma Kyrema, el percusionista, traduce de la música al akan y, en las últimas estrofas del poema, la voz del percusionista es reemplazada por la del poeta/griot quien traduce del akan al inglés. La modulación entre la predominancia del ritmo y la voz es un aspecto clave en *The Arrivants*, como escribe Morris (1995):

Brathwaite does not insist that the speaking voice always be equal or dominant. He sometimes gives absolute priority to the music rhythm [...] This seems to be a choice he makes from time to time: to let the music rhythms take charge. When he prefers to, he convincingly represents speech. Indeed a major area of Brathwaite's achievement in *The Arrivants* is his flexible command of speech rhythms. (126)

El tambor parlante muestra un proceso complicado en “Atumpan” cuando el instrumento, en lugar de convertirse en un recurso de despersonalización, como puede llegar a ser una máscara poética, es más bien un medio para acceder a la autodeterminación por medio del ritmo y las palabras. Así, la máscara poética del objeto personificado está presente en el patrón poético que tiene la capacidad de trasladarse a diferentes subjetividades. Dentro del poema el traslado del ritmo hace del poema un ejercicio de traducción que ejecuta el poeta/griot como parte de la unidad submarina.

El proceso de comunión ritual y recuperación de la memoria acentúa la importancia del ritmo y la musicalidad como parte de la experiencia afrocaribeña pues representa una conversación entre Odomankoma, “sky-god-creator” (Brathwaite, 1991f: 274), y el percusionista, Odomankoma Kyerema:

In the Akan tradition, the Odomankoma Kyerema is a highly accomplished poet-musician with heavy social and sacred responsibilities/burdens. He is a historian and custodian of sacred truths of life and of death; he is myth maker and translator of the will of the gods; he is ritual and prayer especially through whose performance society’s fears and hopes arrive at the doorstep of the gods. The primal drum, probably mankind’s oldest device for codifying thought and emotion, is uniquely suited to the multidimensional poetics. The vision of reality captured in drum-based poetry is one marked by life perceived as energy in a constant state of flux, life defined by an intricate system of interrelationships. This handling of the physical and metaphysical is a dominant feature of the poetry of Brathwaite and Okai. (Anyidoho, 2007: 43-44)

Al final, este ritual que se enmarca en la relación entre atumpan y Odomankoma Kyrema va a sobrellevar un proceso de traslación a otras latitudes a través de la lengua. La introducción de los diferentes idiomas le otorga otro grado de complejidad a la relación entre el percusionista y su instrumento, pues las *sound-words* que distinguen el sonido de este poema de otros muestran su flexibilidad cuando el poeta/griot caribeño traduce a un inglés africanizado.

Las once estrofas de “Atumpan” cuentan la “Drum History of Mampon”⁵ (Warner Lewis, 1973: 68-69) y relatan el ritual que conlleva Odomankoma Kyrema (véase Figura 2). Brathwaite traduce este ritual a la poesía a través de la repetición de ciertos versos para acentuar la musicalidad que estructura la onomatopeya de los dos tambores del akan: “Kon kon kon kon / kun kun kun kun” (Brathwaite, 1991d: 98). Éstos establecen el ritmo que el resto de los versos mantienen a lo largo del poema sin importar el idioma en el que se encuentren:

Odomankoma 'Kyerema se
Odomankoma 'Kyerema se
Oko babi a
Oko babi a
Wa ma ne-ho mene so oo
Wa ma ne-ho mene so oo (Brathwaite, 1991d: 98)

A diferencia de la canción original, “Atumpan” se caracteriza por la repetición de los versos para enfatizar su musicalidad. El inicio del poema en akan pone la pauta para la traducción al inglés; así, Brathwaite moldea su lengua al ritmo de los tambores rituales para dejar atrás el pie yámbico, característico del inglés estándar, como sugiere en *History of the Voice*.

La musicalidad de las estrofas abre paso al proceso de traducción al inglés africanizado cuando el poeta le da predominancia al ritmo del atumpan, característica que transforma a la lengua colonial. La traducción problematiza la despersonalización que la máscara poética debería generar ya que, en el caso de “Atumpan”, la decisión de escribir en un inglés que toma su patrón rítmico del akan demuestra su ímpetu por transportar el conocimiento más allá del significado literal. En este caso la traducción se convierte en una herramienta para remarcar la continuidad cultural:

Odomankoma 'Kyerema says
Odomankoma 'Kyerema says

5 Mampon es una ciudad en la región ashanti de Ghana. Los tambores son parte de las loas tribales en la región (Rattray, 2014).

The Great Drummer of Odomankoma says
The Great Drummer of Odomankoma says

that he has come from sleep
that he has come from sleep
and is arising
and is arising (Brathwaite, 1991d: 98)

El verso poético hace de la traducción un proceso paulatino en el que el poeta/griot des-
envuelve el significado del akan en las estrofas. Un ejemplo de este hilo de pensamien-
to está en la quinta estrofa —“Odomankoma ’Kyerema says / The Great Drummer of
Odomankoma says” (Brathwaite, 1991d: 98)—, pues Brathwaite desdobra la traducción
al inglés dentro de la poesía y naturaliza la transición de una lengua a otra. El acto poéti-
co de traducción en “Atumpan” visibiliza el proceso de sumersión e hibridación del len-
guaje que Brathwaite detecta en su inglés. Más que una sumersión, el ritmo del tambor
akan se emplea como una partitura que le permite al poeta/griot alejarse de un inglés

Figura 2

“*The Drum History of Mampon*”: original en akan y traducción

Kòn, kòn, kòn, kòn,	Kon, kon, kon, kon,
Kún, kún, kún, kún,	Kun, kun, kun, kun,
Fúntúmí Àkòrè,	(Spirit of) Funtumia Akore,
Twènebóá Àkòrè,	(Spirit of) Cedar tree, Akore.
Twènebóá Kódia	Of Cedar tree, Kodia,
Kódia Twènedúru,	Of Kodia, the Cedar tree,
Òdómánkómá ‘Kyèrémá sè,	The divine Drummer announces that,
Òkò bàbí à,	Had he gone elsewhere (in sleep),
Wà ríà nè-hó méné só, (òó)	He now has made himself to arise;
Àkókó bòn ànòpà,	(As) the fowl crowed in the early dawn,
Àkókó tũa bòn,	(As) the fowl uprose and crowed,
Ñhímá, híamá, híamá.	Very early, very early, very early.
Yè rè kyèré wó,	We are addressing you,
Ñsó wó bé hu,	And you will understand.
Yè rè kyèré wó,	We are addressing you,
Ñsó wó bé hú.	And you will understand.
	Ratray (1) p. 266

Nota: A la izquierda se muestra el texto original en akan con énfasis en el tono y ritmo de los tambores, *kon* mas-
culino y *kun* femenino. A la derecha se presenta la traducción de R. S. Ratray. Fuente: Warner Lewis (1973: 69).

puramente colonial para adentrarse en el tercer espacio de enunciación como lo definió Homi K. Bhabha (1994: 56). El inglés que emplea aún no es el caribeño, pero en éste se encuentran las semillas que el *maafa* llevará al Caribe. Como parte de la reflexión sobre este proceso, Bill Ashcroft (2009) argumenta que la musicalización de la lengua crea un efecto de extrañamiento entre diferentes tipos de inglés: “The function of language is to operate as a metonym of culture, and in Brathwaite’s formulation, to operate as a metonym of race as well [...] Brathwaite’s contention is that Standard English creates a disjunction between language and the Caribbean experience. The writer intervenes to produce a transformed English, moulded and shaped by the effects of the creole continuum” (174). La presencia de la unidad submarina en “Atumpan” ilustra la forma en la que se crea la continuidad cultural en un fenómeno tan complejo como lo es la diáspora. Brathwaite mueve el centro de esta conversación cuando el inglés estándar se deja a un lado. A través del uso subjetivo de la palabra, el poeta/griot tiene la capacidad de encontrar diferentes aspectos que contienen una cualidad familiar entre África y el Caribe mientras emplea el inglés como un vehículo para hilar estas latitudes.

La función metonímica en “Atumpan” se propaga al resto de la epopeya. La multivocalidad evoluciona como parte de un proceso de adaptación y apropiación en la creación del creol y el inglés antillano. La musicalidad dirigida por el tambor en “Atumpan” se convierte en un aspecto cultural flexible que ejerce la capacidad de introducir el devenir del lenguaje. En *The Arrivants*, el uso de máscaras no es sólo una técnica poética que introduce la multivocalidad al texto, sino que se convierte en un vehículo de cambio dentro de la misma epopeya. Con cada máscara, y la experiencia subjetiva que ésta conlleva, el poeta/griot de Brathwaite hila la epopeya de forma acumulativa, introduciendo sutilmente la experiencia afrocaribeña hasta llegar a un despertar de la conciencia histórica en el tercer libro.

“Beating the endless drum”: ambientes históricos-acústicos en la memoria y el presente

El último poema que voy a analizar reubica al personaje shakespeariano de Calibán en el Caribe, un acto que autores como Aimé Césaire (1969) y Roberto Fernández Retamar (2004) también han hecho. En el imaginario caribeño, Calibán representa al

sujeto colonizado que retuerce la lengua impuesta como una forma de rebelión. Como propietario destituido de isla, Calibán muestra rencor hacia su nuevo papel como el esclavo de Próspero (antiguo duque de Milán). Por lo tanto, estos autores caribeños han usado esta figura como una herramienta crítica para complejizar las opresiones que conllevan los afrodescendientes (Césaire y Brathwaite) y los indígenas (Fernández Retamar) en la región. Brathwaite (1987) explica en *X/self*: “Caliban has become an anticolonial / Third World symbol of cultural and linguistic revolt” (116). La obra jacobiana ha pasado por varias lecturas guiadas por los estudios poscoloniales que han ayudado a reinterpretar la relación entre Calibán y Próspero como una representación de la interacción entre colonizado y colonizador:

CALIBAN: You taught me language, and my profit on't
is I know how to curse. The plague rid you
for learning me your language. (Shakespeare, 2005: I, 2, vv. 364-366)

En el teatro, el uso del lenguaje es una de las características principales que definen al personaje de Calibán; su relación turbulenta con el colonizador y la lengua junto con su necesidad de expresarse lo convirtieron en una figura que ha trascendido la obra shakespeariana.

Como parte de *The Arrivants*, “Caliban” se encuentra en el tercer libro y se ubica en la sección titulada “Limbo”. Además de funcionar como una contralectura de la obra shakesperiana, el proceso arqueológico permite un despliegue del tiempo épico en donde el pasado y el presente se encuentran en la misma página. De la misma forma en que sucede en otros poemas, “Caliban” inicia con una metáfora extendida articulada a través de la relación entre el título y el contenido. Las tres secciones del poema están enmarcadas por el título que introduce una relación arquetípica con el personaje. “Caliban” es un poema en donde Brathwaite estructura una negociación entre el trauma de la travesía del Atlántico y el festejo del carnaval. Además, la música y la voz articulan temporalidades entrelazadas que promueven la alternancia entre voces superpuestas para mostrar imbricaciones de diferentes versiones del Caribe en donde la refracción de imágenes genera una nueva conciencia sobre la cultura en la región:

Here too the cyclical experience is integrated with the sense of progression in the individual's, or more precisely the archetype's, perception [...] That consciousness is manifested in the overview of the Caribbean to which [Brathwaite] returns: in other words, the very ability to comprehend the cyclical patterns of West Indian history and culture represents a significant progression from the spade's angry indifference to his history. (Brown, 2004: 21)

La noción de continuidad que provee la unidad submarina funciona para entrar en un tiempo épico en donde el presente y el pasado se despliegan; la música, particularmente el ritmo del tambor, actúa como el catalizador de tal proceso. Las *sound-words* que emplean los Calibanes en el poema conducen el sentido de pertenencia y progresión de los tambores de eventos pasados, pero, como señala Brown, el tono y la perspectiva han cambiado.

La segunda sección sobresale por su forma ya que, visualmente, Brathwaite re-truece el inglés para que éste siga el ritmo de los tambores del carnaval de la misma forma que Brother Man y atumpan lo hicieron en sus poemas. Morris (1995) explica: “More often, however, there is a subtle tension between the speaking voice and the music reference, as in these lines that parody Caliban's drunken song [...] and also suggest the syncopation of road march music in Trinidad carnival” (125-126). Brathwaite articula una reescritura de *La Tempestad* en donde el personaje de Calibán, en medio de un delirio de embriaguez, canta su propio nombre: “Ban 'Ban Ca-caliban / has a new master: / get a new man” (Shakespeare: II, 2, vv. 1272-1273). Por lo tanto, la sección funciona como una contralectura, pues lo que en la época jacobiana se interpretaba como un uso torpe de la palabra, Brathwaite lo subvierte con la música para enunciar una desobediencia lingüística. Al igual que en “Wings of a Dove” y “Atumpan”, el ritmo del tambor emerge como la pauta que se usa para moldear al inglés a una nueva experiencia cultural:

And
Ban
Ban
Cal-
iban
like to play

pan
 at the Car-
 nival;
 pran-
 cing up to the lim-
 bo silence
 down
 down
 down
 so the god won't drown
 him
 down
 down
 down
 to the is-
 land town (Brathwaite, 1991e: 192)

En esta sección predominan los monosílabos en la estructura de las estrofas; la forma del poema hace que los acentos provoquen la percusión de los tambores carnalescos, de modo que la musicalidad es la que domina. Desde el inglés antillano, Brathwaite utiliza la disposición de la página no sólo para moldear la lengua al ritmo del carnaval sino también para resaltar la fractura que ciertas palabras clave tienen en relación con su poema. “Cal-/iban”, “car-/nival”, “pran-/cing” “li-/mbo” y “is-/land” subrayan la fractura identitaria de la voz que canta.

Sin embargo, en medio del ambiente acústico que envuelve a esta voz se asoma el trauma ocasionado por el *maafa*. Mackey (1995: 145-146) argumenta que este poema tiene una cualidad paradójica en donde el silencio se encuentra inscrito en la hiperaudición. Como herramienta poética, la máscara de Calibán se encuentra en un estado de dislocación en el espacio-tiempo, cualidad que al final le atribuye al resto de la diáspora. La segunda sección del poema problematiza las prácticas culturales amnésicas al iniciar el proceso de activación de conciencia desde la recuperación de la historia; de este modo, hay un tipo de maleabilidad en elementos como el sonido del tambor y las imágenes de sumersión que recrean dos momentos históricos simultáneamente. En el presente, Calibán festeja y baila el limbo; en el pasado, otra versión

del mismo personaje vive el trauma de la travesía del Atlántico ya que el tiempo paradójico dentro del poema se activa a través del acto performativo, como argumenta Bobb (1998): “[Brathwaite] brings together past and present time in a powerful portrayal of his people’s existence in the old world, their exodus and their survival in the New World. As these experiences are filtered through his imagination, he invokes the gods of Africa and their new forms in the Caribbean, calling upon them to offer guidance, inspiration, and hope” (172). El presente/pasado que señala Bobb surge de la característica acumulativa que está presente en *The Arrivants* a partir de las versiones. Aunque el momento histórico de “Caliban” parece tener su propio universo diegético, la experiencia acumulativa que fue creada junto con otros *drum poems* está presente en ciertos modos de expresión y *sound-words* en el poema. En “Caliban” Brathwaite introduce una nueva versión del percusionista y el tambor ritual, ahora inscritos en la cultura caribeña; la labor de tales imágenes en el poema sostiene la necesidad de la figura del tambor como un agente que exhorta el cambio.

Además de la presencia del tambor como un modo para localizar el inglés en el Caribe, Brathwaite introduce otras imágenes que fomentan la visión prismática dentro del poema. Las nociones del silencio y el limbo se encuentran intrínsecamente ligadas al tambor; este proceso introduce nuevos significados que “Caliban” incorpora en el imaginario caribeño: “Images of silence and sensory deprivation conspire with images of hyperaudition, suggesting an appetite for meaning and sensation large enough to squeeze the last drop of sound and sense from the world and from words” (Mackey, 1995: 150). Además, Mackey argumenta que la paradoja que crea el silencio, junto con la acción de sumergirse, reside dentro del ritmo del tambor:

down
down
down
and the dark-
ness fall-
ing; eyes
shut tight
and the whip light

crawl-
ing round the ship (Brathwaite, 1991e: 192-193)

El resultado es una sobrecarga sensorial que Brathwaite conecta con el trauma de sobrevivir el *maafa*. Así, la conciencia discursiva de Calibán canta y muere al mismo tiempo, pues el acto performativo está intrínsecamente ligado al reconocimiento de la conciencia histórica. El silencio sonoro en el cual las palabras del personaje se sumergen introducen un tipo de metaforización que actúa en diferentes capas sensoriales —sonora, visual y performativa— para fabular nuevos significados.

El baile de Calibán llega a su punto culminante en la tercera sección, en donde Brathwaite entreteje de forma visual dos experiencias del Caribe que viven en espacios y temporalidades diferentes. La escritura construye otro aspecto del limbo donde la voz negocia el cruce del *middle passage* cuando combina los versos más largos (que remiten al palo del limbo) con la letra de la canción en el presente. La recuperación se activa a partir de la performatividad del baile, en este caso el limbo, como un método para recrear y preservar la memoria histórica:

And limbo stick is the silence in front of me
limbo

limbo
limbo like me
limbo
limbo like me (Brathwaite, 1991e: 194)

Una vez más, el fenómeno que señala Mackey, el silencio sonoro, está presente en los versos. El despliegue temporal entre el limbo del barco de esclavos y el baile del limbo mantiene la metáfora de la continuidad cultural. Para Brathwaite, la poesía crea un espacio en donde tales exploraciones distantes adquieren sentido en el *wordscape* y el *soundscape*; sin embargo, el poeta barbadense también busca formas para traducir las artes efímeras y vernáculas en sus versos, otorgándole importancia al aspecto performativo.

La recopilación de los diferentes fragmentos (poemas, sonidos, bailes, etcétera) que desembocan en “Caliban” constituye un nuevo sentido de continuidad cultural

que Brathwaite fusiona con la narrativa de la diáspora, pues en medio del silencio sonoro del trauma y la performatividad histórica también se encuentra la solución que encamina a las conciencias discursivas a la prosperidad:

sun coming up
and the drummers are praising me

up
up
up

and the music is saving me

hot
slow
step

on the burning ground. (Brathwaite, 1991e: 195)

El poema concluye con la llegada al Caribe y la salida del limbo. Las dos diferentes temporalidades de Calibán recrean en la página la inversión de los tambores; lo que antes marcaba el ritmo como un descenso al inframundo, en las últimas estrofas se transforma en el ascenso al Nuevo Mundo. La música y el retumbar del tambor tienen una cualidad fluida que permite que el mismo ritmo alcance otras versiones y connotaciones. Por lo tanto, el verso “and the music is saving me” presenta la solución a la continuidad cultural en diferentes contextos, ya que el ritmo de los tambores se extiende más allá de las barreras geográficas y lingüísticas de la misma forma en que estuvo presente en “Atumpan”.

Conclusión

Los tres poemas pueden ser vistos como versiones de un discurso semejante en donde el tambor, con sus cualidades esencialistas, funciona como un ritmo primigenio que se asemeja a un lenguaje. Este lenguaje tiene la capacidad de ser traducido, *versioned*

y trasladado a nuevos contextos a través de las llamadas *webs of sound* que Brathwaite emplea. De esta forma las *sound-words* funcionan como un eje constante entre temporalidades entretejidas (dentro de un mismo poema) y entre voces (dentro de la totalidad de la epopeya), cualidad que fomenta la creación de una unidad submarina. La multivocalidad generada por la composición de estos fragmentos también se problematiza desde el uso subjetivo del ritmo del tambor y el uso vernáculo de la lengua. La cualidad acumulativa que se traduce en la unidad submarina de la cultura afrocaribeña se desdobra en varios elementos a lo largo de la obra para demostrar una riqueza cultural que en un inicio parecía haberse perdido dentro del violento proceso de colonización.

El ambiente acústico historizado juega un papel importante en la articulación de sentidos y significados en los *drum poems*. La capacidad de territorializar el lenguaje sin aislarlo por completo presenta la importancia del sonido como una herramienta que crea puentes dentro de la obra. Por lo tanto, la unión entre la palabra y su ambiente acústico en los versos presenta un caso interesante en *The Arrivants*, pues le otorga a lo cotidiano cualidades mitológicas e históricas que nutren la idea de una heroicidad multivocal. Brathwaite le da expresión a las tensiones lingüísticas en el Caribe a través de un arduo proceso de autodeterminación que se encamina hacia la decolonización de la lengua desde la cultura popular y el habla que se introducen como elementos clave en la literatura.

Referencias bibliográficas

- ANYIDOHO, Kofi. (2007). "Atumpan: Kamau Brathwaite and the Gift of Ancestral Memory". En Annie Paul (Ed.), *Caribbean Culture: Soundings of Kamau Brathwaite* (pp. 39-53). University of the West Indies.
- ASHCROFT, Bill. (2009). *Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-colonial Literatures*. Routledge.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- BOBB, June D. (1998). *Beating a Restless Drum: The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*. African World Press, Inc.

- BRATHWAITE, Kamau. (1979). *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Savacou.
- BRATHWAITE, Kamau. (1984). *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. New Beacon Books.
- BRATHWAITE, Kamau. (1987). *X/self*. Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991a [1967-1969]). “Prelude”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 4-8). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991b [1967-1969]). “The Making of the Drum”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 94-97). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991c [1967-1969]). “Wings of a Dove”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 42-45). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991d [1967-1969]). “Atumpan”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 98-99). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991e [1967-1969]). “Caliban”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 191-195). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991f [1967-1969]). “Glossary”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 271-275). Oxford University Press.
- BROWN, Lloyd Wellesley. (2004). “The Cyclical Vision of Edward Brathwaite”. En Janet Witalec (Ed.), *Poetry Criticism: Excerpts from Criticism of the Works of the Most Significant and Widely Studied Poets of World Literature*, Vol. 58 (pp. 16-24). Thomson-Gale.
- CÉSAIRE, Aimé. (1969). *Une tempête*. Édition du Seuil.
- COLLINS, Loretta. (1997). “Rude Bwoys, Riddim, Rub-a-Dub, and Rastas: Systems of Political Dissonance in Caribbean Performative Sounds”. En Adalaide Morris (Ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (pp. 169-193). The University of North Carolina Press.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (2004 [1971]). “Calibán”. En *Todo Calibán* (pp. 19-81). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- FUNDÉURAE. (2022). “HISTORIFICAR, historizar” (en línea). *Fundación del Español Urgente*. Recuperado el 29 de julio de 2022 de <https://www.fundeu.es/consulta/historificar-historizar-2517/>.
- MACKEY, Nathaniel. (1995). “Wringing the Word”. En Stewart Brown (Ed.), *The Art of Kamau Brathwaite* (pp. 132-151). The Cromwell Press.

- MORDECAI, Pamela. (2001). "Images for Creativity and the Art of Writing in *The Arrivants*". En Timothy J. Reiss (Ed.), *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite* (pp. 21-42). African World Press, Inc.
- MORRIS, Adalaide. (1997). "Introduction: Sound States". En Adalaide Morris (Ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (pp. 1-14). The University of North Carolina Press.
- MORRIS, Mervyn. (1995). "Overlapping Journeys: *The Arrivants*". En Stewart Brown (Ed.), *The Art of Kamau Brathwaite* (pp. 117-131). The Cromwell Press.
- MOSKOWITZ, David V. (2006). *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Greenwood Press.
- NAYLOR, Paul. (1999). *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*. Northwestern University Press.
- POLLARD, Charles W. (2004). *New World Modernisms: T.S. Eliot, Derek Walcott, and Kamau Brathwaite*. University of Virginia Press.
- POWELL, Eric. (2015). "Toward the Sound of Place". *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 14(1), 9-12. https://www.wfae.net/uploads/5/9/8/4/59849633/soundscape_volume14.pdf.
- RATTRAY, R. S., Captain (Trad.). (2014 [1923]). "The Drum-History of Mampon" (en línea). *African Poems*, Poems of Gods & Ancestors. Recuperado el 9 de abril de 2021 de <https://africanpoems.net/gods-ancestors/the-drum-history-of-mampon/>.
- RUDI, Jøran. (2011). "Soundscape and Listening". En Jøran Rudi (Ed.), *Soundscape in the Arts* (pp. 185-194). NOTAM.
- SHAKESPEARE, William. (2005). *The Tempest*. Cambridge University Press.
- WARNER LEWIS, Maureen. (1973). "Odomankoma Kyrema Se...". *Caribbean Quarterly*, 19(2), 51-99.

“THE DANDELION IN THE SPRING”:
LA FELICIDAD, EL AMOR Y LA RESPONSABILIDAD EN *THE HUNGER GAMES**

“THE DANDELION IN THE SPRING”:
HAPPINESS, LOVE, AND RESPONSIBILITY IN *THE HUNGER GAMES*

Noemí NOVELL

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: noemi.novell@filos.unam.mx

Resumen

A partir de la teoría de los afectos y específicamente de la idea del “giro hacia la felicidad” propuesta por Sara Ahmed, este artículo explora la forma en que el personaje principal de la trilogía de *The Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008-2010), Katniss Everdeen, se constituye como un individuo responsable y ético. El texto pone atención a la trilogía literaria y sólo ocasionalmente acude a las adaptaciones cinematográficas, pues considera que los textos literarios ponen en evidencia la artificialidad y la construcción de la promesa de la felicidad mientras que las películas —especialmente la última, *Mockingjay: Parte II*— parecen responder al imperativo del matrimonio como dador de la felicidad última. El artículo propone que la hibridación de la ciencia ficción y el género rosa contribuye a la configuración del personaje de Katniss y a matizar la necesidad de perseguir una historia de amor exitosa y con un final feliz, y explora la capacidad subversiva de las historias de amor. Debido a ello, también plantea

Abstract

Using affect theory, and specifically the idea of the “happiness turn” proposed by Sara Ahmed, this article explores the way in which the main character of *The Hunger Games* trilogy (Suzanne Collins, 2008-2010), Katniss Everdeen, is constituted as a responsible and ethical individual. The text pays attention to the literary trilogy and only occasionally to the cinematographic adaptations, for it considers that the literary texts highlight the artificiality and the construction of the promise, whereas the films —especially the last one, *Mockingjay: Part II*— seem to respond to the imperative of marriage as the giver of ultimate happiness. The article proposes that the hybridization of science fiction and romance fiction contributes to the configuration of Katniss’s character and to nuance the need to pursue a successful love story with a happy ending, while it also explores the subversive capacity of love stories. Due to this, the article also proposes that the end of the trilogy can be interpreted as eucatastrophic

* Este artículo fue desarrollado en el marco del Seminario de Estudios Críticos de Cultura Popular (SEM _ 22 _ 01) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

que el final de la trilogía se puede interpretar como eucatastrófico, pues implica pérdida y consuelo para la protagonista de la historia, a pesar de que a la vez parece cumplir con la promesa de la felicidad.

because it implies loss and consolation for its protagonist, even though it also appears to fulfill the promise of happiness.

Palabras clave: *Suzanne Collins, Novela estadounidense, Ciencia ficción, Cuentos de amor, Emociones en la literatura, Ética en la literatura, Responsabilidad en la literatura, Formas literarias*

Keywords: *Suzanne Collins, American Fiction, Science fiction, Love stories, Emotions in literature, Ethics in literature, Responsibility in literature, Literary form*

Según Sara Ahmed (2010), la felicidad se ha constituido en “nuestro objeto de deseo y lo que da objetivo, propósito y orden a nuestras vidas”,¹ en especial a partir de lo que llama “el giro hacia la felicidad” —“the happiness turn”— (Ahmed, 2010: 10-11), es decir, el constante énfasis cultural en su búsqueda. Como ella misma explica, se nos promete felicidad “si hacemos esto o aquello” (22), y “uno de los indicadores primarios de la felicidad es el matrimonio. El matrimonio se definiría como ‘el mejor de todos los mundos posibles’, pues maximiza la felicidad” (Ahmed, 2010: 15). Así, *The Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008; 2009; 2010) termina con Katniss Everdeen, la protagonista, casada o, por lo menos, viviendo en pareja con Peeta Mellark, su eterno enamorado y compañero de lucha, y con dos hijos. Es un final a todas luces “feliz”, que parece cumplir cabalmente con la promesa de la felicidad forjada por múltiples textos anteriores a esta trilogía, literarios o directamente culturales, como las revistas del corazón, y vinculados a la tradición de la novela rosa: después de superar la adversidad, los amantes permanecen juntos y contemplan el fruto de su amor. Sin embargo, este final edulcorado pertenece a la película, no a la última novela de la trilogía (*Mockingjay*),² y confirma, en todo caso, la artificialidad de la promesa. Esta felicidad prometida y deseada es fabricada, tanto para nosotros, los lectores, como para la audiencia directa de los juegos del hambre en la novela (los televidentes, en especial los del Capitolio), y Katniss no tiene verdadero acceso a ella, pues ese final tan evidentemente artificial no parece tomar en cuenta la trayectoria

¹ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

² Más adelante me referiré con más detalle al final de la serie.

del personaje. Las condiciones en que crece, su paso por los juegos del hambre y la posterior guerra son elementos que no permiten de forma lógica que la protagonista —y la práctica totalidad de los otros personajes provenientes de los distritos— alcancen un “final feliz” sin reservas. Antes de los juegos, lo más cerca que Katniss parece encontrarse de la felicidad (o del bienestar, en todo caso) es cuando caza en el bosque con su amigo Gale —“Gale says I never smile except in the woods” (Collins, 2008: 7)—; ya en la arena de los juegos, en los contados momentos de tranquilidad que tiene con Peeta en la cueva —“[Peeta’s] hand brushes the loose strands of my hair off my forehead. Unlike the staged kisses and caresses so far, this gesture seems natural and comforting. I don’t want him to stop and he doesn’t. He’s still stroking my hair when I fall asleep” (Collins, 2008: 321)—; o en la playa —“I feel that thing again. [...] This time, there is nothing but us to interrupt us. [...] The sensation inside me grows warmer and spreads out from my chest, down through my body, out along my arms and legs, to the tips of my being” (Collins, 2009: 425)—. Si acaso, antes de los juegos, Katniss habría podido considerarse feliz si siempre tuviera comida (si consideramos el bienestar alimenticio como un factor de felicidad); o, ya durante los primeros juegos, podría pensarse que ganarlos satisfaría esa promesa. Pero, obviamente, la participación misma en ellos la cancela de inmediato.

Es importante mencionar el final de la película, sin embargo, porque no sólo contribuye a, sino que incluso crea en la audiencia la idea de un cierre, de una clausura a todos los conflictos abiertos a lo largo de la narración. Es un final que busca con tal insistencia cumplir la promesa del amor y la felicidad, que se olvida de que no sólo es rosa, sino también parte de una distopía cienciaficcional.³ La trilogía de novelas, no obstante, no desatiende sus parentescos y otorga un final eucatastrófico⁴ en el que la protagonista

3 Tom Henthorne (2012: 6) señala, a partir de comentarios de la propia Suzanne Collins, que la trilogía puede también ser leída como política, de guerra, de acción y aventura, *bildungsroman* e historia de supervivencia. Estoy de acuerdo con estos acercamientos genéricos, pero, para los fines de este artículo, he decidido leer la trilogía como de ciencia ficción distópica y como romance o rosa. La ciencia ficción otorga el ambiente dominante de distopía, que a su vez facilita el desarrollo de los temas relacionados con la guerra; el género rosa contribuye a estructurar la historia de Katniss, una de cuyas dominantes son las decisiones que toma con respecto a sus relaciones amorosas.

4 Puede ser debatible que me refiera al final de una novela de ciencia ficción y romance como eucatastrófico, debido a que este término acuñado por J. R. R. Tolkien (1975) —que se refiere al “consuelo de los cuentos de hadas, el regocijo del final feliz; o, más correctamente, de la buena catástrofe, del repentino ‘giro’ feliz” (68)— suele aplicarse casi de manera exclusiva a la fantasía. Me tomo la libertad de usar el término porque considero que el final de *The Hunger Games* es eucatastrófico en cuanto que implica pérdida y consuelo. Más adelante, al referirme al final de la trilogía, exploraré lo que considero que son sus consecuencias interpretativas más importantes.

reconoce las cicatrices que la guerra ha dejado en ella y decide no renunciar a la posibilidad de la existencia del futuro, en el que encuentra consuelo a pesar de las pérdidas y el dolor sufridos. La palabra clave aquí es *decide*, pues implica que la protagonista asume su responsabilidad hacia sí misma, hacia su pareja y hacia la sociedad a cuya gestación contribuyó. No me refiero aquí a lo que Ahmed (2010) llama “la responsabilidad de ser feliz por y para otro”, que introduce la llamada “ciencia de la felicidad” (17), sino más bien a que la felicidad, o el contento, se pueden localizar en la persecución de una esperanza, de un futuro, que involucra a otros. Es, entonces, una posibilidad afincada en la acción de cuidar o intentar satisfacer a otras personas, de afectarlas por medio de actos propios, sin perder la individualidad y la búsqueda propias. Éste es el caso de Katniss en *The Hunger Games*. Podría decir, incluso, que es un caso similar al explorado por Ahmed (2010: 180) en el capítulo “Happy Futures”, con el personaje de Theo de *Los hijos del hombre (Children of Men)*, quien redirige su desdicha para convertirla en la protección de Kee y, por lo tanto, crea una esperanza para él y el mundo.

Entonces, películas y novelas parecen responder a estructuras de sentimiento⁵ distintas e incluso conflictivas entre sí, en cuanto que las primeras privilegian la historia de amor sin hacer uso cabal de su capacidad subversiva,⁶ mientras que las segundas apelan, precisamente, a la capacidad subversiva de la felicidad y el amor por medio de la responsabilidad. De tal modo, mientras que el texto cinematográfico se concentra en conservar y afianzar la promesa de la felicidad, el literario la cuestiona o, por lo menos, pone en evidencia su construcción. Estas diferentes estructuras responderían a comunidades interpretativas con experiencias y expectativas distintas, y pondrían en juego perspectivas socioculturales quizá divergentes. A partir de este momento, entonces, me referiré solamente a la trilogía de novelas y ocasionalmente a las películas, con el fin de establecer algún contraste. Así, a partir de las bases

5 Para Raymond Williams (1965), una estructura de sentimiento es “la cultura de un periodo” (64), un sentimiento generalizado que permea todo el arte y la literatura de esa época y que puede ser fácilmente reconocido por los individuos que pertenecen a ella. Señala: “No quiero decir que la estructura de sentimiento, más que el carácter social, se posea de la misma forma por los muchos individuos de la comunidad. Pero pienso que es una posesión muy profunda y amplia, en todas las comunidades reales, precisamente porque la comunicación depende de ella. Y lo que es particularmente interesante es que no parece ser aprendida, en ningún sentido formal” (Williams, 1965: 65).

6 Cabe hacer notar que las primeras dos películas son menos complacientes que la tercera y la cuarta. En esos primeros dos filmes sí se intenta mostrar el amor (y su representación) como potencialmente subversivos. Las películas que cierran la franquicia, sin embargo, omiten matices importantes y demeritan, creo, el trabajo de las novelas. En cierta forma, es como si las películas finales sucumbieran al poder de la historia de amor convencional, como ya he apuntado antes.

sentadas arriba, propongo que la forma en que Katniss se constituye —y quizá incluso se construye— como un individuo que disfruta de una forma particular de amor y felicidad (distintos de los prometidos culturalmente) es precisamente a partir de que asume su responsabilidad frente a sí misma y frente a los otros; es decir, de que se comporta de manera ética. Como se verá, parte de esto se logra gracias a la hibridación de la ciencia ficción y el género rosa.

La base de *The Hunger Games* es sencilla: la nación de Panem está constituida por doce distritos y un Capitolio central. Los distritos están empobrecidos hasta la miseria y subyugados por el gobierno de dicho Capitolio, que cada año organiza los Juegos del Hambre con el fin de recordar a los distritos tributarios que jamás se deben rebelar de nuevo, como lo hicieron hace 74 años. Los juegos del hambre consisten en la lucha a muerte, televisada en tiempo real, de dos jóvenes de 12 a 18 años por distrito —un hombre y una mujer, elegidos al azar, 24 en total— en una arena construida expresamente para la batalla. La arena tiene numerosas trampas y la lucha termina cuando queda sólo un joven vivo; joven que a partir de entonces disfrutará de fama y fortuna permanentes y llevará gloria y un poco más de comida a su distrito durante un año.

Es en este ambiente claramente distópico —un gobierno totalitario, súbditos, matanza de niños, pobreza extrema en los distritos y lujo excesivo en el Capitolio— donde la narración construye también la utopía del amor⁷ y la posibilidad de que la vida continúe. Hablo de construcción porque la historia de amor de Katniss y Peeta —el otro joven elegido en sorteo en el Distrito 12— es creada artificialmente por los estilistas y manejadores de imagen de los muchachos y por Peeta mismo, frente a las cámaras que televisan todo. Desde el principio de su participación se busca presentar a Katniss y Peeta como un equipo y no como contrincantes, y él confiesa en una entrevista que siempre ha estado enamorado de ella, granjeándoles así el apelativo de “star-crossed lovers” o “desventurados amantes”, como en *Romeo y Julieta*.

De este modo se configuran dos relatos paralelos: por un lado, el relato de desesperanza y lucha por la supervivencia en la arena; por el otro, la historia de amor

7 Me he referido antes a la trilogía como de distopía cienciaficcional. Esta categorización no impide la existencia en el texto de los momentos utópicos, la mayoría de ellos relacionados con la posibilidad del amor entre Katniss y Peeta o entre Katniss y Gale, e incluso entre Finnick y Annie. La utopía principal, desde luego, se afina en la posibilidad de derrocar al gobierno del Capitolio. De igual forma, es necesario recordar que *utopía* y *distopía* son conceptos (y situaciones) casi mutuamente incluyentes. Tom Henthorne (2012:10) incluso señala que Suzanne Collins sitúa la trilogía en una distopía: es decir, le otorga cualidad de lugar y ambiente y no sólo de concepto y situación.

creada con fines publicitarios, pero que tiene el sustento en la “realidad” de que Peeta efectivamente está enamorado de Katniss desde que era niño. Es necesario destacar que la narración es siempre una primera persona de Katniss, de manera que no sólo estamos los lectores tan ciegos como ella a lo que ocurre fuera de su campo de visión y lo descubrimos sólo con ella, sino que podemos observar cómo aprende a sacar provecho tanto de su cualidad de superviviente de las penurias como de su nuevo rasgo de amante desventurada frente a las cámaras que asume permanentemente apuntadas hacia ella.⁸ Katniss, entonces, se construye como un personaje *público* que lucha por su vida pero que incluso al borde de la muerte piensa en su nuevo amor.⁹ Y logra, al final del primer volumen, salvarlos a ambos; por primera vez en la historia de los Juegos del Hambre se permite que haya dos jóvenes victoriosos, y ambos del distrito más pobre de Panem. Como es obvio, el amor salva todo y de todo, en especial cuando ocurre frente a millones de personas.¹⁰

Hay dos cuestiones importantes aquí, no obstante. En primer lugar, Katniss no está enamorada de Peeta, aunque siente un compromiso hacia él, aunque lo aprecie y lo salve de morir. Uno de los pensamientos recurrentes de Katniss a partir de *Catching Fire* es que debe proteger a Peeta; más tarde, ese pensamiento se convertirá en el reconocimiento de que se protegen mutuamente. Segundo, se hace notorio el potencial subversivo del amor y *sus historias*. Resalto *sus historias*, pues con todo y el trasfondo efectivamente amoroso, amistoso o de responsabilidad y compromiso que hay entre Peeta y Katniss, ambos son conscientes de que están tejiendo una

8 La experiencia de Katniss como espectadora de los juegos del hambre es muy importante para lograr este efecto. Incluso, funciona como una suerte de recurso especular en el que Katniss es capaz de percibirse a sí misma como la vería la audiencia, lo cual refleja, como señalan Latham y Hollister (2014), el nivel de dominio que tiene Katniss de las herramientas mediáticas a su alcance. Henthorne (2012) va más allá y considera que Katniss “se convierte en Gamemaker [hacedor de juegos, el que planea la arena de combate], toma control de los juegos y los altera para siempre” (10).

9 Por supuesto, no podemos perder de vista que los narradores en primera persona son poco confiables. A esto hay que agregar que la narración de Katniss es testimonial, autobiográfica, y escrita con una distancia de años con respecto a los hechos. Las implicaciones son evidentes: Katniss se construye una persona narrativa. De cualquier manera, mis postulados recaen en tomar las palabras de Katniss como verdaderas. El que Katniss decida ayudar a Peeta a recuperarse de la programación que le inculcó el Capitolio, en *Mockingjay*, abona a mi argumento.

10 En los filmes, se hace evidente la diferencia en la percepción de Katniss de sus propias emociones, frente a las expectativas de la audiencia, pues el espectador cinematográfico tiene ante sí el filtro de los pasajes televisados, mientras que el lector los construye a partir de las suposiciones de la narradora. Por otro lado, ya desde el final del primer volumen, pero especialmente a partir del segundo, se torna obvio que el acto de subversión de Katniss y Peeta (la amenaza del suicidio en pareja) es castigado por el Capitolio, que los conduce de nuevo a la arena. La rebelión que inspiran, sin embargo, crece y finalmente triunfa.

historia de amor para las pantallas: usan, entonces, esa historia para salvarse y para hacer una grieta en el sistema que los oprime, por medio de la “amenaza” de suicidarse juntos si no les permiten a ambos salvarse al final de los juegos. Y, si bien los lectores están conscientes de la falsedad de la historia de amor de Katniss y Peeta gracias a la primera persona narrativa, también se construye una especie de segundo nivel de lector implícito (no el narratario ni el lector implícito, que tienen claro qué sucede) en los espectadores de las emisiones de los juegos. La apreciación filtrada de la historia por parte de estos espectadores sólo conoce las acciones de Katniss (seguramente matizadas por la edición y los comentarios del conductor), pero no sus pensamientos. Este segundo nivel de recepción es crucial ya que de él depende la relevancia que se otorga a la historia de amor y, por lo tanto, al género rosa, pues, al estar fincado en la recepción espectral implícita de los televidentes que disfrutan, son copartícipes o sufren a consecuencia de los Juegos del Hambre, contribuye a la constitución del universo distópico. Este espacio distópico no sólo recae en la ideación de un estado totalitario o unos juegos a la romana, sino que se inspira en programas de televisión de supervivencia y torna evidente el poder de los medios de comunicación en la permanencia de formas de gobierno y dominio.

Antes mencioné la capacidad subversiva del amor. Como ya he dicho, el gesto de Katniss y Peeta al final de los juegos, el estar dispuestos a suicidarse juntos antes que aceptar la muerte del otro, es lo que provoca que ambos sean perdonados (aunque enviados de nuevo a la arena en la siguiente emisión de los juegos), conduce al surgimiento de la esperanza para los oprimidos y hace una grieta en el sistema. Esta grieta no será pasada de largo y dará origen a la toma de medidas aún más extremas por el gobierno del Capitolio, encarnado en el presidente Snow, así como a la rebelión de los distritos. El segundo volumen de la trilogía se ocupa de seguir la evolución del conflicto entre gobernante y oprimidos, junto con la historia del embarazo y matrimonio ficticios de Katniss y Peeta, su segunda estancia en la arena y el rescate de Katniss y Finnick. Quiero enfocarme, sin embargo, en el final de la trilogía, al que hice mención al inicio de este trabajo.

Cuando los distritos ganan la guerra contra el Capitolio, las pérdidas son considerables: Peeta fue secuestrado y programado para odiar a Katniss, y su recuperación ha sido larga y difícil, además de que perdió una pierna y lleva una prótesis; la hermana de Katniss murió a causa de las bombas lanzadas por los rebeldes, en cuya fabricación

colaboró su íntimo amigo Gale;¹¹ su madre se va a vivir lejos de ella; Katniss fue abrazada por el fuego de las mismas bombas y tiene cicatrices en casi todo el cuerpo. Así, Katniss regresa destrozada a las ruinas de su distrito. No habla con nadie, no se baña, come por obligación, duerme todo el día. El trauma de la guerra y la pérdida cobra su cuota. Recordemos que, para este momento de la narración, es una joven que tiene entre 17 y 18 años. Y, si bien estos comportamientos y sucesos pueden parecer inconexos, buscan ilustrar el efecto que tiene la violencia constante sufrida por Katniss.

La joven se recupera poco a poco; en buena medida, gracias a Peeta. Ambos retoman sus actividades anteriores a los juegos y la guerra: él se dedica a hornear y decorar panes, y ella, a cazar.¹² Katniss escribe el libro que tenemos en nuestras manos: sus memorias. Permanecen juntos como pareja y con un amor que ya no depende de lo que transmitan las pantallas, sino de la propia elección de los personajes. Pero hay dos momentos clave: las reflexiones finales de Katniss al terminar su relato y un epílogo. Estos momentos son de gran relevancia para descubrir la forma en que se cimienta una política afectiva en la trilogía por medio de la hibridación de una narrativa rosa con una distopía cienciaficcional, y a partir de la reconceptualización de las ideas de felicidad, amor y responsabilidad.

Al final, Katniss relata:

Peeta and I grow back together. There are still moments when he clutches the back of a chair and hangs on until the flashbacks are over. I wake screaming from nightmares of mutts and lost children. But his arms are there to comfort me. And eventually his lips. On the night I feel that thing again, the hunger

11 Es importante anotar que, a pesar de que Katniss parece estar enamorada de Gale y él de ella, decide dejarlo porque se ve obligada a continuar con el engaño del amor televisivo y, más tarde, por asumir su papel protagónico en la revuelta. Aquí, considero importante resaltar el apelativo que se le da a Katniss en la trilogía: “Mockingjay”, un pájaro híbrido de zenzontle o sinsonte (“mockingbird”) y un mutante diseñado por el Capitolio (“jabberjay”). Este pájaro imita y repite las tonadas que escucha y se convierte en símbolo de rebelión. Lo interesante, creo, es que la burla y el fingimiento que ese pájaro implica, pero sobre todo el fingimiento, parecen no sólo funcionar en contra del Capitolio, sino también de Katniss misma, que ha de fingir sus emociones casi de manera permanente, hasta quedar confundida por ellas.

12 La inversión de los roles convencionales de las tareas que llevan a cabo hombre y mujer es palpable: Peeta se ocupa de la domesticidad, mientras que Katniss se encarga de “la labor dura”. Como señalan algunos críticos (Henthorne, 2012; Woloshyn *et al.*, 2013), desde el primer volumen de la trilogía Katniss asume labores que no se asignan tradicionalmente a las mujeres en sociedades heteronormativas, como la manutención de la familia y la caza. Desde el principio, entonces, Katniss es un personaje con agencia y decisión propias. Este rasgo, por otra parte, se torna evidente en el momento en que Katniss decide tomar el lugar de su hermana en la cosecha de jóvenes para los primeros juegos en que participa.

that overtook me on the beach, I know this would have happened anyway. That what I need to survive is not Gale’s fire, kindled with rage and hatred. I have plenty of fire myself. What I need is the dandelion in the spring. The bright yellow that means rebirth instead of destruction. The promise that life can go on no matter how bad our losses. That it can be Good again. And only Peeta can give me that.

So after, when he whispers, “You love me. Real or not real?” I tell him, “Real”. (Collins, 2010: 453)

Por otro lado, el epílogo revela que Katniss sigue teniendo pesadillas y que nunca la abandonarán. Sabemos, también, que sus hijos juegan en la pradera que guarda los restos de los muertos de los bombardeos del distrito, aunque los niños no conocen los detalles. Y, muy importante, que Katniss aceptó tener hijos sólo después de 15 años; y lo hizo únicamente porque Peeta los deseaba mucho. Dice: “It took five, ten, fifteen years for me to agree. But Peeta wanted them so badly. When I first felt her stirring inside of me, I was consumed with a terror that felt as old as life itself. Only the joy of holding her in my arms could tame it. Carrying him was a little easier, but not much” (Collins, 2010: 454).

La elección por parte de Katniss de un amor constructivo, así como de aceptar tener hijos después de muchos años, muestra que asume la responsabilidad de tener esperanza en el futuro, tanto como de hacerse cargo del papel que juega en la vida de Peeta.¹³ Es muy relevante que no elija a Gale porque éste representa, como se destaca en la cita anterior, la continuación de la guerra y la imposibilidad de la recuperación. Además, Gale contribuyó al diseño de la estrategia y las bombas que mataron a la hermana de Katniss. Casarse con él sería casarse con el asesino intelectual de Primrose.

Quiero destacar que Katniss no es feliz como en la promesa de “vivieron felices para siempre”, aunque siente regocijo con sus hijos y su pareja. Acepta tenerlos porque son un deseo de Peeta que encarna y materializa precisamente eso, la esperanza del futuro; aunque también es un deseo y una necesidad de ella. Pero esa responsabilidad no le ha sido asignada por nadie más que por sí misma. Lejos ya de las pantallas de televisión que los obligan a una historia de amor ficticia y cargando para siempre las

13 Podríamos pensar, incluso, que Katniss va de papel en papel y que sólo escapa de la representación cuando se hace cargo de su responsabilidad como constructora y dadora de futuro.

cicatrices de la lucha, Katniss y Peeta construyen su historia de amor en el mundo que contribuyeron a rescatar. En las decisiones finales de Katniss hay un matiz de desolación y abandono importantes que me inclinan a pensar que sus elecciones radican, aunque parcialmente, en la retribución y la satisfacción de los deseos de Peeta. Y esto, creo, puede teñir de sombra un final que, de otro modo, sería precisamente el de “vivieron felices para siempre”. Este ensombrecimiento no debe ser interpretado como un valor negativo: al contrario; a pesar de que Katniss toma la resolución de tener hijos por Peeta, no es obligada a ello. Y transcurren 15 años para que lo haga. No hay nada menor en esa determinación, y justo por ello Katniss no pierde su agentividad: hace uso de ella para tener un efecto en alguien más y en el futuro. Tampoco es obligada a quedarse con él: decide que no quiere una vida de guerra sino de esperanza.¹⁴ Por esto, también, encuentro peligroso el final de la adaptación cinematográfica, en el que parece que no pasaron más que un par de años para que Katniss y Peeta tuvieran su “final feliz”, pues la rapidez de la recuperación soslaya el proceso para llegar a ella. A diferencia de las películas, en las novelas se hace énfasis en la pérdida que posibilita la aceptación de la existencia del futuro y la participación de los personajes en él. De ahí que me haya referido antes a su cualidad eucatastrófica: sin dolor y pérdida no hay posibilidad de consuelo y sanación, por lo menos en esta narración.

Pero no sólo eso. Antes mencioné la política afectiva a la que creo que aspira la trilogía de *The Hunger Games* y que, considero, se relaciona con la estructura de sentimiento a la que responden estos textos. Me parece que es una política que apela, desde su inicio, a la aceptación e incluso la autoimposición de la responsabilidad personal y social; en este sentido, va muy de la mano de la ética.¹⁵ El que los personajes

14 De nuevo, hago eco aquí del capítulo “Happy Dystopias” de Sara Ahmed y su interpretación del personaje de Theo en *Los hijos del hombre*. Woloshyn *et al.* (2013: 157) consideran conservador que Katniss tenga una vida doméstica por el tipo de personaje que es. Estoy en desacuerdo con esta postura, pues parece otorgar valor e importancia mayores a la guerra que al matrimonio.

15 Para Brian Massumi (1995: 89, 104, 107), que sigue a Spinoza, una clave para pensar los afectos es la ética. Mi interpretación es que la diferenciación y la relación entre *afecto* y *efecto* (vocablos relacionados en su raíz, y tomando en cuenta que el afecto afecta cuerpo y mente propios y ajenos) hacen evidente que el afecto no es un asunto individual, sino social, y que, por lo tanto, debe considerarse siempre en términos éticos y políticos. Para Henthorne (2012: 94), por otro lado, Katniss desarrolla un sentido de responsabilidad social, que culmina cuando decide matar a la presidenta Coin, pues, de no hacerlo, los distritos cambiarían de un tirano a otra. Guy Andre Risko (2012) incluso considera que los temas centrales de la trilogía son la agencia y la responsabilidad, ambos relacionados con la exploración de la subjetividad naciente de Katniss. Siguiendo a Giorgio Agamben, Risko explora la forma en que Katniss actúa desde su cualidad de sujeto no jurídico (el sujeto en el estado de excepción permanente que son los Juegos del Hambre y Panem), toma decisiones y desarrolla una conciencia ética y revolucionaria.

principales, Katniss y Peeta, estén contruidos desde el principio a partir del efecto y la afectación que tienen en el otro, así como que conserven su agencia hasta el final,¹⁶ es importante para articular un relato rosa que, si bien puede parecer que privilegia la relación amorosa, también la presenta como confeccionada artificialmente en su versión de “lo doy todo por ti”. Además posibilita, entonces, un relato amoroso en el que el dolor y la pérdida están presentes y nunca desaparecen. Así, no es una historia de amor completa a la usanza rosa tradicional, donde desde luego hay obstáculos pero no se privilegia la eucatástrofe, y los personajes en general viven felices para siempre. El “para siempre” es cancelado por la vertiente ambiental y temática de la obra: la distopía cienciaficcional. El horror de la guerra y los juegos del hambre termina, pero los niños juegan sobre cadáveres y Katniss les contará su participación en ambos. La esperanza del futuro y la salvación de la desesperanza son otorgadas por el género rosa, mientras que la ciencia ficción contribuye con el afincamiento en el presente, la exploración sociopolítica y ética, y el derrumbamiento de la idea de un romance sin matices.

La emoción y el afecto que se encarnan en la trilogía, entonces, son inestables o quizá, más bien, incompletos. La felicidad se constituye en una colección de momentos, como los dibujos que agrega Peeta al libro de Katniss. El amor se mezcla con la responsabilidad de hacer permanecer o alargar esos momentos:

I got the idea from our family’s plant book. The place where we recorded those things you cannot trust to memory. The page begins with the person’s picture. A photo if we can find it. If not, a sketch or painting by Peeta. Then, in my most careful handwriting, come all the details it would be a crime to forget. Lady licking Prim’s cheek. My father’s laugh. Peeta’s father with the cookies. The color of Finnick’s eyes. What Cinna could do with a length of silk. Boggs reprogramming the Holo. Rue poised on her toes, arms slightly extended, like a bird about to take flight. On and on. We seal the pages with salt water and promises to live well to make their deaths count. Haymitch finally joins us, contributing twenty-three years of tributes he was forced to mentor. Additions become smaller. An old memory that surfaces. A late primrose preserved between the pages. Strange bits of happiness, like the photo of Finnick and Annie’s newborn son. (Collins, 2010: 452)

16 La mayor muestra de agencia de Peeta es su superación del lavado de cerebro del que fue objeto.

Los personajes asumen también el efecto que tienen en los otros y que los otros han tenido en ellos. De ahí, también, la importancia de la hibridación genérica, pues posibilita tanto la esperanza en el futuro, como la preocupación por él. Y, sobre todo, alienta la construcción de una idea de responsabilidad que, de otra forma, provocaría que la lectura de *The Hunger Games* estuviera vacía, por lo menos de relevancia ética y política. Más aún, justo debido a que no se suele relacionar la ciencia ficción con la provocación de emociones o afectos (de hecho, el extrañamiento cognoscitivo y el nóvum en que se fundamentan las teorizaciones sobre ella, hacen énfasis en asuntos cognitivos separados de lo afectivo), considero que buena parte de la fuerza reveladora de la distopía de este texto es provocada por el romance. La hibridación genérica es lo que da cabida a la huella política que tiene el afecto como fuerza motora (Grossberg en Gregg, 2006).

Algo que no he mencionado hasta ahora, pero que es sin duda relevante y que, creo, abona a mis conclusiones, es que *The Hunger Games* es también literatura juvenil. Es decir, está escrita para un público mayoritariamente adolescente y toca asuntos que le interesan a esa población. Las implicaciones políticas de la elección de público por parte de Collins resultan transparentes y vuelven imprescindible estudiar y analizar las posibles interpretaciones del texto. Amber M. Simmons (2012) señala: “Al incorporar la trilogía de *The Hunger Games* al salón de clases, los maestros pueden impulsar a los alumnos a observar asuntos actuales de violencia y dominación en nuestro mundo” (23). Enfatizo, entonces, la diferencia que percibo entre las versiones literaria y cinematográfica de la trilogía. El final de las adaptaciones parece responder al giro hacia la felicidad y, por lo tanto, a continuar impulsando modelos de comportamiento que recurren al matrimonio como cobijo último frente al conflicto y como la única posibilidad de vida futura, en especial para las mujeres. Al contrario, estas novelas destacan cualidades agentivas en los personajes y, sobre todo, acentúan la responsabilidad subyacente en la toma de decisiones y, con ello, impulsan comportamientos éticos. Como dijo la misma Suzanne Collins en una entrevista realizada por Susan Dominus para *The New York Times*, “No escribo sobre la adolescencia. Escribo sobre la guerra. Para adolescentes” (citada en Henthorne, 2012: 63). Vivimos en un mundo que ostenta muchos flancos hostiles. Por eso me interesa *The Hunger Games*. Porque no encuentro que sea un texto fácil y complaciente, pero sí esperanzador y comprometido. Y porque les recuerda a los jóvenes, y a mí también, que el futuro existe en la forma de una promesa responsable que hay que construir.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham y Londres: Duke University Press.
- COLLINS, Suzanne. (2008). *The Hunger Games*. Scholastic.
- COLLINS, Suzanne. (2009). *The Hunger Games. Catching Fire*. Scholastic.
- COLLINS, Suzanne. (2010). *The Hunger Games. Mockingjay*. Scholastic.
- GREGG, Melissa. (2006). *Cultural Studies' Affective Voices*. Palgrave Macmillan.
- HENTHORNE, Tom. (2012). *Approaching The Hunger Games Trilogy. A Literary and Cultural Analysis*. MacFarland & Company.
- LATHAM, Don; HOLLISTER, Jonathan M. (2014). “The Games People Play: Information and Media Literacies in *The Hunger Games Trilogy*”. *Children's Literature in Education*, (45), 33-46. <https://doi.org/10.1007/s10583-013-9200-0>.
- MASSUMI, Brian. (1995). “The Autonomy of Affect”. *Cultural Critique*, (31), 83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- RISKO, Guy Andre (2012). “Katniss Everdeen's Liminal Choices and the Foundations of Revolutionary Ethics”. En Mary F. Pharr y Leisa A. Clark (Eds.), *Of Bread, Blood and The Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy* (pp 80-88). MacFarland & Company.
- SIMMONS, Amber M. (2012). “Class on Fire. Using *The Hunger Games Trilogy* to Encourage Social Action”. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 56(1), 22-34. <https://doi.org/10.1002/JAAL.00099>.
- TOLKIEN, J.R.R. (1975). “On Fairy Stories”. En *Tree and Leaf. Smith of Wooton Major. The Homecoming of Beorhtnoth* (pp. 11-79). Unwin Books.
- WILLIAMS, Raymond. (1965). “The Analysis of Culture”. En *The Long Revolution* (pp. 57-88). Penguin.
- WOLOSHYN, Vera; TABER, Nancy; LANE, Laura. (2013). “Discourses of Masculinity and Femininity in *The Hunger Games*: ‘Scarred,’ ‘Bloody,’ and ‘Stunning’”. *International Journal of Social Science Studies*, 1(1), 150-160. <https://doi.org/10.11114/ijsss.v1i1.21>.

LA PERSPECTIVA TERAPÉUTICA DE LA LITERATURA FRANCESA CONTEMPORÁNEA:
ENTRE TRAUMA Y NARRACIÓN

THE THERAPEUTIC VIEW OF CONTEMPORARY FRENCH LITERATURE:
BETWEEN TRAUMA AND NARRATION

Alberto Alejandro MUÑIZ MÁRQUEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: albertomunizm@filos.unam.mx

Resumen

En el marco de la literatura francesa contemporánea, el presente artículo tiene por objetivo reflexionar sobre el enfoque terapéutico del que se ven imbuidos los textos contemporáneos. Distanciados de toda óptica política, los proyectos literarios contemporáneos concentran su atención en paliar el sufrimiento que aqueja al sujeto, hacer frente a los devastadores escenarios sociales de las sociedades actuales o, por lo menos, como señala Alexandre Gefen en su ensayo *Réparer le monde* (2017), hacer bien. Al colocar al ser humano en el centro de la escena literaria, se presenta ante nosotros el fenómeno de la transividad que supone atender las tensiones, aflicciones y desgarres del yo, sin por ello descuidar a los otros individuos cuyas existencias han permanecido soslayadas por la Historia. Así pues, esta perspectiva reparadora de la literatura francesa contemporánea exige una postura autocrítica del individuo respecto de su propia condición y de su entorno

Abstract

Taking French literature as a framework, this paper reflects on the therapeutic focus that permeates contemporary texts. Contemporary literary projects center on alleviating the individual's suffering and facing the devastating social stages of this day's societies or, at least, as Alexandre Gefen points out in his essay *Réparer le monde* (2017), do good, all the while distancing themselves from any political viewpoints. By placing human beings at the center of the literary scene, we witness the transitivity that caring for the tensions, afflictions, and tearing of the self entails while still paying attention to the individual lives that History has avoided. Therefore, the mending approach of contemporary French literature demands a self-critical stance from the individual regarding their own condition and social environment. In this framework, the therapeutic practice of literature, or *bibliothérapie*, weighs the daily life and immediate

social. En este sentido, la práctica terapéutica de la literatura —o *bibliothérapie*, a partir de la propia noción de Gefen— pondera la vida cotidiana y los espacios inmediatos a partir de los cuales se buscan la visibilización de la propia identidad, la narrativización de los traumas y la liberación de yo perturbado mediante el efecto catártico.

surroundings from which identity is to be made visible and from which trauma is narrated and the disturbed self is cathartically freed.

Palabras clave: *Biblioterapia, Literatura francesa, Identidad en la literatura, Emociones en la literatura, Problemas sociales en la literatura, Ética en la literatura*

Keywords: *Bibliotherapy, French literature, Identity in literature, Emotions in literature, Social problems in literature, Ethics in literature*

El yo no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recuperar su identidad a través de todo lo que le acontece.

—EMMANUEL LEVINAS, *TOTALIDAD E INFINITO*

La búsqueda de la visibilidad

La llegada del siglo XXI trajo consigo un cambio de paradigma que había comenzado a gestarse desde el siglo anterior, producto de los fenómenos sociales como las guerras y revoluciones, los procesos de descolonización y los avances tecnológicos. Si hemos de señalar un punto de inflexión en materia literaria y lejos de toda pretensión reduccionista, la novela de François Bon *Sortie d'usine* (1982) inaugura este nuevo paradigma frente a otras manifestaciones literarias que vertían sus intereses en la ciencia ficción. Así, *Sortie d'usine* presenta los conflictos que enfrenta la clase obrera, tales como la precariedad y alienación laborales, propios del momento histórico en cuestión y en el contexto francés. El nuevo paradigma obedece a los fenómenos sociales que transforman a las sociedades contemporáneas, los cuales están en relación directa con el fenómeno de lo real, es decir la transitividad. A diferencia de los acercamientos realistas y naturalistas que predominaron en el siglo XIX, el retorno a la transitividad revela una literatura que vuelve la mirada hacia el ser humano

y su entorno, hacia los objetos con los que se relaciona y los espacios donde habita, reconsiderando los viejos cuestionamientos de lo real bajo la lente historicista. Por lo tanto, la literatura contemporánea no representa un fin en sí misma; antes bien, se transforma en un dispositivo social de carácter simbólico que es capaz de operar en la consciencia del individuo para pensar y repensar todas estas problemáticas actuales. En su ensayo *Réparer le monde*, Alexandre Gefen (2017) califica como terapéuticas la escritura y la lectura del extremo contemporáneo, cuya función, mediada por su dimensión simbólica, pretende hacer frente al mundo y a sus sufrimientos, mitigar los malestares y ayudarnos a hacer nuestras vidas más llevaderas:

Si elle refuse de devenir un simple divertissement, la littérature française contemporaine a l'ambition de prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées, de nos démocraties inquiètes, en offrant au lecteur sa capacité à penser l'impératif d'individuation, à faire mémoire des morts, à mettre en partage des expériences sensibles ou à inventer des devenirs possibles : c'est à ce titre qu'elle fait face au monde. (10-11)

Este fragmento ilustra, globalmente, el propósito de Gefen, quien insiste en una transformación inminente de las prácticas literarias, y, al redefinir la posición del autor, considera el efecto receptivo del texto y se muestra inclusivo con la sociedad contemporánea entera. De este modo, la literatura contemporánea alude a los textos que nacen en los albores de los años ochenta y cuya impronta alcanza la época actual, a la que algunos críticos refieren con el nombre de “extremo contemporáneo” para enfatizar su pertenencia al siglo XXI. En este sentido, la literatura contemporánea, la lengua y el relato poseen un poder reparador que versa en un sincretismo ético, vinculando la empatía y la alteridad. Estos principios constituyen la columna vertebral del ensayo de Gefen, los cuales están relacionados directamente con las temáticas expuestas en los relatos de autores contemporáneos como Philippe Claudel, Arno Bertina, Sylvie Germain, Annie Ernaux y Emmanuel Carrère, por mencionar sólo algunos.

Ahora bien, si los textos literarios contemporáneos se caracterizan por estar relatados en primera persona, como lo expone Dominique Viart (2018), es imperativo señalar que los dispositivos narrativos que desnudan el yo ponen en práctica

un procedimiento de autorreflexión, es decir, una autocrítica que le permite al sujeto volverse consciente de sus propias fracturas. Respecto de la exhibición del sujeto, Gefen (2017) indica que “l’exhibition du sujet qui ‘littériserise’ l’espace privé de la vie intime dans des récits à teneur autobiographique est à mettre en regard du développement de ce que Christophe Lasch a nommé, dans un ouvrage célèbre, une ‘culture du ‘narcissisme’” (29). A partir de esta precisión, constatamos que la literatura contemporánea privilegia la esfera privada, la cual potencializa, aunada a los relatos de autoficción, la subjetivación de su narrador. En otras palabras, el narrador se ve estimulado a versar sobre su experiencia de vida desde una instancia meramente personal. Nuestra época facilita la eclosión de las autorrevelaciones y de las diversas y difractadas manifestaciones del yo gracias a los nuevos medios tecnológicos con los que contamos. Las redes sociales, en nuestra era globalizada, se han vuelto un novedoso canal comunicativo con sus propios códigos interpretativos y cuya aparición en la escena literaria es cada vez más recurrente.

En *Quelque chose en lui de Bartleby* (2009), Philippe Delerm narra la existencia contemplativa de Arnold Spitzweg, un empleado de la oficina de correos que renueva la percepción que tiene de su estilo de vida al abrir una ventana hacia el exterior: un blog en Internet para narrar las pequeñas cosas de la vida que pasan desapercibidas a fuerza de ser frecuentadas. La concepción de la vida de este personaje reposa en el principio de la contemplación, lo que hace de él un etnólogo equiparable al rol que desempeña Annie Ernaux en *Les années*: “Arnold s’accoude à son balcon, son mug de café à la main. Il diffère la dégustation du premier Niñas, et se concentre sur les gestes du tai-chi. C’est beau, ces gestes lents des bras qui semblent se mouvoir dans l’air comme si c’était de l’eau. Les jambes se déploient sans affectation chorégraphique, sans trembler” (Delerm, 2009: 120). Aunque no se trata de un texto escrito en primera persona, el personaje explora su espacio inmediato, lo observa y lo documenta en su blog, lo que denota una apropiación de su entorno. Por otra parte, este fragmento evidencia un estilo narrativo sensorial que despierta los sentidos, efecto logrado no sólo gracias a la meticulosa descripción de la escena de la vida parisina, sino también por haber desarrollado un conocimiento particular de ese entorno social. En cuanto que observador meticuloso, el personaje asume el rol de “etnólogo experimental”, concentrándose en los delicados movimientos corporales que derivan de la ejercitación, los

cuales asocia a otra práctica deportiva que le es familiar: la natación. Se trata de un conocimiento del medio por medio del cuerpo y sus articulaciones.

La inserción del blog en el texto literario no es fortuita, ya que es un medio de expresión contemporáneo de relativa accesibilidad y de uso popular, o por lo menos lo era en el año de publicación del libro. De cualquier modo, el recurso del blog en el texto de Delerm tiene una doble función. La primera es colocarlo como instrumento coadyuvante en las prácticas de campo (Viart, 2018), entre la cuales encontramos la exploración de terrenos sociales relativamente ajenos, la restitución de las voces del pasado a través de documentación histórica o, como en este caso, el descubrimiento de dispositivos innovadores y cada vez más sofisticados propios de la era digital. La segunda función es enfatizar la necesidad de expresarse del sujeto y, por añadidura, la necesidad de reconocimiento de sí mismo: “Entendre son nom à la radio a mis comme une distance entre son nom et lui. On a parlé de lui, et il ne s’est pas reconnu. Comment pourrait-il se reconnaître, lui qui ne se regarde pas dans les vitres, et si furtivement chaque matin dans la salle de bains ?” (Delerm, 2009: 132). Este fragmento presenta un desdoblamiento del personaje quien logra salir del anonimato por medio de la actividad de la conciencia. A través de esta ruptura, el personaje afianza un mejor conocimiento de sí mismo al tiempo que logra obtener el reconocimiento mediático que anhelaba, porque, después de todo, escribir en un blog y hacerlo de dominio público comparte el mismo principio de un texto de autoficción: la búsqueda de la visibilidad.

Las literaturas contemporáneas que exaltan el yo se manifiestan bajo una forma renovada de literariedad que enfoca su atención en la interioridad del individuo, despejando por un lado el sentimiento de inexistencia que lo agobia y, por otro lado, enriqueciendo la cultura del cuidado de sí mismo. En efecto, los textos de autoficción contemporáneos evocan una dimensión liberadora y reparadora del yo que se quiere disruptiva en la medida en que penetra en la materia más sensible de la intimidad del sujeto. Esto significa que el sujeto no escatima en revelar sus episodios de vida más privados al lector, pero no se trata de un simple acto de exhibicionismo, sino de un procedimiento propio de lo que Viart (2018) llama *littérature de terrain*, tendencia actual que dibuja los confines de una estética emergente: “Une culture commune de l’aide à soi, du soin de soi, est devenue un principe éthique substantiel, apte à la fois à rendre compte des comportements individuels (priés de s’intéresser à eux-mêmes avant de pouvoir se lier à autrui) et de la fonction des objets ou des attitudes artistiques

contemporaines” (Gefen, 2017: 58). Esta precisión apunta al origen de la cultura del cuidado que tiene lugar en la interioridad del individuo y, mediante la actividad narrativa, termina por proyectarse en el Otro, lo cual deja entrever otro componente de esta estética: la alteridad. Así, la voluntad de reconstruirse a través de la escritura no es exclusiva de la literatura franco-francesa, pues los relatos de autoficción han despertado el interés en literaturas de otras latitudes y éste es el caso de numerosos escritores francófonos contemporáneos, como Vénus Khoury-Ghata.

En *La femme qui ne savait pas garder les hommes* (2015), la autora de origen libanesés relata los conflictos de índole sentimental, así como los comportamientos racistas de los que fue víctima. El título del texto literario es revelador en sí mismo y evoca el sentimiento de intranquilidad al ver frustradas sus relaciones matrimoniales. Sin embargo, la narración se presta a un ejercicio introspectivo: “Tu as du mal à imaginer un homme entre tes murs, dans ton lit. Tu te veux veuve à vie. Pourquoi alors ce désarroi chaque fois qu’un homme meurt ou te quitte alors qu’un homme n’est pas un toit qui te protège des intempéries, n’est pas une porte qui te protège des cambrioleurs, n’est pas un mur où s’adosser ? Un homme n’est qu’un homme” (Khoury-Ghata, 2015: 100). Este fragmento redactado en segunda persona expone un ejercicio psicológico que tiene una doble intención: la de dar a conocer al lector las actitudes y sentimientos de la autora con relación a sus parejas sentimentales, así como cuestionarse la función del “hombre” en su vida. El uso de la segunda persona le permite interpelarse a sí misma, lo que deriva en un desdoblamiento narrativo de la escritora cuyo propósito es el de erradicar el sentimiento de culpabilidad al no haber sabido amar a sus parejas pasadas. El texto de Khoury-Ghata está centrado en las relaciones de alteridad y participa de una exploración de la materia ideológica, lo que significa que existe una clara preocupación por enmendar las relaciones personales, aun cuando los implicados ya no están presentes y mediante un cuestionamiento de las propias prácticas sociales. Este conjunto de elementos evidencia una constante modificación de la subjetividad del sujeto en sus relaciones sociales vinculadas con los otros, los objetos y los espacios.

Los relatos contemporáneos que fomentan y favorecen la interioridad del sujeto ambicionan el autoconocimiento mediante la auscultación de los rincones más inhóspitos del inconsciente que pueden ser revelados a través de prácticas psicológicas, a las cuales recurre la literatura para satisfacer las necesidades de autocuidado del

sujeto contemporáneo. Los relatos de autoficción comienzan con el reconocimiento de la propia singularidad, con la conciencia de saberse diferente del otro y compartir, no obstante, la misma condición humana, como es el caso de *Tout autre. Une confession* (2012) de François Meyronnis. En su texto autobiográfico, el autor se remonta a su infancia para revelar el origen de sus dificultades de socialización, particularmente el síndrome de Asperger, y analiza la forma en que tal trastorno ha modificado su relación con el mundo en la etapa madura de su desarrollo:

Se sentir élu- séparé ; rejeter le signe égal ; oui, ces fautes-là, je les confesse : elles sont l'âme de la Sardaigne. Singulier, en quête d'autres singuliers, je n'ai rien à voir avec l'individu concocté par l'universalisme.

Je saisis la présence de mondes hétérogènes, enroulés les uns dans les autres ; et je ne peux accéder à mon lieu véritable qu'en traversant ces mondes et en devenant moi-même *autre*. (Meyronnis, 2012: 140)

Este fragmento pone de relieve la búsqueda de la singularidad como necesidad subyacente al reconocimiento de sí mismo. Sabedor de la dimensión unitaria e irreductible de su propia existencia, el autor intenta comprender la constitución de su esencia en función de la interacción con los otros, identidades plurales como él mismo. *Tout autre. Une confession* es presentado como una ruptura no sólo al interior de sí mismo, sino también al interior de un código literario, mediado por los procedimientos estilísticos y de contenido, precisamente como el monólogo interior que nos ofrece este fragmento. Por tanto, podemos hablar de la naturaleza polifónica del relato en la medida en que presenciamos un desdoblamiento, necesario, además, para la construcción de la identidad narrativa de la que habla Paul Ricœur. Recordemos que para Ricœur (2000) la identidad narrativa consiste en encontrar, en la facultad del relato, los medios conceptuales adecuados para revelar el sentido en que un individuo se comprende como autor de sus acciones mediante la trasposición del yo en tercera persona al interior de la narración.

Trauma y narración

La literatura contemporánea está pensada como una forma de intervención que, además de visibilizar las identidades y los espacios olvidados, logre sanar los episodios tormentosos que aquejan al sujeto que narra o, por lo menos, mitigarlos. Es esta construcción textual cuya estética reposa en el valor terapéutico de la literatura contemporánea la que se desarrolla en este artículo. Alexandre Gefen (2017) señala que los estudios culturales sobre los *trauma studies* tienen su origen en los años setenta, cuando se hace un llamado al carácter utilitario de la literatura respecto de las comunidades, proponiendo un paradigma ampliamente fundamentado en una concepción psicoanalítica del traumatismo. Los *trauma studies* tienen varios ejes de análisis que están asociados a episodios dolorosos en la vida de los individuos cuyas condiciones son ampliamente plurales, tales como los actos de violencia, las catástrofes sociales y naturales, los abusos, la guerra, entre otros. Así pues, constatamos un desplazamiento de la literatura que gravita entre lo no-consciente y lo indecible; entre el reconocimiento y la purgación.

En su novela autobiográfica *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), Assia Djébar recapitula una serie de sucesos tormentosos que coartan su libertad no sólo como persona sino como mujer. Sometida al yugo paterno, la autora vive su infancia y adolescencia colmadas de restricciones motivadas por el autoritarismo implacable de la figura paterna, y no será sino hasta la edad adulta que decidirá externar los sufrimientos acumulados durante largos años de silencio: “Dans ce long tunnel de cinquante ans d’écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c’est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l’autodévoilement. Ce n’est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l’autobiographie- ce succédané ‘laïcisé’ de la confession de la littérature en Occident” (Djébar, 2010: 446). El proyecto autobiográfico de Djébar acoge determinados mecanismos narrativos ligados a los diferentes estadios del yo, tales como el desdoblamiento de la primera persona que trasmuta en un “tú” y el discurso indirecto libre que le permite percibir aquellos discursos omitidos e, incluso, reprimidos por el yo. Estos mecanismos son evidenciados progresivamente en la medida en que ella escinde las ataduras de su libertad. Por una parte, es la presencia del padre, incluso después de muerto, la que inhibe esa autorrevelación de la que habla; por otra, la guerra de independencia de Argelia representa el telón de fondo de la escena

autobiográfica. De cualquier modo, Najiba Regaieg califica el texto de Djébar de *véritable cure analytique* puesto que:

l'écriture autobiographique dépasse une volonté ou une nécessité de se dire pour accomplir un réel dévoilement du moi intérieur et s'apparenter à une véritable cure auto-analytique. Ainsi, le JE se démultiplie et s'auto-réfléchit dans les deux sens du terme. Jeux de miroir où le moi se voit et se découvre sur plusieurs facettes, jeux de réflexion sur soi qui fait de la narratrice à la fois le sujet et l'objet de cette analyse. (Camet y Sabri, 2012: 140)

Esto quiere decir que existe una resemantización del pronombre *yo* en el relato y es ésta la que oscila en diferentes estadios de la narración, atribuyéndole un valor específico a la narradora en función del momento de enunciación. Por otro lado, se pondera la dimensión “curativa” del relato que se logra a partir del desdoblamiento de la narradora, ya que es en ella y por ella que actúa el efecto de apaciguamiento.

Los relatos literarios del trauma abordan fenómenos sociales actuales que adoptan formas narrativas particulares como los relatos de filiación y las ficciones biográficas y autobiográficas, mismas formas que predominan en la dimensión de la *littérature de terrain*. Los *trauma studies* en Francia, que surgen a partir de los años ochenta y perduran hasta la actualidad, giran en torno a las afectaciones sociales y psicológicas que sufre el sujeto y la manera en la que los enfrenta para superar dicho acontecimiento. En este sentido, el neurólogo y psiquiatra Boris Cyrulnik indica que un concepto fundamental, en el contexto del trauma, es el de *resiliencia*, que define como “la reprise d'un nouveau développement après un traumatisme” (Aprendemos Juntos 2030, 2018: 1:49-1:54). Por lo tanto, la resiliencia se refiere a la manera en que el sujeto que ha vivido un trauma inicia un nuevo desarrollo a partir del episodio traumático. Asimismo, señala que la resiliencia está condicionada por factores como la condición de seguridad, las relaciones interpersonales y la cultura.

Ahora bien, en cuanto que dispositivo coadyuvante en el que se vierte la experiencia traumática, el texto literario supone la verbalización de tal choque por parte del narrador y su recepción por parte del lector. Marie NDiaye pone en práctica estos mecanismos escriturales en *Trois femmes puissantes* (2009). Se trata de tres relatos interconectados por los vasos comunicantes que revelan los traumas de los tres personajes

femeninos centrales de los cuales el personaje de Norah asume rasgos autobiográficos de su autora. Del mismo modo en que NDiaye emprende la búsqueda de su padre, Norah acude a la casa paterna en África para ocuparse, en calidad de abogada, del caso legal de su hermano, Sony, encarcelado arbitrariamente por un asesinato que fue, de hecho, perpetrado por el padre. Norah experimenta cierta amargura, consecuencia de sus relaciones familiares fracturadas, pero consciente de haberse realizado profesionalmente a pesar de ello: “Norah, elle s’était débrouillée seule pour devenir avocate, elle avait trimé dur et vécu difficilement. Personne ne l’avait aidée et ni son père ni sa mère ne lui avaient signifié qu’ils étaient fiers d’elle. Et cependant elle n’avait plus de ressentiment et se reprochait même de n’être pas allée, d’une manière ou d’une autre, au secours de Sony” (NDiaye, 2011: 61). Norah, lúcida en cuanto a la carencia afectiva y al no-reconocimiento de sus logros, se sabe, sin embargo, privilegiada frente a las dificultades por las que atraviesa su hermano. Auxiliar a su hermano legalmente representa, por un lado, la forma de superar el abandono de su padre, la separación de su hermano y la indiferencia de su madre, es decir, el trauma familiar. Por otro lado, la apertura al otro es la única forma de evadirse del ensimismamiento, pues la obliga a confrontarse a sí misma y responsabilizarse del otro; el reproche que se hace el personaje no es gratuito. Cabe destacar que, en *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, Emmanuel Levinas (2011) habla en términos de *alteridad radical*, noción que exige la abstracción de sí mismo en favor de una recepción total del otro, convertirse en “su rehén”, en cuanto que instancia de la otredad. La responsabilidad con respecto del otro nace de una introspección motivada por la consciencia de la condición de sí mismo, nueva referencia de la dimensión ética en el texto literario.

En el marco de los *trauma studies*, Cathy Caruth (1996) señala que “trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (11). Esto alude a la repetición de reacciones inconscientes, suscitadas en un estado de perturbación, como consecuencia de un evento que ha alterado notablemente el equilibrio psicológico de una persona. Ahora bien, el trauma puede tener un desplazamiento en la medida en que afecta a uno o más individuos, lo que significa que puede pasar de una categoría individual a una colectiva. Las manifestaciones del trauma en los textos literarios contemporáneos han significado la aparición de una óptica terapéutica en la escena literaria, una

concepción terapéutica que sea capaz de aliviar a los sujetos que sufren. Los traumas, sobre todo los de índole colectiva, tienen su origen, como ya se ha mencionado, en condiciones críticas desfavorables y penosas, en particular los conflictos políticos internos, las guerras, los exilios, los movimientos migratorios y, en el momento actual, las pandemias. De hecho, un gran número de los autores que aquí se citan retratan los escenarios sociales de la posguerra, y otros tantos rememoran las consecuencias que trajeron consigo los procesos de colonización y descolonización. Assia Djébar, Maryse Condé, Aimé Césaire, Ahmadou Kourouma, Jean Anouilh, Maïssa Bey, Annelise Heurtier, Philippe Claudel son sólo algunas de las plumas que encaminan la narración hacia este tipo de fenómenos sociales cuyo impacto es determinante en sus vidas.

En *L'Archipel du chien* (2018), Philippe Claudel evoca el fenómeno migratorio, concretamente los flujos del continente africano hacia Europa. El relato narra la llegada de tres cadáveres jóvenes de dos hombres y de una mujer encinta, conducidos por las aguas del Mediterráneo, a este espacio ficticio llamado “el Archipiélago del perro”. Claudel se muestra contundente en el prefacio de su texto, pues tiene un propósito concientizador y lo externa con ahínco:

Je suis certain que vous vous poserez tôt ou tard une question légitime : a-t-il été le témoin de ce qu'il nous raconte ? Je vous répons : oui, j'en ai été le témoin. Comme vous l'avez été mais vous n'avez pas voulu voir. Vous ne voulez jamais voir. Je suis celui qui vous le rappelle. Je suis le gêneur. Je suis celui à qui rien n'échappe. Je vois tout. Je sais tout. [...] Ni homme ni femme. Je suis la voix, simplement. (Claudel, 2018: 10)

En efecto, Claudel interpela al lector que, en calidad de actor social, deriva en articulador de la cohesión social. El autor hace un llamado a la consciencia individual, una exhortación al compromiso con el otro, en tanto que seres que comparten la misma fragilidad y vulnerabilidad propias de la condición humana. A pesar del hecho de que el texto de Claudel no es un relato autobiográfico, él asume el rol de testigo y lo reitera abiertamente. Por otro lado, este fragmento expone un nuevo desplazamiento del trauma que va de la experiencia del éxodo a la constatación de la muerte, lo que hace del autor un receptor de la tragedia e intenta, por tanto, ser un agente de cambio.

Otro fenómeno social de recurrente aparición en la literatura contemporánea y, además, objeto de los *trauma studies* es la lucha feminista. Tal es el caso de *Mes bien chères sœurs* (2019) de Chloé Delaume. Puesto que algunos de los traumas individuales tienen un origen común en la violencia de género, conforman una entidad plural, de modo que el trauma se asume colectivo, en la medida en que las consideraciones fenomenológicas son equiparables. El manifiesto feminista de Delaume enfatiza una postura activa de las mujeres para hacer frente a una hegemonía heteropatriarcal que tiene por principio activo la sororidad: “La sororité est le mot clef, la fin des rapports verticaux, se penser sœurs modifie tout” (Delaume, 2019: 77). Al igual que Claudel, Delaume tiene por objetivo interpelar al lector y, de manera particular, a la lectora, sensibilizándolos sobre los alcances del movimiento actual y alentándolos a formar parte de una colectividad, ya que es en la unión donde reside su capacidad de agencia. *Mes bien chères sœurs* es un texto que encuentra su valor terapéutico en la performatividad del lenguaje, es decir, en la capacidad de transformar la realidad desde la instancia de enunciación. A título de ejemplo, se puede mencionar la visibilización de la pluralidad identitaria mediante la modificación de la lengua.

La *bibliothérapie*

El proceso complementario a la narrativización de las experiencias traumáticas, o, si se quiere, de la escritura en general, es la lectura. En este sentido, la lectura como práctica terapéutica ha adquirido cierta notoriedad en los últimos años debido a la necesidad de abordar determinados padecimientos psicológicos mediante alternativas paliativas. Aunque el cuidado de la psique cuenta con una larga tradición histórica, los desastrosos escenarios de la primera mitad del siglo xx han impulsado su propagación. Actualmente, la *bibliothérapie* ha sido abordada desde disciplinas diferentes, hecho que destaca, por un lado, la pronta exigencia de atender o por lo menos mitigar los sufrimientos ya individuales, ya colectivos. Por otro lado, el recurso a la *bibliothérapie* desde ámbitos diferentes, como son la psicología, la medicina o la literatura, confiere un valor sustancial al cruce transdisciplinar toda vez que el origen de la práctica terapéutica es común a aquellas disciplinas: el texto literario.

El interés por profundizar en el estudio de la *bibliothérapie* nace en Estados Unidos hacia finales de los años sesenta en el marco de las apuestas por las terapias artísticas o *art therapy*, concepto que define la American Art Therapy Association (AATA) como “an integrative mental health and human services profession that enriches the lives of individuals, families, and communities through active art-making, creative process, applied psychological theory, and human experience within a psychotherapeutic relationship” (AATA, s. f.: s. p.). Esta primera definición sobre las terapias artísticas parte de la idea de la aplicación de las teorías psicológicas al proceso de creación artística que, mediada por las relaciones interpersonales, intenta mejorar la vida de individuos y comunidades, manteniendo una relación psicoterapéutica. Este enfoque general del *art therapy* considera, de manera global, la *bibliothérapie*, pero no se centra en los procedimientos psicoterapéuticos inherentes a la literatura.

La práctica de la *bibliothérapie* nace en distintos puntos geográficos y en contextos específicos, lo que hace que esta noción varíe en función de las necesidades de tales escenarios. En una entrevista, Katy Roy, biblioterapeuta quebequense, explica su definición de *bibliothérapie*:

Donc, je la définis comme l’usage, l’utilisation de la littérature, de la littérature de fiction, des contes, des poèmes, des textes des chansons, des extraits de romans, et aussi de l’utilisation de l’imaginaire, comme des outils d’exploration thérapeutiques. C’est une définition qui permet d’inclure plusieurs pratiques. Mais le travail de l’imaginaire est pour moi fondamental dans cet outil-là de la bibliothérapie (Aline, 2020: s. p.).

El enfoque de Roy sobre la *bibliothérapie* es amplio y no se limita a las formas narrativas intersticiales que caracterizan la *littérature de terrain*, tales como los textos autobiográficos o autoficciones. La autora añade, además, el calificativo *imaginal* para referirse al tipo de *bibliothérapie* que practica y para la cual la dimensión relacional es capital: “Et puis un autre aspect que je trouve important dans la définition de bibliothérapie, c’est la rencontre en face à face avec un facilitateur ou un bibliothérapeute. Ce n’est pas tous les types de bibliothérapies qui prônent ce type de rencontres-là” (Aline, 2020 : s. p.). A partir de esta precisión, en cuanto terapeuta, Roy advierte la existencia de un facilitador que lleve a cabo la práctica terapéutica con el solicitante del servicio. Asimismo,

señala que la *bibliothérapie* cuenta con más de un enfoque, lo que quiere decir que esta práctica no abraza una visión reduccionista o universalizante para su ejercicio.

En Francia, la influencia estadounidense ha despertado el interés gradual por el desarrollo de la *bibliothérapie*, aunque sus avances siguen siendo limitados. En el terreno de la medicina, el doctor Pierre-André Bonnet (2009) señala en su tesis *La bibliothérapie en médecine générale* el enfoque que él otorga a esta práctica: “Plusieurs définitions coexistent mais nous considérerons pour la suite que la bibliothérapie correspond à la lecture motivée par une personne ou un tiers, d’un support écrit dont la finalité est une amélioration de la santé mentale, soit par la diminution de la souffrance psychologique, soit par le renforcement du bien-être psychologique” (4). Esta definición pone de relieve la singularización de la práctica; es decir, la *bibliothérapie* puede efectuarse por el lector mismo o con la orientación de un tercero con el objetivo de aminorar el sufrimiento psicológico o fortalecer el bienestar mental, afirmación que encuentra un paralelismo con la idea de Gefen (2017): “la littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui ‘fait du bien’” (9). La perspectiva médica de la *bibliothérapie*, a diferencia del enfoque de Roy, hace de la práctica biblioterapéutica un ejercicio autodirigido por parte del individuo.

Sin embargo, las consideraciones sobre los mecanismos de operación de la *bibliothérapie* difieren entre sí, puesto que provienen de disciplinas diferentes. La escritora Régine Detambel, kinesioterapeuta y autora de *Les livres prennent soin de nous: pour une bibliothérapie créative* (2015) marca un distanciamiento entre los padecimientos patológicos y lo que ella llama “fatiga existencial”:

Quand les gens ne vont pas bien, ils écrivent, ils ont envie de raconter leur histoire, ils ont envie de témoigner d’une certaine manière. Je trouve que, justement, ces personnes-là disent qu’il faut absolument faire une distinction entre le côté pathologique, dépression, choses qui effectivement relèvent de quelque chose de l’ordre du psy et puis [...] ce que j’appelle la fatigue existentielle [...]. Et ça, à mon avis, ne devrait pas ressortir au monde médical, voire paramédical, mais ça devrait d’abord, peut-être, être intégré. [...] Dans le langage y a des choses qui viennent redynamiser le psychisme et rouvrir des solutions. (Régine Detambel, 2017: 6:22-7:18)

A partir de su experiencia en los talleres de escritura de valor terapéutico, Detambel señala la naturaleza patológica de los malestares que atañen a la disciplina médica y aquéllos que, gracias a la *bibliothérapie*, pueden moderarse, ya que el lenguaje es capaz de reestructurar los procesos mentales. Entonces, los efectos terapéuticos de la lectura, así como los de la escritura, están atravesados por el lenguaje y, en este sentido, la materialidad del texto tiene un valor simbólico significativo.

Este enfoque de la literatura contemporánea se ha inclinado hacia una especie de “cura” que resulta de la escritura y la lectura, cuestión que apunta hacia una nueva estética que reside, entre otros aspectos, en los efectos terapéuticos de manera bidireccional. En otras palabras, ese valor está mediado tanto por el alivio que proporcione a aquél que narrativiza sus traumas como por el desahogo que pueda encontrar el lector en esa recepción materializada en escritura. A pesar de que los estudios literarios se han mostrado reticentes en considerar la *bibliothérapie* como parte de ellos, la perspectiva sobre esta práctica está cambiando: “Loin de ne susciter que l’ironie, les réactions contemporaines à l’égard de la bibliothérapie rappellent fortement celles produites par les écritures du trauma : une diffusion large du paradigme, se banalisant parmi les communautés des lecteurs, auquel le système de valeur cède peu à peu” (Gefen, 2017: 101). El fragmento anterior refiere, de modo comparativo, a la recepción que tuvo la llegada de las narrativas del trauma por considerarse demasiado íntimas. Sin embargo, hoy en día este tipo de narraciones han ampliado el panorama de la literatura contemporánea, en la medida en que otras ciencias sociales dialogan con el texto literario y encuentran en él su carácter social. Los estudios literarios han tenido una apertura, a veces reticente, hacia nuevos horizontes que no son puramente literarios, desde la llegada del formalismo, pasando por las corrientes filosóficas de la posguerra y hasta llegar al posestructuralismo. La incipiente tendencia de la *bibliothérapie* ha nacido como una necesidad de atender la desazón, la zozobra y el desasosiego que permea en los textos literarios contemporáneos, vistos bajo una lente que pretende enfrentar el desaliento que han producido los devastadores escenarios sociales contemporáneos. En otras palabras, la *bibliothérapie* se presenta como una nueva forma de reencantar el mundo.

El efecto catártico

La catarsis alude a la conceptualización que hace Aristóteles en su *Poética* respecto de la tragedia clásica. Se trata de un modo de “purificación” o purgación de las pasiones mediante la experimentación del terror, la compasión, la tristeza o el amor. El impacto restaurador que proviene de la sensación de miedo, por ejemplo, ante el descuartizamiento de Penteo a manos de las bacantes en la obra epónima o el sentimiento de compasión que permea en los personajes fatalistas racinianos frente a la muerte ilustran los mecanismos del modelo catártico. Las relecturas contemporáneas apuestan por un desplazamiento del concepto clásico hacia un sentido más amplio que considere no sólo los textos contemporáneos sino también otros medios de representación cultural como el cine. Gefen (2017) sugiere que “Dans un sens large, la catharsis peut être entendue comme un moyen de guérir l’individu de ses blessures enfouies, de créer une cohésion sociale autour d’un ressenti commun [...] ou d’ôter au contraire à l’homme ses barrières sociales” (102-103). Esto apunta a una forma de purgación de las pasiones tanto personales como colectivas, mediante la forma en que la presentan los autores contemporáneos, ya sea que se trate del Archipiélago del perro de Claudel, del duelo de Khoury-Ghata o del trauma del movimiento feminista que defiende Delaume.

Gefen (2017) menciona también la existencia de interpretaciones contemporáneas de orden filosófico de la catarsis, de las cuales la primera es la de “compensación”: “les plaisirs dépassent les peines et les font oublier, ce qui permet d’éprouver un plaisir esthétique devant un objet laid ou repoussant, en épurant et transformant la terreur du spectateur” (103). Esta cita pone de manifiesto la transformación estética reconfortante que se da a partir de la sensación de terror que sufre el espectador y, en el caso de la literatura, el lector. En lo concerniente a *L’Archipel du chien* de Claudel, esta reconfiguración psíquica actúa desde la consciencia: “On vit alors une chose qui parut à tous irrédelle et fantastique : un visage mort, d’un noir tirant sur le gris, couvert de cheveux crépus blancs de givre, dont les yeux soudain se mirent à pleurer des larmes de sang que le froid immédiatement figea en de minuscules perles écarlates” (Claudel, 2018: 45). Si el autor retrata un cuadro casi naturalista de la situación de los cadáveres de los inmigrantes conservados en una cámara de refrigeración, es porque el texto literario intenta invadir la conciencia del lector y producir en él un cambio, extrayéndolo de su inmovilidad respecto de los fenómenos sociales que lesionan

nuestras sociedades actuales. La trasposición estética reside entonces en la función háptica de la literatura cuyo efecto consiste en un exceso de la imagen a fin de volver tangible la narración. La eficacia de esta técnica reposa en el hecho de sentir y hacer sentir, lo que resulta en la sensibilización del lector y en el hecho de que la literatura puede influir favorablemente en el devenir de la humanidad.

La segunda hipótesis concierne un fenómeno de “conversión”: “Selon Hume, lors d’un spectacle ou d’une lecture, les qualités esthétiques de l’œuvre, rhétoriques ou poétiques, nous conduisent à transformer mentalement les souffrances en un plaisir global” (Gefen, 2017: 103). Esto quiere decir que el valor estético del dispositivo literario es capaz de un desplazamiento mental en el lector sin necesidad de reemplazar una sensación por otra, como en el caso del fenómeno compensatorio. Si bien este desplazamiento mental y la compensación están en relación directa con la catarsis, el primero apuesta por una satisfacción plena mientras que la segunda se encamina hacia un placer limitado y temporal. La reestructuración ocurre de forma directa como en el caso del final de *Incendies*, texto dramático de Wajdi Mouawad (2009):

Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu’à la condition d’être découvertes.
 Vous avez ouvert l’enveloppe, vous avez brisé le silence
 Gravez mon nom sur la pierre
 Et posez mon nom sur ma tombe.
 Votre mère.
 SIMON. Jeanne, fais-moi encore entendre son silence.
Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère.
Pluie torrentielle. (132)

La ira de los hermanos Jeanne y Simon contra su madre disminuye conforme descubren que son el resultado de una violación y experimentan compasión por la forma tan encarnizada en la que la trataron, ahora muerta, a lo largo de todas sus vidas. El lector, quien conoce la verdad que los personajes ignoran, vive con ellos la purgación de las pasiones, lo que queda al descubierto por la didascalía final “*pluie torrentielle*”, cuyo simbolismo reposa en el valor purificante que extingue los incendios que mueven a los personajes: la catarsis.

Estas interpretaciones exponen las operaciones del efecto restaurador en los textos literarios contemporáneos —textos que, mayoritariamente, revelan algún tipo de trauma—. De hecho, Gefen (2017) establece una relación entre la práctica de la *bibliothérapie* y otras formas culturales de representación articuladas por la catarsis: “De la même manière que les ateliers d’écriture constituaient la version sociale et thérapeutique de l’autobiographie, les exercices vocaux, les psychodrames et pièces de théâtre de l’art-thérapie font de la catharsis l’ancêtre direct des thérapies expressives” (105). Esta cita indica que la *bibliothérapie*, ya sea que se trate de una actividad interactiva como la que desempeña Roy, de la creación literaria como en el caso de Detambel, o bien, que forme parte de las prescripciones médicas como lo expone Bonnet, está pensada en y para los sufrimientos del sujeto contemporáneo, cuya aspiración es el restablecimiento del equilibrio mental o emocional a través del procedimiento catártico.

Ahora bien, otro procedimiento asociado estrechamente a la catarsis es el de la lectura como exorcismo. Esta noción está vinculada con la experiencia de vida de quien narrativiza sus traumas: “par une sorte de vases communicants, la littérature est supposée débarrasser l’âme de ses spectres” (Gefen, 2017: 105). La idea de la literatura como exorcismo refiere a la expulsión de los demonios, mediante la autorrevelación o verbalización del trauma, que atormentan a quien lo padece. En este sentido, la *bibliothérapie*, como práctica terapéutica catártica, puede asimilarse a un exutorio que evacúa los sufrimientos psíquicos, las aflicciones y las amarguras. En *On n’est pas là pour disparaître*, Olivia Rosenthal (2007) se refiere al padecimiento del Alzheimer como la enfermedad de “A.”: “Être un malade de A., c’est croire en la magie de la réapparition perpétuelle” (163). En efecto, la autora realiza un desplazamiento transicional que se refleja en la narración: “Pour se venger du docteur Alzheimer qui allait à coup sûr réussir mieux que lui dans le domaine scientifique, le professeur Kraepelin a décidé de donner le nom de son concurrent à une maladie qui transforme un être de raison en animal apeuré et sans défense” (Rosenthal, 2007: 174). Este fragmento muestra cierta reticencia, por parte del científico que descubrió la enfermedad, a llamarla como él mismo, por el hecho de tratarse de un padecimiento que reduce al ser humano a lo que parece un estado primitivo. Del mismo modo en que el profesor Kraepelin ve en este procedimiento metonímico una especie de anatema, Rosenthal aborda en su texto “la maladie de A.” como parte de un ejercicio introspectivo en donde la conciencia lúcida juega un rol esencial: “Ce livre a pour but de m’accoutumer

à l'idée que je pourrais être un jour ou l'autre atteinte par la maladie de A. ou que, plus terrible encore, la personne avec qui je vis pourrait en être atteinte [...]. Si on se projette un tant soit peu dans l'avenir, il n'y a en effet aucune raison d'être particulièrement optimiste" (en Morel Cinq-Mars, 2008: 189).

La reflexión de la autora asume la forma de un exorcismo literario que nace de la preocupación de padecer, en algún momento, la enfermedad de Alzheimer, encontrando su realización factual en la materialidad del texto. Los metadiscursos, como el de Rosenthal y como los de muchos otros de los autores que aquí se han presentado, tienen la función, por un lado, de proponer, por medio de la lectura, soluciones potenciales a los sufrimientos de la psique; por otro lado, ratifican un simbolismo que tiene repercusiones en la realidad. Si la autora evoca el exorcismo como forma de liberación, existen otros recursos entre los que se encuentran, principalmente, el reencantamiento, la compensación y la conversión.

Consideraciones conclusivas

La literatura francesa contemporánea viene acompañada de una concepción terapéutica que renuncia a percibirse como una simple distracción inconsecuente, intentando producir, por el contrario, un eco simbólico en la realidad, lo que pone ya de manifiesto el paradigma de la acción social. Existe un interés profundamente marcado en los textos contemporáneos y es, de hecho, el factor común que justifica su razón de ser: la disposición de sentirse mejor a través ya sea de la lectura, ya de la escritura. En este sentido, la literatura propicia el desarrollo espiritual, lo que anuncia su función humanista, además de que puede pensarse como una especie de exutorio catártico, particularmente aquellos relatos escritos en primera persona, como en el caso de varios autores que aquí figuran. Sin embargo, es preciso observar las limitaciones de la práctica terapéutica de la literatura, ya que no puede pretenderse la erradicación del dolor físico causado por una metástasis, pero en donde sí puede tener un efecto es en el desahogo del sufrimiento compartido. Éstos son dos ángulos de acción diferentes: el primero compete al ejercicio de la medicina mientras que el segundo apela al hecho de escuchar y ser escuchado.

Referencias bibliográficas

- AATA (American Art Therapy Association). (s. f.). “About the American Art Therapy Association” (en línea). *American Art Therapy Association*, About. Recuperado el 28 de marzo de 2020 de <https://arttherapy.org/about/>.
- ALINE. (2020, 3 de abril). *Interview de la bibliothérapeute Katy Roy* (Núm. 3) [Episodio de podcast]. In *Des livres pour cheminer – un podcast sur la bibliothérapie*. Bibliothérapie-Suisse. Recuperado del 28 de marzo de 2020 de <https://bibliotherapie-suisse.ch/podcast-interview-katy-roy/>.
- APRENDEMOS JUNTOS 2030. (2018, 15 de diciembre). *V.O. Complète. Résilience : la douleur est inévitable, la souffrance est incertaine*. Boris Cyrulnik [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/O9ugzdoc5JQ>.
- BONNET, Pierre-André. (2009). *La bibliothérapie en médecine générale* [Tesis de doctorado, Université de la Méditerranée, Francia]. Recuperado el 20 de marzo de 2020 de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00641546/document>.
- CAMET, Sylvie; SABRI, Nourredine. (2012). “Autobiographie et auto-analyse”. En Sylvie Camer et Nourredine Sabri (Dirs.), *Les nouvelles écritures du Moi dans les littératures française et francophone* (pp. 135-144). L’Harmattan.
- CARUTH, Cathy. (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press.
- CLAUDEL, Philippe. (2018). *L’Archipel du chien*. Stock.
- DJEBAR, Assia. (2010). *Nulle part dans la maison de mon père*. Babel.
- DELERM, Philippe. (2009). *Quelque chose en lui de Bartleby*. Mercure de France.
- DELAUME, Chloé. (2019). *Mes bien chères sœurs*. Éditions du Seuil.
- GEFEN, Alexandre. (2017). *Réparer le monde : La littérature française face au XXI^e siècle*. Corti.
- KHOURY-GHATA, Vénus. (2015). *La femme qui ne savait pas garder les hommes*. Mercure de France.
- LEVINAS, Emmanuel. (2011 [1995]). *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (Antonio Pintor Ramos, Trad.). Ediciones Sígueme.
- MEYRONNIS, François. (2012). *Tout autre. Une confession*. Gallimard.

- MOREL CINQ-MARS, José. (2008). “Olivia Rosenthal, *On n’est pas là pour disparaître*. Paris, verticales/phase deux, 2007, 218 p.”. *Che vuoi*, 29(1), 189-195. <https://doi.org/10.3917/chev.029.0189>.
- MOUAWAD, Wajdi. (2009). *Incendies*. Actes-Sud Papiers.
- NDIAYE, Marie. (2011). *Trois femmes puissantes*. Gallimard.
- RÉGINE DETAMBEL. (2017, 14 de agosto). *Les vertus thérapeutiques des ateliers d’écritures et de la lecture* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/ojoGlyKabKk>.
- RICŒUR, Paul. (2000). *Tiempo y narración I. Siglo XXI*.
- ROSENTHAL, Olivia. (2007). *On n’est pas là pour disparaître*. Gallimard.
- VIART, Dominique. (2018). “Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine”. *Repenser le Réalisme*, (7). <https://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>.

A
RESEÑAS
LM

NOGUEIRA, Carlos (Org.). (2022). *José Saramago: a escrita infinita*. Tinta da China.

2022 es un año que ha visto y verá aumentar de manera considerable la bibliografía y la hemerografía en torno a José Saramago y su obra debido a la celebración del centenario del nacimiento del autor. Además de numerosas revistas científicas en Brasil y Portugal, sobresalen entregas especiales en publicaciones para todo público, como las 130 páginas de *Visão Biografia* correspondiente a mayo-julio de 2022, así como suplementos, además de libros de divulgación, como el álbum foto-biográfico *Saramago. Os seus nomes* (Porto Editora)¹ y otros que recogen reflexiones académicas. Una muestra de estos últimos es el volumen *José Saramago: a escrita infinita*, conjunto de veintiún artículos que compila el especialista Carlos Nogueira con el respaldo de la editorial portuguesa Tinta da China, que suele publicar ficción, pero que en esta ocasión entrega un bonito y muy cuidado libro de bolsillo en el que incluso se incluyen imágenes en un par de estudios. Como señala Nogueira en el prefacio, los textos editados representan casi la mitad de las comunicaciones y conferencias leídas en el encuentro de especialistas saramaguianos que llevó por título V Conferencia Internacional José Saramago de la

Universidad de Vigo: *Escrevo para Compreender*, que se realizó en Oporto en diciembre de 2020.

Las colaboraciones, casi todas escritas en portugués, incluyen también participaciones en español (Koleff, González Martín) y, sorprendente, e inexplicablemente para mí, en inglés (Martins, Reis), dado que ambos autores, portugueses, están adscritos a instituciones académicas portuguesas. En el caso del artículo de José Eduardo Reis, la elección me desconcierta aún más, dado que su muy buen estudio, “José Saramago’s *The Tale of the Unknown Island* in the context of the insular literary imaginary”, traduce al inglés las citas de la obra originalmente leída también en portugués. Así que no puedo más que atribuir a iniciativas institucionales que incentivan el uso del inglés en artículos científicos el que los autores hayan tomado esta decisión, o a un pretendido deseo de alcanzar más lectores escribiendo en esa lengua.

Dado que el título del encuentro académico fue *Escrevo para compreender*, la mayoría de los ensayos compilados toman textos literarios y ensayísticos saramaguianos como punto de partida para análisis críticos de diversas problemáticas políticas e ideológicas de la contemporaneidad

¹ En español, el libro *Saramago. Sus nombres: un álbum biográfico* aparece con el sello Alfaguara.

y para analizar e interpretar la manera en que el nobel portugués postula una visión del mundo; no obstante, también se antologan textos de carácter filológico, lingüístico e incluso urbanístico, como el de Álvaro Domingues. Es justo por esta diversidad de aproximaciones que se explica la ambición de que los ensayos que componen el libro se publicaran en formato de bolsillo y en una editorial ajena al círculo minúsculo de las revistas académicas, aunque el nivel de los ensayos no deja de ser elevado por el grado de profundidad, análisis, interpretación y el aparato crítico del que se valen. Ejemplos de lo anterior son los primeros ensayos compilados: el de Vera Lopes da Silva expone el método marxista del materialismo histórico como instrumento estético propio de Saramago tomando como ejemplos *Ensayo sobre la ceguera* y *Ensayo sobre la lucidez*,² además de explorar el carácter monológico de las obras. Fabrizio Uechi toca ambas novelas mencionadas, así como pasajes de *El año de la muerte de Ricardo Reis*, para exponer la discusión saramaguiana en torno a la democracia, tomando muy ampliamente como ejemplo el caso de Brasil. Para ello recurre, entre otros, a Marx, Agamben, Bobbio y Rancière. Miguel Koleff, por su parte, reflexiona a partir de *Ensayo sobre la ceguera* e *Intermitencias de la muerte*, en torno a la tan cercana experiencia de la pandemia por COVID-19, centrándose, sobre todo, en una serie de observaciones y reflexiones en torno a la incertidumbre. Su ejercicio reflexivo se sostiene en el pensamiento de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, y sobre todo en obras del filósofo sudcoreano Byung-Chul Han, referido en algunos otros ensayos. Más adelante en el libro, otro

trabajo bastante bien argumentado y que elabora una lectura de *Levantado del suelo* desde la dialéctica marxista de la historia es el de Ana Cláudia C. Henriques, quien, para mí, logra equilibrar tanto el análisis histórico como el de la obra, ya que en más de un ensayo se arriba al texto saramaguiano de manera tardía y de forma muy veloz. Por su parte, el artículo de Ricardo Rato Rodrigues prefiere estudiar la visión política de Saramago apoyándose en la noción de *negative capability*, una suerte de filosofía de la resistencia, idea forjada y reelaborada por el politólogo brasileño Roberto Mangabeira Unger a partir de una expresión del poeta inglés John Keats.

Además de artículos concentrados en el análisis de temáticas políticas e ideológicas, hay cabida para la reflexión sobre los animales. En este sentido, el de Maria Irene da Fonseca e Sá y el de José Vieira destacan las preocupaciones y la perspectiva de Saramago en torno a la deshumanización y las desigualdades para concluir, en el caso de *Viaje del elefante*, que el paquidermo Salomão y su cornaca Subhro llegaron de la India a tierras europeas “supostamente civilizadas” para “ensinar aos ricos e aos poderosos a lição da humanidade, da tolerância, do respeito e da amizade fiel e constante”.

De signo más netamente literario son los artículos de José Eduardo Reis, quien hace un recorrido por el motivo de la isla en la literatura occidental hasta llegar a *El cuento de la isla desconocida*, y el de Mónica Figueiredo, que estudia la manera en que el discurso ficcional saramaguiano enfrenta artísticamente el tema de la muerte, tomando como base novelas como *El año de la muerte de Ricardo Reis*, *El evangelio según Jesucristo* e *Intermitencias*

2 Todos refieren las obras de Saramago con los títulos en portugués.

de la muerte, un estudio modélico por la calidad del análisis, la lectura y la exposición.

Aunque Fernando Venâncio advierte que en estudios precedentes se ha ocupado más ampliamente del tema de cómo el español entra en la lengua literaria de Saramago, como lectora hispanohablante me llamó mucho la atención su artículo sobre la tendencia saramaguiana de españolizar tanto el léxico como la fraseología del portugués, incluso antes de casarse con Pilar del Río, según enfatiza Venâncio, quien coloca ejemplos contrastivos para acompañar unas observaciones que se antojaban más abundantes o quizá con una serie de conclusiones más explícita que el cierre sugestivo y un tanto abrupto de su texto. En todo caso, indudablemente siembra el interés por conocer sus otras aportaciones al respecto.

El único estudio que me parece dirigido exclusivamente a especialistas en la obra de Saramago es el de Maria de Lourdes Pereira, quien emprende una lectura comentada de los tres primeros capítulos de la novela *Albardas*, texto en ciernes que se encontró en los archivos electrónicos de Saramago y publicado póstumamente en 2014. La autora no elude una reflexión obligada en torno a lo problemático de publicar, leer y estudiar una obra inconclusa y en semejante estado de formación, preguntas que se acentúan en quien lee debido a las afirmaciones de Pereira, en el sentido de que es necesario, o deseable, consultar el cuaderno de notas del propio Saramago, igualmente publicado con el texto literario, para entender lo que el autor pretendía hacer con esta novela.

El ensayo de Miguel Real aborda la cuestión del narrador en Saramago desde el punto de vista de la cualidad de su discurso. Hace un recorrido por lo que la crítica ha denominado *narrador oral* en las

novelas anteriores a los trabajos de Saramago de la década de 1990, valiéndose también de declaraciones del propio autor y vinculando la elocución del narrador con el conocimiento de Saramago de la oratoria sagrada portuguesa de la segunda mitad del siglo xvii y la primera del xviii, renovada por el nobel mediante las cargas de ironía de ese mismo narrador.

De la pluma de Luiz Humberto Marcos procede el texto que cierra la compilación de Nogueira. Es, por cierto, el que me gusta más: se trata de un ensayo sobre los escritos de Saramago que fueron censurados. Marcos apoya estos hallazgos con una excelente introducción en la que es posible conocer de una manera sucinta la historia de la censura en Portugal desde los orígenes de la imprenta hasta el siglo xx, sobre todo en el periodo del Estado Novo. El autor aporta imágenes de los textos censurados y explica cómo varias de las crónicas saramaguianas sólo vieron la luz en libro y explica las causas. Desafortunadamente las imágenes están en blanco y negro, por lo cual no es posible comprobar si los textos fueron tachados con el infame “lápiz azul” de la censura.

Los ensayos que compila Nogueira testimonian cómo la literatura de Saramago tuvo la capacidad visionaria, desde los años 80 del siglo pasado, con *Levantado del suelo*, de configurar un mundo narrativo en el que el autor denuncia las crisis derivadas de la colisión de los deseos, valores, posibilidades, deberes, necesidades, flaquezas e impotencias humanas en un contexto dominado por el capitalismo salvaje y el sistema que éste impone. La mayor parte de los ensayos evidencia que el momento concreto de la conmemoración del centenario ha extendido la fase de consagración y canonización del autor, lo que ha propiciado la

unanimidad del elogio y la alabanza en relación con las posturas ideológicas del portugués. Sospecho que estamos en una fase de aproximación casi hagiográfica al personaje, lo cual resulta paradójico en relación con un hombre tan decididamente ateo y anticlerical, además del peligro de idealización que esto implica para la comprensión de la persona al paso del tiempo.

En *José Saramago: a escrita infinita*, destaca el interés de la crítica por los textos de la fase posterior a *Levantado del suelo*, pues sólo Raquel Lopes Sabino aborda dos cuentos de *Casi un objeto* (1978), para vincularlos con la actualidad, y el ensayo de Luiz Humberto Marcos se refiere muy de pasada a la obra de teatro *A Noite*. De ahí en

fuera, no hay ninguna colaboración que estudie lo que Horácio Costa denomina *período formativo*. ¿Cómo explicar esas ausencias? ¿Por qué esas obras están fuera del radar de la crítica actual? Es probable que la respuesta se encuentre en el peso de su interés por obras de mayor madurez, o con fuertes resonancias ideológicas en el mundo actual. Lo que debe reconocerse en el mundo contemporáneo, en el que se produce literatura fuertemente influida por los movimientos sociales y las teorías feministas, *queer*, poscoloniales —en otras palabras, literatura de resistencia—, es que la obra saramaguiana resulta precursora, pero sin olvidar el compromiso estético.

Alma Delia Miranda Aguilar