

ISSN: 2683-3352

# ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

**Volumen 26 | Número 2**

**NOVIEMBRE 2023- ABRIL 2024**



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# EQUIPO EDITORIAL

## DIRECTORA EDITORIAL

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

## SECRETARIA DE REDACCIÓN

Alma Miranda Aguilar | 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)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

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

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 Abramovici | Université Paris Sorbonne (Francia)

Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)

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

Linda Garosi | Universidad de Córdoba (España)

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)

Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)

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

Francisco José Rodríguez Mesa | Universidad de Córdoba (España)

## EDITORES TÉCNICOS

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

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

## GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo y portada | Ana Paulina García Treviño

Formación | José Maximiliano Jiménez Romero

Cuidado editorial | Marco Méndez Isunza | Erik Gallardo Aparicio



*Anuario de Letras Modernas*, volumen 26, número 2, noviembre 2023 — abril 2024, 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](mailto:anuario.modernas@filos.unam.mx). Dirección web: <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Mtra. Berenice Ortega Villela. 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. Los artículos 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 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](mailto: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 UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.26833352e.2023.26.2](https://doi.org/10.22201/ffyl.26833352e.2023.26.2)

## CONTENIDO

Nota editorial.....	5
---------------------	---

### ARTÍCULOS

Les Lumières aux prises avec l'histoire :les impasses du <i>Discours préliminaire</i> de D'Alembert.....	10
<i>Daniel Rudy Hiller</i>	
Emily Dickinson: ni Dios, ni marido, ni <i>editor</i> o “Publication — is the Auction / Of the Mind of Man —” .....	26
<i>Rocío Saucedo Dimas</i>	
Entre el soneto y el monólogo dramático: Borges y la búsqueda del poema.....	54
<i>Gabriel Linares</i>	
<i>Las reliquias de la muerte</i> : los elementos clásicos del cuento de hadas en la saga de Harry Potter y el cuento de los tres hermanos .....	72
<i>Dolores Horner Botaya</i>	
Muerte y duelo en la saga de Harry Potter.....	84
<i>Pilar Alderete-Diez</i>	

### RESEÑAS

The (Re)making of <i>Harry Potter</i> : una experiencia estética <i>muggle</i> en los sets de cine.....	107
<i>Elizabeth Cadena Sandoval</i>	
RICHARDS, Jill. (2020). <i>The Fury Archives: Female Citizenship, Human Rights, and the International Avant-Gardes</i> . Columbia University Press. ....	112
<i>Denisse Gómez-Retana</i>	
DARTON, Robert. (2022). <i>Un magno tour literario por Francia: el mundo de los libros en vísperas de la Revolución francesa</i> (Mario A. Zamudio Vega, Trad.). Fondo de Cultura Económica.....	115
<i>Claudia Ruiz García</i>	

## NOTA EDITORIAL

En este segundo número de 2023, el *Anuario de Letras Modernas* presenta una serie de textos que demuestran la diversidad actual de los estudios en torno a las literaturas escritas tanto en lengua francesa e inglesa como en español. Como es costumbre, esta diversidad se muestra no sólo por los distintos enfoques analíticos de cada uno de los artículos, sino también por la gama histórica y genérica que se abarca.

Si bien Jean Le Rond d'Alembert es considerado dentro de la tradición sobre todo como un filósofo significativo de la Ilustración francesa, su trabajo es referencia obligada para los estudios literarios del siglo XVIII, sobre todo por su importancia como editor de la *Encyclopédie* junto con Denis Diderot. En ese sentido, el texto de Daniel Rudy Hiller elabora un detenido análisis donde se explora la postura de los filósofos ilustrados respecto a la historia a partir del *Discours préliminaire* de la *Encyclopédie*. Dicho estudio no carece de importancia para nuestra actualidad, ya que, como establece Rudy Hiller, es precisamente en ese periodo que se lleva a cabo la escisión racional entre el hombre medieval y el hombre de la modernidad, la cual, sin embargo, no carece de contradicciones. De tal forma, este artículo contribuye a la confirmación de que a través de los estudios dieciochescos es posible comprender no sólo la complejidad del periodo ilustrado, sino también sus consecuencias, cuyo rastro encontramos aún en nuestro tiempo.

En cuanto las problemáticas que nos rodean, el artículo de Rocío Saucedo Dimas es muestra de que la perspectiva de género en los estudios literarios es fundamental no sólo para la reconfiguración del canon, sino también para la exploración de nuevos ejes analíticos. Así, a partir del examen de algunas circunstancias de la vida de Emily Dickinson y del *close reading*, Saucedo Dimas establece una relación entre la poética de la autora y la decisión de no publicar. El tema de los autores no publicados es un tópico explorado en la actualidad con profundidad e interés no sólo desde la teoría y la crítica, sino también desde la ficción, por lo que las ideas de este artículo, planteadas desde las teorías literaria y feminista, son relevantes tanto para especialistas en la obra de la poeta, como para iniciados en ella e interesados en la observación de las políticas editoriales a través de la historia.

Aunque el *Anuario de Letras Modernas* suele publicar artículos relacionados con literaturas escritas en lenguas europeas, también recibimos contribuciones que abarcan la literatura latinoamericana. En esta ocasión, el trabajo de Gabriel Linares, cuya hipótesis plantea la aspiración de Jorge Luis Borges a la constitución de un poema total que, como si de un objeto tlöniano se tratara, fuera liviano en apariencia, pero de una masa interior pesada compuesta por alusiones, se sirve de la tradición inglesa como piedra angular, lo cual da muestra de la importancia de la creación de vasos comunicantes entre las tradiciones de distintas latitudes.

En junio de 2022 se cumplieron veinticinco años de la publicación en inglés de la primera novela de la saga de Harry Potter, *Harry Potter y la piedra filosofal*. Los siete libros ambientados en Hogwarts que formaron a una generación de lectoras y lectores tuvieron una relevancia cultural entre el público joven que a la fecha no ha sido superada; por ello, consideramos necesario abrir espacios enfocados en examinar la recepción de la obra de J.K. Rowling, su legado en la literatura y el cine de fantasía y sus políticas de la representación desde una perspectiva actual. Uno de ellos fue el Coloquio “*After All this Time*”: *A 25 años de la publicación de Harry Potter y la piedra filosofal*, organizado en septiembre de 2022 por el Seminario de Estudios Críticos de Cultura Popular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Las colaboraciones incluidas en este número del *Anuario de Letras Modernas* dan continuidad a algunas de las ideas que surgieron en esa ocasión.

Si bien durante los últimos años J. K. Rowling ha expresado posicionamientos que conducen a la polarización y a la división, consideramos que aproximarnos en forma crítica a sus novelas es una manera productiva de traer al primer plano la lectura como un proceso de negociación donde se cuestionan la univocidad y las categorías rígidas; por lo tanto, es posible realizar análisis enriquecedores de estos textos que contribuyan a una reflexión matizada sobre las historias a las que recurrimos para comprender e intervenir en la realidad. Por otro lado, los trabajos académicos sobre las novelas de Harry Potter, sus conexiones con géneros y motivos literarios, sus condiciones de recepción y vías de interpretación se caracterizan por una diversidad que es muestra del impacto cultural que ha tenido la serie entre lectoras y lectores profesionales.

Como nos recuerda el artículo de Dolores Horner Botaya, incluido en este número, se trata de algunos de los libros más populares de la historia de la cultura impresa, con más de 600 millones de ejemplares vendidos. De hecho, la ambiciosa bibliografía

en línea compilada por Cornelia Rémi de la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt, *Harry Potter Bibliography: Scholarship and Criticism*, que reúne trabajos críticos publicados de 1999 a 2020, enlista, además de decenas de tesis, coloquios y congresos, libros de autoría individual y colectiva que abordan la serie con énfasis en cuestiones tan diversas como los estudios sobre la intermedialidad, la enseñanza de lenguas extranjeras a niños, las representaciones de la alimentación y de las corporalidades subordinadas en las novelas, la ley y la justicia en el universo ficcional, la maternidad, las prácticas del *fandom* y el tratamiento del género y la raza en la serie, evidenciando la riqueza crítica de la saga.

Como muestra de la continuidad actual de estas líneas de investigación, tuvimos la oportunidad de gestionar tres textos para este número del *Anuario*, los cuales exploran algunos de los temas más relevantes de la saga. Tal es el caso de la traducción de “Muerte y duelo en la saga de *Harry Potter*”, un capítulo escrito por Pilar Alderete-Diez publicado originalmente en inglés como parte del volumen *Cultural Politics in Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear* (Routledge, 2019). Éste pone en diálogo el testimonio real de un lector joven de las novelas con los estudios sobre la infancia (*children’s studies*) y los estudios sobre el duelo y la resiliencia para esclarecer los significados múltiples, y a veces opuestos, que la muerte adquiere en la trama de crecimiento de Harry. En este sentido, el artículo promueve un diálogo intergeneracional entre lector e investigadora, evitando un sesgo de edad en el conocimiento que se integra a los estudios sobre la infancia, y contribuye a la reflexión sobre la muerte como uno de los temas principales de la serie, desde la revelación que recibe Harry sobre las verdaderas circunstancias en las que murieron sus padres, hasta la presencia de fantasmas y criaturas fantásticas asociadas a la toma de consciencia sobre la muerte.

Para Horner Botaya, sin embargo, el tema predominante en la conclusión de la saga es la propia literatura, dado que la interpretación de un cuento de hadas es la clave para restaurar el orden en el mundo mágico. Así, se evidencia cómo las novelas de Rowling no solamente dan crédito a las tradiciones orales y folclóricas de las que se nutren, sino que las novelas contienen “un gesto metaliterario que pareciera apuntar a la fuerza de la narrativa para reordenar el mundo dentro de la narrativa misma, o al menos legitimar ciertas certezas al interior del relato”. Además, el artículo de Horner Botaya señala algunos puntos de contacto entre la estética posmodernista y la novela final de *Harry Potter*, tales como su problematización del tipo de discursos

que se consideran portadores de verdad, además de los aspectos metanarrativos y la posibilidad de interpretar la obra de Rowling como reescritura. Este último aspecto se relaciona también con la legitimidad autorial de adscribirse a una tradición “a la que [Rowling] responde como autora y a la que también contribuye”.

Por último, el innovador texto de Elizabeth Cadena Sandoval, presentado en una primera versión en el coloquio *After All This Time*, explora la exposición “The Making of *Harry Potter*” en los estudios de Warner Brothers en Londres como un espacio inmersivo diseñado para fanáticos que, a su vez, es una experiencia museística en la cual los visitantes pueden conocer más sobre los mecanismos utilizados por los creadores de las películas para llevar la saga del joven mago a la pantalla grande. Este análisis se apoya de los estudios sobre museos para resaltar la naturaleza interactiva y didáctica de estos espacios y evidenciar la fuerte conexión afectiva que existe entre los fanáticos de la saga y los espacios y objetos que trascienden la diégesis creada por Rowling.

Con estas contribuciones esperamos dar muestra de algunas de las líneas críticas que aún pueden ser exploradas en relación con la saga, la cual sigue teniendo un impacto importante a nivel cultural, mediático, económico y literario. Como integrantes del Seminario de Estudios Críticos de Cultura Popular y egresadas del Colegio de Letras Modernas, deseamos que estos textos se sumen a las conversaciones críticas, no sólo sobre la serie, sino también en torno a otros productos de cultura popular que merecen ser considerados en diálogo con otras tradiciones culturales y académicas como las que se presentan en el *Anuario de Letras Modernas*. Así, buscamos nutrir aún más los espacios dedicados al análisis de la literatura en todas sus expresiones.

*Isabel del Toro*  
*Julieta Flores Jurado*  
*Berenice Ortega Villela*



A  
ARTÍCULOS  
L  
M

LES LUMIÈRES AUX PRISES AVEC L'HISTOIRE :  
LES IMPASSES DU *DISCOURS PRÉLIMINAIRE* DE D'ALEMBERT\*

GRAPPLING WITH HISTORY IN THE AGE OF THE ENLIGHTENMENT:  
THE DEAD ENDS OF D'ALEMBERT'S *DISCOURS PRÉLIMINAIRE*

**Daniel RUDY HILLER**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [danielrudyh@filos.unam.mx](mailto:danielrudyh@filos.unam.mx)

### Résumé

Vers 1750, les philosophes ont commencé à se considérer comme les représentants d'un nouveau pouvoir spirituel destiné à affranchir définitivement la raison du "joug ecclésiastique" et à guider "l'humanité" vers une nouvelle ère de progrès. L'accomplissement de cette mission aurait cependant été dépourvu de tout fondement sans l'élaboration d'une réflexion historique capable de légitimer le rôle que les hommes de lettres avaient commencé à s'arroger. Ainsi, cet article se propose d'explorer pourquoi les Lumières ont été contraintes de se saisir d'une question dont la formulation remonte à la chrétienté médiévale et dont les penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ont hérité à la manière d'une dette incontournable : quel est le sens de l'histoire comprise comme un tout ? Il s'agit d'aborder cette "hypothèque historique" à travers l'étude de l'un des textes fondamentaux qui a tenté de répondre à cette question par des moyens inédits : le *Discours préliminaire* de Jean Le Rond d'Alembert, publié en 1751 à la tête du premier volume de l'*Encyclopédie*. La philosophie de l'histoire que D'Alembert esquisse dans cet écrit met en évidence à la fois les certitudes et les stratégies des Lumières et

### Abstract

Around 1750, the *philosophes* began to consider themselves as the representatives of a new spiritual power destined to free reason once and for all from the "ecclesiastical yoke" and to guide "humanity" towards a new epoch of progress. The realization of this mission, however, would have been devoid of any foundation without the elaboration of a historical reflection capable of legitimizing the role that the *hommes de lettres* had begun to arrogate to themselves. Thus, this article sets out to explore the way in which the French Enlightenment was forced to grapple with a question whose posing goes back to medieval Christianity and which eighteenth-century thinkers inherited as an unavoidable debt—what is the meaning of history understood as a whole? It is a question of examining this "historical mortgage" through the study of one of the fundamental texts that tried to answer this question with the help of a set of new means: the *Discours préliminaire* by Jean Le Rond d'Alembert, published in 1751 at the head of the first volume of the *Encyclopédie*. The philosophy of history that D'Alembert outlines in this writing makes clear both the certainties and strategies of the Enlightenment

\* La escritura de este artículo fue posible gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM y a la dirección de la Dra. Adriana de Teresa Ochoa

les tensions qui naissent de leur tentative de fonder une nouvelle conception du processus historique.

and the tensions arising from its attempt to find a new conception of the historical process.

**Mots-clés:** *Philosophie moderne* || *Philosophie française* || *Jean Le Rond d'Alembert* || *Encyclopédistes* || *Les Lumières*

**Keywords:** *Modern Philosophy* || *French Philosophy* || *Jean Le Rond d'Alembert* || *Encyclopedists* || *Enlightenment*

## I

**B**ien que fixer une date afin de déterminer un tournant dans l'histoire des idées demeure un procédé quelque peu arbitraire, les consensus chronologiques établis par les spécialistes d'une certaine période n'en constituent pas moins des repères théoriques non négligeables. Les recherches de plusieurs commentateurs des Lumières françaises en témoignent. Pour beaucoup d'entre eux, la décennie qui s'étend de 1750 à 1760 a marqué un point de bascule dans l'histoire littéraire et philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle. En voici quelques exemples : Paul Bénichou (2004) situe en 1750 le début de son enquête sur le surgissement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne ; vers à peu près la même époque, Michel Delon (2009: 162-212) identifie la naissance de ce qu'il appelle le "moment encyclopédique" de la littérature des Lumières, dont l'enjeu ne serait plus de séduire les lecteurs — comme c'était le cas pendant le "moment rococo" de la première moitié du siècle —, mais de les convaincre; Peter Gay (1971: 130-131), pour sa part, coïncide avec les avis précédents lorsqu'il affirme que, pendant cette décennie, la pensée "humaniste" des philosophes a gagné en force du fait qu'elle s'est dotée d'un sens missionnaire inédit ; finalement, Robert Darnton (1996), après avoir mené une investigation exhaustive dans toutes sortes d'archives, signale la moitié du siècle comme le moment de l'épanouissement de toute une littérature consacrée à encenser la figure de "l'homme de lettres" (219).<sup>1</sup> Tous ces témoignages, auxquels nous pourrions encore en ajouter d'autres, se

<sup>1</sup> Tout au long de cet article, les termes *philosophe* et *homme de lettres* doivent être compris au sens large, c'est-à-dire selon le sens que leur accordaient les penseurs des Lumières. À ce titre, à la fois des scientifiques et des écrivains peuvent être considérés de façon indistincte comme "philosophes" ou comme "hommes de lettres". Plus précisément, ces termes qualifient toute personne dont l'activité intellectuelle est guidée par les principes des Lumières.

recourent et suggèrent une tendance claire : vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les philosophes avaient commencé à s’assumer comme les hérauts et les guides spirituels d’une nouvelle ère qui devait être bâtie sur les décombres de l’époque précédente.

Encore fallait-il être en mesure de justifier cette mission historique. La pure et simple auto-attribution de ce nouveau rôle n’aurait pas en effet porté à conséquence à défaut d’une légitimation historique préalable, et cela parce que la question du sens de l’histoire pesait sur les penseurs des Lumières comme une dette incontournable léguée par le christianisme médiéval. À propos de cette hypothèque des questions qu’une époque laisse en héritage à une autre, Hans Blumenberg (1999) écrit ceci :

La raison moderne en sa forme philosophique a dû relever le défi des questions — des grandes et des trop grandes questions — qui lui avaient été léguées [par le christianisme médiéval] [...] C’est ainsi qu’il n’a manifestement été possible aux Temps modernes de refuser de répondre à la question du tout de l’histoire. Dans cette mesure, la philosophie de l’histoire est la tentative de répondre à une question médiévale avec les moyens disponibles dans la période postmédiévale. (59)

Afin de justifier leur prétention d’être les nouveaux guides de l’humanité, les philosophes ont été amenés ainsi à résoudre certaines questions, dont on pourrait paraphraser la teneur de la façon suivante : au nom de quelle autorité et de quelle conception de la nature humaine était-il devenu possible de remettre en cause la validité de la révélation et l’anthropologie d’origine augustinienne de l’Église ? ; pourquoi a-t-on dû attendre jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle pour assister à l’essor de la raison si, comme les philosophes l’assuraient, elle était la faculté constitutive de la nature humaine et du “processus de civilisation” ? ; en vertu de quoi les hommes de lettres pouvaient-ils se revendiquer comme les héros de cette histoire ? ; quel était le sens de l’Histoire comme un tout ? On voit bien que ces interrogations devaient confronter les penseurs des Lumières à une problématique à la fois philosophique, anthropologique et historique. Il leur était donc impératif d’y apporter une réponse dans le but de fonder sur un terrain ferme et la légitimité de leur conception de l’histoire et la fonction de l’homme de lettres au sein de celle-ci. S’acquitter de cette tâche ardue allait pourtant

mettre en lumière une série de tensions risquant de compromettre l'intelligibilité historique de la nouvelle mission des Lumières.

## II

À notre connaissance, le *Discours préliminaire* de Jean Le Rond d'Alembert, publié en 1751 à la tête du premier volume de l'*Encyclopédie*, fut l'un des premiers textes à s'être attaqué frontalement aux questions que nous avons formulées plus haut. Il convient donc de prendre la mesure de son importance, d'autant plus que nous savons qu'il a exercé une influence durable sur les écrits du même genre postérieurs à sa parution. Le *Discours préliminaire* est susceptible d'être lu comme un triptyque dont le premier volet offre une histoire conjecturale de l'origine des connaissances humaines, le deuxième une morphologie de "l'arbre de la connaissance" et le troisième l'une des premières versions achevées de ce qu'un philosophe contemporain a baptisé sous le nom de "métarécit" des Lumières (Lyotard, 1988). Alors que les deux derniers volets apportent des éléments inédits en termes de la légitimation de la conception de l'histoire des Lumières et du rôle qu'y jouent les philosophes, le premier esquisse une épistémologie destinée à fournir une base anthropologique à cette argumentation historique.

Dans les mots de D'Alembert (1986), la première partie de son discours se propose d'examiner "la généalogie et la filiation de nos connaissances, les causes qui ont dû les faire naître et les caractères qui les distinguent ; en un mot, de remonter jusqu'à l'origine et à la génération de nos idées" (76-77). C'est ainsi que l'éditeur de l'*Encyclopédie* en vient à diviser nos connaissances en connaissances directes — celles que nous acquérons par le biais de la sensibilité, c'est-à-dire sans aucune opération de notre volonté — et indirectes — celles qu'on se procure lorsque l'esprit relie et combine les données sensibles —, après quoi il ajoute : "toutes nos connaissances directes se réduisent à celles que nous recevons par les sens ; d'où il s'ensuit que c'est à nos sensations que nous devons toutes nos idées [c'est-à-dire, nos connaissances indirectes]" (D'Alembert, 1986: 77).

Cette épistémologie d'origine lockéenne, dont la présence était déjà fondamentale dans les *Lettres philosophiques* de Voltaire et dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, s'avère décisive pour le développement ultérieur de l'argumentation. Selon cette

dernière, l’être humain, à sa naissance, est une *tabula rasa* en termes épistémologiques, ce qui revient à dire qu’il ne dispose d’aucune connaissance sur lui-même ni sur le monde extérieur, et encore moins d’un arsenal d’idées innées propice pour la réalisation de ces deux tâches. Ce n’est qu’au moment où les sens sont mis en branle par une série de stimuli extérieurs que l’esprit humain, à la manière d’un dépôt, commence à se remplir avec toutes sortes de connaissances. D’après D’Alembert, nos premières sensations nous renseignent d’emblée sur notre propre existence et ensuite sur les objets extérieurs, y compris sur notre corps. Celui-ci, en effet, est l’objet externe dont la présence s’impose à l’être humain avec une vigueur inégalable, puisque son existence lui appartient de façon intime. À partir de cette observation, D’Alembert (1986) déduit le fait que plus nous ressentons la présence de notre corps, plus “nous nous apercevons de l’attention qu’il exige de nous, pour écarter les dangers qui l’entourent [...] La nécessité de garantir notre propre corps de la douleur et de la destruction nous fait examiner parmi les objets extérieurs, ceux qui peuvent nous être utiles ou nuisibles, pour rechercher les uns et fuir les autres” (79-80). Il en ressort que l’origine lointaine des sciences remonte à cette période où l’être humain s’est vu dans la nécessité de fouiller la nature de fond en comble dans le but de sauvegarder l’intégrité de son corps. Plus tard, une fois rempli ce premier objectif, les connaissances humaines sont devenues de plus en plus complexes, satisfaisant par là d’autres besoins.

On voit par là que D’Alembert se sert de l’une des prémisses fondamentales de l’épistémologie de Locke afin de présenter la généalogie des connaissances humaines comme l’effort ininterrompu déployé par les hommes afin d’assurer leur survie sur Terre ainsi que le progrès de leurs sociétés. Ce faisant, il évince toute intervention providentielle dans les affaires mondaines et fait de l’être humain le seul agent actif dans l’histoire. Il s’agit là d’un geste tout sauf anodin dont il convient de bien saisir la nature historique. À ce propos, Blumenberg (1999) signale à juste titre que

la proposition selon laquelle l’homme fait son histoire ne contient pas encore la garantie d’un progrès qu’il pourrait provoquer par son action et elle n’éveille pas, en soi, une confiance plus grande en la marche de l’histoire que l’hypothèse d’une raison universelle régissant celle-ci ; mais lorsque la “Providence” est incluse dans l’absolutisme d’une volonté insondable, on peut faire plus de confiance à l’action des hommes. (43)

En réponse à l’“absolutisme théologique”<sup>2</sup> qui rendait la providence divine insondable, les Temps modernes n’avaient pas d’autre choix que de postuler tôt ou tard l’exclusivité de l’action humaine dans l’histoire. C’est pourquoi le récit conjectural dans lequel D’Alembert exprime cette idée ne peut guère être interprété comme une histoire véridique, mais plutôt comme un *postulat de la raison* visant à orienter la conduite *pratique* de l’homme dans le monde, c’est-à-dire comme un postulat de l’auto-affirmation humaine. Ainsi, dans le combat acharné qu’il livre contre le monde extérieur, l’être humain ne peut compter que sur le secours de ses propres forces, toute intervention transcendante ayant été exclue *a priori*. Aussi est-il tout à fait logique que, prenant appui sur ce postulat pratique de raison, D’Alembert considère l’amour-propre, la recherche du plaisir, la curiosité et les passions en général comme autant de ressources indispensables pour faire face aux aléas survenus lors de ce pénible processus.

Car il est facile d’imaginer le destin désastreux que l’humanité aurait subi si, surtout à ses débuts, ses membres n’avaient pas ressenti un amour intense à leur égard. Compris au sens le plus élémentaire, l’amour-propre s’avère donc indissociable d’un instinct d’auto-conservation. Il reste que, de même que les connaissances évoluent avec l’apparition de nouveaux besoins au fil du temps, l’amour-propre devient plus complexe au fur et à mesure que les priorités humaines se modifient. C’est pourquoi, dans un deuxième temps, l’amour-propre constitue le mobile présidant à la formation des sociétés, dont le but n’est pas seulement de garantir de manière plus efficace la conservation de leurs membres, mais aussi d’encourager le développement de modes de vie de plus en plus sophistiqués. Une fois inséré dans le contexte social, l’amour-propre se définit ainsi comme un égoïsme limité par la “loi naturelle” et dont la fonction est d’accélérer le processus de civilisation grâce à une promesse de gloire et de prospérité encourageant l’épanouissement des arts, des sciences et des métiers. La recherche du plaisir, quant à elle, joue également un rôle fondamental dans ce

<sup>2</sup> D’après la théorie sur les origines de la Modernité que Blumenberg développe dans *La légitimité des Temps modernes*, cette époque procéderait historiquement du postulat anthropologique de l’“auto-affirmation” (*Selbstbehauptung*) humaine exigée par l’“absolutisme théologique” du Moyen Âge tardif : l’élaboration du rationalisme moderne, de même que la réhabilitation de la *curiositas* qui le sous-tend, constituent une réponse anthropologique nécessaire face à un courant théologique qui, par le fait d’insister sur la liberté et la puissance absolues de la volonté infinie de Dieu au détriment de la raison humaine, finit non seulement par transformer le Dieu de la théologie en un *deus absconditus* et par détruire l’intelligibilité de l’ordre cosmique, mais aussi par déposséder l’être humain de toute certitude physique, métaphysique ou encore eschatologique.

développement, pourvu qu’elle n’enfreigne pas les limites imposées par la loi naturelle — c’est-à-dire ne pas porter atteinte aux autres — ; à condition qu’elle ne transgresse pas ces limites, sa contribution s’avère essentielle dès lors qu’elle permet à l’être humain de séparer le bon grain de l’ivraie lors de sa lutte contre la nature. La curiosité est d’ailleurs étroitement liée à cette conception du plaisir, car elle est conçue tout d’abord comme étant elle-même un plaisir.<sup>3</sup> Plus tard, dans le cadre de l’état social, l’aiguillon de la curiosité, conjugué avec celui de l’amour-propre, donne lieu à l’accroissement indéfini des découvertes et, par la même occasion, de toutes sortes de comforts. En somme, D’Alembert considère l’amour-propre, la recherche du plaisir et la curiosité comme les moteurs même du progrès civilisationnel, ébauchant ainsi une anthropologie située aux antipodes de l’anthropologie officielle de l’Église qui, depuis saint Augustin (1933: x, 35-36), censurait ces trois mobiles de l’action humaine sous le nom d’*ambitio saeculi*, *concupiscentia carnis* et *concupiscentia oculorum*.

On voit bien que cette histoire conjecturale portant sur l’origine des connaissances humaines présuppose que les véritables fins de l’existence humaine doivent se réaliser ici-bas. Dans les limites de l’immanence, les hommes sont appelés à forger leur monde sans aucune assistance extérieure, d’emblée afin d’éviter la mort, ensuite afin de satisfaire les nécessités de plus en plus complexes de l’état social. Il en découle que le fait de frapper d’anathème les ressources à l’aide desquelles les hommes mènent à bien ces deux tâches serait tout à fait déraisonnable, dès lors qu’elle entraverait l’accomplissement des buts authentiques de la nature humaine.

Cette délimitation du champ historique devient plus patente dans le volet central du *Discours préliminaire*. C’est en effet dans la deuxième partie de son essai que D’Alembert se propose de classifier les connaissances humaines grâce à l’élaboration d’un arbre de la connaissance. Sur ce point, les encyclopédistes sont d’ailleurs les premiers à admettre leur dette vis-à-vis de Francis Bacon, l’un des philosophes anglais auxquels ils portaient une grande admiration. Que ce soit Diderot dans le *Prospectus* ou d’Alembert dans le *Discours préliminaire*, tous les deux déclarent ouvertement l’influence que l’arbre de Bacon a exercée sur le leur. À leurs yeux, la ressemblance principale entre les deux arbres est d’ordre morphologique : à l’instar de l’arbre de Bacon,

<sup>3</sup> “si dans l’ordre de nos besoins et des objets de nos passions, le plaisir tient une des premières places, la curiosité est un besoin pour qui sait penser” (D’Alembert, 1986: 84).



celui des encyclopédistes divise les sciences en trois grandes branches — Histoire, Poésie et Philosophie —, lesquelles correspondent à leur tour aux trois principales facultés cognitives de l'être humain : la mémoire, l'imagination et la raison.

Cette similitude structurale ne doit pas pourtant nous induire en erreur. Car, en réalité, la version de D'Alembert comporte des différences très significatives par rapport à celui de son antécédent. L'une de ces divergences se signale toutefois par son importance, à savoir le refus de la part de D'Alembert d'accepter la séparation entre les connaissances relevant de la science humaine et les connaissances relevant de la science divine. Dans la classification de Bacon, en effet, la division en Histoire, Poésie et Philosophie comprend la totalité des connaissances humaines, mais non la totalité des connaissances : il y figure une autre section qui comporte les connaissances divines, lesquelles sont couronnées, bien entendu, par la révélation. Pour Bacon il était capital de maintenir détachés ces deux domaines afin de garder intacte la pureté du savoir divin — révélé —, susceptible d'être corrompue par l'irruption dans sa sphère du savoir profane — rationnel. Étant toutefois dépourvue de fondement d'après D'Alembert, cette séparation est à ses yeux complètement fallacieuse :

la raison ne doit point être divisée comme elle l'a été par lui [Bacon] en Théologie et en Philosophie ; car la Théologie révélée n'est autre chose que la raison appliquée aux faits révélés : on peut dire qu'elle tient à l'Histoire par les dogmes qu'elle enseigne, et à la Philosophie par les conséquences qu'elle tire de ces dogmes. Ainsi séparer la Théologie et la Philosophie, ce serait arracher du tronc un rejeton qui de lui-même y est uni. (D'Alembert, 1986: 118)

Malgré la similitude de leurs écorces, l'arbre des encyclopédistes recèle donc une divergence radicale vis-à-vis de celui de Bacon : il n'y a pas, dans son branchage, une section indépendante réservée aux connaissances divines. Celles-ci, au contraire, ont été incorporées, ou, encore mieux, subordonnées, les unes à l'Histoire, les autres à la Poésie, et les plus importantes à la Philosophie. Il s'agit là du cœur de la version encyclopédique de l'arbre de la connaissance, lequel, dans les mots de Darnton (1984), "exprime la tentative de dresser une frontière entre ce qui est connaissable et ce qui est inconnaissable, de manière à éliminer du domaine du savoir la plupart de ce que les hommes tenaient pour sacré" (194; je traduis).

C’est dire que D’Alembert a élagué l’arbre de Bacon avec les ciseaux de l’empirisme lockéen : si un objet ou un sujet quelconque visent à occuper une place parmi les connaissances humaines, ils doivent d’abord être susceptibles d’atteindre la raison par le truchement des sens. Autrement, ce sujet ou cet objet ne sauraient aspirer à faire partie des trois branches de l’arbre des encyclopédistes. Il en résulte que l’intervention divine, tout comme dans le premier volet, est exclue de l’histoire, si bien que la révélation chrétienne, source de légitimité de l’Église et de ses représentants, se voit subordonnée aux connaissances humaines — les seules existantes puisque ce sont les hommes qui font l’histoire —, étant par là dépouillée de son caractère sacré et infallible. Comme n’importe quelle autre série de faits, ceux qui sont racontés dans la Bible peuvent désormais faire l’objet d’une analyse fondée sur l’expérience, tandis que les dogmes peuvent dorénavant être soumis à l’examen de la raison empirique. Or, à la lumière de ces critères l’histoire sacrée se révèle, quel paradoxe !, comme étant dépourvue de toute sacralité : “d’un point de vue empirique, les histoires d’Israël et de l’Église ont le même statut que des événements appartenant à une certaine période de l’histoire profane, mais aucunement le statut des phases dans l’histoire du salut qui préparent et accomplissent un événement central” (Löwith, 1984: 187; je traduis)<sup>4</sup>. Jugée à l’aune de la raison, l’histoire et la doctrine chrétiennes doivent être mises sur le même plan que le stoïcisme, le confucianisme ou n’importe quelle autre religion ou philosophie. Ainsi, l’arbre des encyclopédistes se distingue de celui de Bacon par ceci qu’il se propose de transformer en une certitude philosophique la volonté affichée par un certain nombre d’écrivains de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : saper les fondements qui étayaient la légitimité de la théologie, la philosophie de l’histoire et le pouvoir spirituel chrétiens.

Finalement, une fois circonscrit le champ de la connaissance humaine, le pas suivant passe par éclaircir pourquoi l’“humanité” a dû attendre jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle

<sup>4</sup> Il vaut la peine de transcrire le paragraphe qui précède celui que nous avons cité, afin de comprendre la différence entre le fait d’analyser l’histoire sacrée du point de vue de la foi et le faire du point de vue de la raison empirique : “The Christian understanding of history and time is not a matter of theoretical demonstration but a concern of faith, for only by faith can one ‘know’ that the ultimate past and the ultimate future, the first and the last things, are converging in Jesus Christ as savior. No historian as such can possibly discover that Jesus is the Son of God and the second Adam and that the history of the church is the core of all genuine history by being inspired by the Holy Ghost. And not only the ‘myth’ of beginning and end but also whatever is really historical in the biblical records presupposes the faith in revelation in order to be significant for judgment and salvation” (Löwith, 1984: 187).

pour effectuer ce partage entre les sciences. Il saute aux yeux que cette énigme ne pouvait pas être résolue en termes épistémologiques ou morphologiques, mais seulement en termes historiques. C'est pourquoi D'Alembert, dans le troisième et dernier volet du *Discours préliminaire*, ébauche un récit visant à élucider cette question épineuse. À défaut d'en offrir une explication claire, en effet, il devenait difficile de comprendre pourquoi la raison, censée être depuis toujours l'apanage de l'être humain, n'avait pas pu s'épanouir complètement que jusqu'à une date récente.

Dans les mots de D'Alembert, son récit se propose d'expliquer le développement historique des sciences depuis "la renaissance des lettres" jusqu'à la parution de l'*Encyclopédie*. Bien qu'il ne s'étende pas sur une longue durée, le récit de l'éditeur contient les deux éléments principaux du métarécit des Lumières : le rôle principal échu aux hommes de lettres et le rôle antagonique attribué aux représentants du pouvoir spirituel chrétien. À propos de cette distribution des rôles, Darnton (1984) signale que "D'Alembert présente l'histoire comme le triomphe de la civilisation et la civilisation comme le travail des hommes de lettres" (205; je traduis). D'Alembert (1986) abonde dans ce sens lorsqu'il écrit que "l'histoire des sciences est naturellement liée à celle de grands génies, dont les ouvrages ont contribué à répandre la lumière parmi les hommes" (124). Toujours est-il qu'aucun héros, fût-il un génie, ne saurait briller dans l'accomplissement de sa mission si un puissant ennemi ne tentait pas de frustrer ses desseins par tous les moyens. D'Alembert, en bon narrateur, en était conscient, et c'est pourquoi il raconte l'histoire récente de l'Europe comme une lutte sans merci entre les philosophes, représentants d'une raison "humaniste", et les prêtres, vicaires d'une "foi opprimente". Pendant une longue période de l'histoire occidentale, dit-il, les prêtres chrétiens ont réussi à bâillonner leurs adversaires jusqu'au point d'étouffer leurs théories dans l'œuf. Il est donc normal que D'Alembert (1986) qualifie cette période comme "un long intervalle d'ignorance" où

l'examen approfondi de la nature, et la grande étude de l'homme, étaient remplacés par mille questions frivoles sur des êtres abstraits et métaphysiques ; questions dont la solution, bonne ou mauvaise, demandaient beaucoup de subtilité, et par conséquent un grand abus de l'esprit. Qu'on joigne à ce désordre l'état d'esclavage où presque toute l'Europe était plongée, les ravages de la superstition qui naît de l'ignorance et qui la reproduit à son tour : et l'on

verra que rien ne manquait aux obstacles qui éloignaient le retour de la raison ; car il n’y a que la liberté d’agir et de penser qui soit capable de produire de grandes choses. (126)

Lorsque, plus tard, au début de la Renaissance, les sciences et les arts se sont enfin dérobés à cette soumission beaucoup trop longue, le pouvoir spirituel chrétien a dû réagir à la menace que cette nouvelle atmosphère intellectuelle faisait peser sur lui. C’est la raison pour laquelle “un despotisme théologique” a fini par se répandre tout au long du continent, à la tête duquel se trouvait l’institution religieuse la plus redoutable : l’Inquisition. Faisant preuve d’un zèle fanatique, ses représentants ont porté un énorme préjudice aux progrès de la raison, car “l’abus de l’autorité spirituelle forçait la raison au silence ; et peu s’en fallut qu’on ne défendît pas au genre humain de penser” (D’Alembert, 1986: 136). Aucun autre exemple de cette répression n’est plus déplorable que celui de la condamnation de Galilée : dans son souci de vraisemblance, le métarécit des Lumières est amené à dépeindre les philosophes en martyrs prêts à mourir dans leur défense de l’humanité.<sup>5</sup>

Il reste que, malgré ces obstacles et ces menaces, la poussée de la raison était vouée à devenir imparable. En témoigne la vie et l’œuvre des quatre protagonistes de ce récit déchirant : Bacon, Descartes, Newton et Locke. Selon D’Alembert, ce sont eux les premiers à avoir pavé le chemin menant à l’affermissement des sciences telles qu’elles avaient été classifiées dans l’arbre de la connaissance des encyclopédistes. C’est pourquoi, aux yeux de ces derniers, ces quatre personnalités incarnent ce que Blumenberg (1999) appelle “un nouveau type de sérieux”. Ce qu’il faut comprendre par là, c’est l’irruption d’une rhétorique qui “fait peser le soupçon de légèreté sur l’ensemble des conceptions, des compréhensions et des actes antérieurs ; du temps où il n’était pas encore nécessaire de prendre les choses tant à cœur, d’être

<sup>5</sup> Il est intéressant de constater que le thème de l’homme des sciences en martyr était appelé à changer de signe dans les siècles à venir. Il a en effet joué un rôle satirique au sein de ce secteur de la littérature du xix<sup>e</sup> siècle qui raillait non pas le progrès scientifique en tant que tel, mais l’idéologie scientiste du progrès répandue dans toutes les couches de la société et fondée sur le métarécit des Lumières, le texte le plus important de ce courant étant bien entendu le roman de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*. Mais on connaît également un exemple ambigu et saisissant de ce thème dans la littérature du xx<sup>e</sup> siècle : dans *Mort à crédit*, Céline dépeint en détail le destin à la fois caricatural et tragique de Roger Marin Courtial des Pereires, un savant touche-à-tout, journaliste scientifique et fervent défenseur du progrès qui, plongé à la fin de sa vie dans la pauvreté et le déshonneur les plus crasses, finit par se suicider.

si précis, de vouloir savoir vraiment” (Blumenberg, 1999: 537). En ce sens, l’œuvre de ces philosophes va de pair pour D’Alembert avec la consécration d’un nouveau type de sérieux.<sup>6</sup> Pour mieux comprendre la portée de ce phénomène, il suffit de se souvenir que l’arbre de l’*Encyclopédie* n’a pas pour objectif de mettre en place une classification pour ainsi dire “désintéressée” des connaissances humaines. Il s’agit, à un niveau plus profond, de déterminer par le biais de la délimitation des frontières entre le connaissable et l’inconnaissable les véritables buts de la nature humaine et le domaine de l’être où ils doivent s’accomplir. À l’instar de l’histoire conjecturale esquissée dans le premier volet, l’arbre de la connaissance présuppose que le but de la vie humaine consiste dans le développement des arts, des sciences et des métiers. En effet, en subordonnant la théologie, et en tout premier lieu la théologie révélée, à la philosophie, les encyclopédistes contestent l’existence d’une connaissance d’origine divine. Le schéma lockéen qui régit la classification des sciences établit effectivement que toutes nos connaissances proviennent d’abord de nos sensations et ensuite de leur combinaison volontaire. Il en ressort que les encyclopédistes mettent l’accent sur les activités que les hommes sont en mesure de déployer afin d’améliorer leur existence sur Terre : ce n’est pas pour rien que D’Alembert (1986) s’efforce avec autant d’entrain à revendiquer la valeur des “arts mécaniques”, dont l’importance pour le développement de la civilisation est égale à celle des “arts libéraux” (106-108). On peut donc en conclure que, dans le *Discours*, “D’Alembert ne cherche pas la main de Dieu dans le monde, mais il dépeint plutôt les hommes au travail, forgeant leur propre bonheur” (Darnton, 1984: 198; je traduis).

Ce qui précède nous permet de comprendre pourquoi D’Alembert tient les théologiens pour les antagonistes par excellence de son récit. En s’adonnant à l’étude de ce que l’encyclopédiste nomme d’un ton dédaigneux “la science chimérique de la scolastique”, les représentants de ce pouvoir spirituel attisaient toutes sortes de querelles religieuses et empêchaient par la même occasion l’épanouissement des véritables capacités humaines. Les philosophes, eux, deviennent les héros du processus civilisationnel dès lors qu’ils ont toujours promu la réalisation du bonheur terrestre grâce

<sup>6</sup> Songeons à cet égard aux propos de D’Alembert que nous avons cités auparavant : “l’examen approfondi de la nature, et la grande étude de l’homme, étaient remplacés [pendant le Moyen Âge] par mille questions frivoles sur des êtres abstraits et métaphysiques”. Les “véritables questions”, celles véritablement “sérieuses”, n’ont été posés en premier que par Bacon, Descartes, Locke et Newton.

à l’encouragement des sciences utiles, possédés comme ils étaient par leur curiosité, leur amour de l’humanité et leur désir de se faire remarquer. Bacon, par exemple, a été selon D’Alembert le premier à faire allégeance au parti de l’humanité lorsqu’il décriait le manque de sérieux des systèmes théologiques de la scolastique, très encombrants pour le surgissement de la science véritable. Loin de passer le plus clair de son temps à discuter toutes sortes d’“absurdités métaphysiques”, le penseur anglais “n’envisage la philosophie que comme cette partie de nos connaissances qui doit contribuer à nous rendre meilleurs ou plus heureux : il semble la borner à la science des choses utiles, et recommande partout l’étude de la nature” (D’Alembert, 1986: 147).

Quant à Descartes, il est salué comme un héros non pas tant à cause de ses réussites scientifiques — et encore moins comme métaphysicien —, mais plutôt par le fait d’être devenu l’un des chefs de file de la rébellion philosophique contre le despotisme théologique. D’Alembert (1986) affirme à ce propos que

Descartes a osé du moins montrer aux bons esprits à secouer le joug de la scolastique, de l’opinion, de l’autorité, en un mot des préjugés et de la barbarie ; et par cette révolte dont nous recueillons aujourd’hui les fruits, il a rendu à la philosophie un service plus essentiel peut-être que tous ceux qu’elle doit à tous ces illustres successeurs. On peut le regarder comme un chef de conjurés qui, en préparant une révolution éclatante, a jeté les fondements d’un gouvernement plus juste et plus heureux qu’il n’a pas pu voir établi. (142)

Quant à Newton, il est l’un des premiers philosophes à avoir enrichi la science avec une énorme quantité de “bien réels”, en contraste avec les biens tout à fait illusoire de la scolastique. À l’en croire, l’impossibilité de percer jusqu’à “la cause première qui produit les phénomènes” (D’Alembert, 1986: 144) n’est guère un désavantage, puisqu’au moment de se borner à observer les phénomènes visibles les hommes se mettent en position de décrire le comportement de la nature, de le traduire en termes mathématiques et de le dompter en fonction de leurs intérêts. Finalement, Locke eut le mérite d’avoir réduit la métaphysique “à ce qu’elle doit être : la physique expérimentale de l’âme [...] La métaphysique raisonnable ne peut consister, comme la physique expérimentale, qu’à rassembler avec soin des faits, à les réduire en un corps et à expliquer les uns par les autres” (D’Alembert, 1986: 146). En traçant avec clarté les limites

de la raison et en réduisant toute connaissance à la sensation et à la réflexion, Locke a accompli l'une des plus grandes aspirations des Lumières : justifier philosophiquement pourquoi l'être humain est un être de l'immanence.

Après Locke, l'effort de prolonger le développement de la civilisation a été relayé par des hommes dont la hauteur intellectuelle était peut-être inférieure à celle du philosophe anglais, mais qui n'étaient pas pour autant moins dignes de mention. Quelques figures comme Harvey et Huygens sont invoquées. Un peu plus tard les héros plus contemporains font leur apparition : Fontenelle, Voltaire et Montesquieu, dont le mérite repose sur le fait d'avoir su instruire l'humanité de manière agréable. Même Rousseau figure sur cette liste, et ce malgré son hostilité vis-à-vis des sciences et des arts. D'Alembert, qui n'ignorait nullement cette incohérence, justifie son inclusion dans le groupe des encyclopédistes en arguant que la participation de Rousseau à l'*Encyclopédie* suppose son soutien au déploiement des sciences et des arts en général. Ainsi, en dépit de ses différences, "la population entière des philosophes semblait avancer dans la même direction, balayant la superstition et portant en avant les progrès des Lumières jusqu'au présent, c'est-à-dire jusqu'à l'*Encyclopédie* elle-même" (Darnton, 1984: 207; je traduis).

### III

Entre autres choses, l'analyse précédente du *Discours préliminaire* permet de dissiper un malentendu assez répandu chez de nombreux interprètes des Temps modernes : si l'héritage chrétien des penseurs des Lumières les a poussés à faire sens du tout de l'histoire, cela ne signifie pas pour autant que leur *philosophie de l'histoire* soit une traduction sécularisée de l'eschatologie chrétienne. Si la *fonction* historique est semblable dans les deux cas — fournir un sens à l'histoire comprise comme une totalité —, on ne peut pas dire que leur *contenu* soit identique. Une comparaison sommaire entre les deux suffit d'ailleurs pour percevoir leur différence la plus saillante : alors que la philosophie chrétienne de l'histoire postule l'action d'une providence divine guidant le monde vers le bien et en dernier lieu vers sa rédemption — c'est-à-dire vers sa destruction —, la philosophie de l'histoire de D'Alembert — qui exprime l'auto-conscience de son époque — présuppose que les hommes sont les seuls agents

actifs au fil du temps et que, par conséquent, ils sont les seuls à pouvoir acheminer l’histoire vers un progrès *immanent* et *indéfini*. Mais à cela il faudrait ajouter également que la conception de l’être humain comme seul agent de l’histoire ne suffit pas non plus pour déclarer que la philosophie des Lumières, et en particulier sa conception du progrès, sont complètement rationnelles. Étant appelée à jouer un rôle similaire à celui qu’avait joué l’eschatologie chrétienne par le passé, la doctrine du progrès a été poussée graduellement dans le sens d’une généralisation qui a fini par “surcharger son extension conceptuelle [...] En tant que l’une des réponses possibles à la question du tout de l’histoire, elle fut intégrée à la fonction de la conscience qui avait été assumée par l’histoire du salut entre Création et Jugement. Le fait que cette entreprise d’explication ait trop exigé de sa rationalité n’est pas resté sans conséquences” (Blumenberg, 1999: 59-60).

Ces conséquences deviennent pleinement visibles dans le texte de D’Alembert, notamment sous la forme d’une tension entre l’idée d’un progrès continu de la rationalité tout au long de l’histoire, d’une part, et l’idée d’une émancipation fulgurante de la raison vis-à-vis de son joug médiéval avec l’avènement de la révolution scientifique du XVIII<sup>e</sup> siècle, d’autre part. Ce dernier choix narratif opéré par D’Alembert s’avère en fin de compte particulièrement problématique, dès lors que le seul génie des “grands hommes” et leur capacité à venir à bout de la soumission religieuse ne sont pas à même d’expliquer suffisamment “comment la puissance active de l’esprit humain avait pu subir une telle soumission, et ce pendant des siècles [...] Une telle explication [...] faisait planer le doute sur la conscience que la victoire de l’esprit était définitive et que son oppression ne saurait se reproduire” (Blumenberg, 1999: 433). Qui plus est, à partir du moment où, dans sa tentative de faire sens de l’histoire, D’Alembert se penche davantage sur l’idée d’une rupture totale à l’égard du passé médiéval, la relation qu’il dépeint entre “le Moyen Âge et les Temps modernes présente les traits d’un dualisme : ce qui lui correspond le mieux, c’est la conception formulée par Descartes d’un nouveau commencement absolu et radical dont les présupposés se situaient exclusivement dans l’assurance de soi du sujet rationnel” (Blumenberg, 1999: 433-434). Il reste que ce dualisme gomme la possibilité de repérer une continuité dans le processus historique, donnant par là l’impression que les Lumières constituent une époque complètement détachée de la période précédente et dont rien n’assure au fond le triomphe définitif. Ballottée ainsi entre la volonté d’ériger les Temps modernes en une époque



tout à fait originale et l'espoir de découvrir un cheminement rationnel tout au long du processus civilisationnel, la philosophie de l'histoire des Lumières se retrouvait prise en étau entre deux aspirations difficilement réconciliables.

## Références bibliographiques

- AUGUSTIN. (1933). *Confessions*. (Pierre de Labriolle, Trad.). Les Belles Lettres.
- BÉNICHOU, Paul. (2004). *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. En *Romantismes français I* (pp. 23-441). Gallimard.
- BLUMENBERG, Hans. (1999). *La légitimité des Temps modernes* (Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler avec la collaboration de Marianne Dautrey, Trad.). Gallimard.
- D'ALEMBERT, Jean le Rond. (1986). "Discours préliminaire". En Alain Pons (Ed.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers I* (pp. 73-184). Flammarion.
- DARNTON, Robert. (1984). *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. Basic Books.
- DARNTON, Robert. (1996). *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*. Norton.
- DELON, Michel. (2009). "XVIII<sup>e</sup> siècle". En Michel Delon, Françoise Mélonio, Bertrand Marchal, Jacques Noiray y Antoine Compagnon (2009), *La littérature française, II : dynamique et histoire* (pp. 9-294). Gallimard.
- GAY, Peter. (1971). "The Unity of the French Enlightenment". En *The Party of Humanity. Essays in the French Enlightenment* (pp. 114-133). Norton.
- LÖWITH, Karl. (1984). *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*. Chicago University Press.
- LYOTARD, Jean-François. (1988). *La condition postmoderne*. Les éditions de Minuit.

EMILY DICKINSON: NI DIOS, NI MARIDO, NI *EDITOR* O  
“PUBLICATION — IS THE AUCTION / OF THE MIND OF MAN —”\*

EMILY DICKINSON: NO GOD, NO HUSBAND, NO *EDITOR* OR  
“PUBLICATION — IS THE AUCTION / OF THE MIND OF MAN —”

**Rocío SAUCEDO DIMAS**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: rociosaucedo@filos.unam.mx

## Resumen

El propósito de este artículo es exponer, con base en lo dicho por la propia autora en poemas y cartas, algunas de las posibles razones que condujeron a la poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) a no publicar en vida. Si bien Dickinson no expresó ideas profeministas como muchas otras autoras de su tiempo lo hicieron, su vida y obra muestran que con frecuencia forcejeó con distintas instituciones patriarcales, dentro de las cuales se cuenta la institución literaria. Específicamente, aquí se revisan pasajes muy puntuales en las tres primeras cartas enviadas por la poeta al editor Thomas Wentworth Higginson en 1862. También se analiza “I’m Nobody! Who are you?” (M128, Fr260), uno de los poemas editados por Higginson y Mabel Loomis Todd para *Poems, Second Series* (1891). A partir de esto, se propone que la autora entendió que el “precio” que debía pagar para ver su obra publicada consistía en que ésta fuera sometida a procesos de normalización, principalmente formales, de acuerdo con los estándares editoriales de la época, en gran parte establecidos por una élite literaria masculina. En oposición a dichos estándares, la poesía de Dickinson respondía a lo que, a partir de algunas ideas

## Abstract

This article seeks to explore some of the possible reasons behind Emily Dickinson’s decision not to publish as she expressed them in some poems and letters. Although Dickinson did not voice proto-feminist ideas as some of her female contemporaries did, her life and work show that she often struggled with patriarchal institutions, including the literary tradition and marketplace. More specifically, this article claims that the author was aware that the “price” of publishing her poetry consisted in subjecting it to processes of normalization, especially in terms of form, according to the editorial standards of the time, which were largely established by a masculine literary elite. In opposition to those standards, Dickinson’s poetry instead responds to what, based on Northrop Frye’s work, is here called *lyric precision*, a treatment of poetic form that subordinates predetermined patterns to the poem’s own rhythmic, affective, intellectual, and perceptual findings. This article thus examines excerpts from the first three letters sent by the poet to the editor Thomas Wentworth Higginson in 1862. It also analyzes “I’m Nobody! Who are you?” (M128, Fr260), one of the poems edited by Higginson and Mabel Loomis Todd

\* Este artículo deriva, en parte, del tercer capítulo de la tesis doctoral de la autora: “La medida secreta.” Los orígenes del verso libre en lengua inglesa: contextos culturales, antecedentes poéticos y el caso de Emily Dickinson (2017).

de Northrop Frye, se denomina aquí *precisión lírica* y que consiste en un tratamiento de la forma poética que somete patrones predeterminados a los hallazgos rítmicos, afectivos, intelectuales, perceptuales, entre otros, del poema. Asimismo, se analiza el famoso poema “Publication – is the Auction” (M386, Fr788) para examinar uno de los comentarios más contundentes de Dickinson en relación con el precio de publicar y cómo el principio de precisión lírica se manifiesta en él.

for *Poems, Second Series* (1891), and “Publication – is the Auction” (M386, Fr788), a poem that exhibits the principle of lyric precision at work while Dickinson delivers one of her most unequivocal commentaries on the price of publishing.

**Palabras clave:** *Emily Dickinson* || *Autoría* || *Poesía estadounidense* || *Poesía lírica* || *Edición* || *Formas literarias* | *Estilo literario*

**Keywords:** *Emily Dickinson* || *Authorship* || *American poetry* || *Lyric poetry* || *Editing* || *Literary form* || *Literary style*

“¡Ni Dios, ni Patrón, ni Marido!”

—LA VOZ DE LA MUJER,<sup>1</sup> NO. 5, 1896

*Dickinson, an unwed American citizen with  
“-son” set forever in her name, sees God coolly  
from the dark side of noon.*

—SUSAN HOWE, *MY EMILY DICKINSON*

*Thank you for the surgery—*

—CARTA DE EMILY DICKINSON AL EDITOR  
T. W. HIGGINSON, 25 DE ABRIL 1862

El propósito de este artículo es exponer, con base en lo dicho por la propia autora en algunos poemas y cartas, parte de las posibles razones que condujeron a la poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) a no publicar en vida. Si bien Dickinson no expresó ideas profeministas como muchas otras autoras de su tiempo lo hicieron, su vida y obra muestran que con frecuencia forcejeó con distintas instituciones patriarcales, como el matrimonio (nunca se casó), la religión (desde muy joven manifestó dudas relacionadas con ciertas creencias protestantes, en particular

<sup>1</sup> Periódico anarquista feminista publicado en Argentina entre 1896 y 1897.

las del Congregacionalismo) e incluso la heteronormatividad (se considera altamente probable que la poeta haya sostenido relaciones sexoafectivas con hombres y mujeres). Una más de esas instituciones patriarcales fue la literaria, particularmente en lo relativo a los estándares poéticos formales y las prácticas editoriales de la época, en gran parte establecidos por una élite masculina. Específicamente, lo que propongo en el presente artículo es que la autora entendió que el “precio” que debía pagar para ver su obra publicada en vida consistía en que ésta fuera sometida a procesos de normalización basados en dichos estándares y prácticas, a lo cual se negó. Para desarrollar esta idea, llevo a cabo la revisión de pasajes muy puntuales en las tres primeras cartas enviadas por la poeta al editor Thomas Wentworth Higginson en 1862 y, a manera de ejemplo, del famoso poema “I’m Nobody! Who are you?” (M128, Fr260),<sup>2</sup> uno de los poemas editados por Higginson y Mabel Loomis Todd para *Poems, Second Series* (1891), su segundo volumen de poesía de Dickinson. Asimismo, analizo el poema “Publication – is the Auction” (M386, Fr788) para examinar uno de los comentarios más contundentes de Dickinson en relación con el precio de publicar.

Dickinson se resistió a los estándares poéticos de su tiempo en función de lo que aquí tentativamente denomino *precisión lírica*. En su clásico estudio *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Northrop Frye habla de una tendencia que comienza a adquirir fuerza en el romanticismo y que consiste en la emancipación del ritmo de la lírica tanto del ritmo de formas métricas como del ritmo de la prosa. Frye (1957) asocia este gradual proceso por medio del cual el ritmo lírico se manifiesta de manera independiente al metro con la experimentación y renovación poética de los siglos XIX y XX, y señala que “[t]he loosening of rhyme in Emily Dickinson and of stanzaic structure in Yeats are intended, not to make the metrical pattern more irregular, but to make the lyric rhythm more precise” (272). Es con base en esta visión del ritmo lírico que propongo entender como *precisión lírica* un proceso de composición que, incluso si se basa en formas poética preestablecidas, como es el caso de Dickinson, subordina éstas a los imperativos expresivos del poema mismo y sus hallazgos prosódicos,

<sup>2</sup> Como es práctica común en los estudios sobre Dickinson, para referirse a un poema de la autora se emplea el primer verso acompañado de la inicial *M* y un número, con lo cual se indica la página en la que dicho poema aparece en el volumen *Emily Dickinson’s Poems, As She Preserved Them* (2016), editado por Crisianne Miller, y con la abreviatura *Fr* se hace referencia al volumen editado por R. W. Franklin, *The Poems of Emily Dickinson* (1999), abreviatura que va seguida del número que dicho editor asignó a cada poema.

afectivos, intelectuales y perceptuales, entre otros. Si es posible entender la precisión métrica como la conformidad de un poema con metros predeterminados, me parece que es posible entender la precisión lírica como la conformidad con estructuras sonoras, prosódicas y de generación de sentido que no son explícitas de antemano, pero se concretan en la constitución del poema. Frye (1957) habla, al respecto, de la soltura de la rima en Dickinson, pero, en realidad, la precisión lírica en la obra de esta poeta abarca otros aspectos, como la irregularidad métrica, la ambigüedad rítmica causada por el empleo impredecible de guiones, el uso aparentemente arbitrario de mayúsculas para ciertas palabras, de elipsis e inversiones sintácticas y un vocabulario deliberadamente inesperado que genera un alto grado de complejidad en la construcción de tropos.

Un fenómeno relacionado con la precisión lírica —o quizá otra manera de llamarle— es la oscuridad poética. En el reciente *Cognitive Eco-poetics: A New Theory of Lyric*, Sharon Lattig (2020: 25) identifica la oscuridad como uno de los rasgos constitutivos de la lírica y la define como resultado del proceso de percepción inicial de una circunstancia cognitivamente novedosa de la que deriva el poema. La teoría de Lattig se basa en una experiencia humana corporeizada (*embodied*) e implantada (*embedded*) en un contexto determinado o infraestructura ecológica entendida en sentido amplio. El poema lírico es una estructura de generación de sentido por medio de elementos musicales y lingüísticos que comunican una experiencia cognitiva privada (Lattig, 2020: 17-18). Lattig retoma el trabajo de Frye y de otros críticos como Daniel Tiffany y Paul de Man para desarrollar su noción de oscuridad lírica y, de hecho, distingue cinco tipos principales de dicho fenómeno: la oscuridad contextual, figurativa (o relacionada con el lenguaje figurado), lingüística, sonora y afectiva (Lattig, 2020: 104). Todos estos tipos podrían aplicarse a la obra de Dickinson a partir de ejemplos específicos. No obstante, considerando los poemas y los aspectos formales analizados en el presente artículo, me resulta pertinente recuperar lo que dice Lattig (2020) en cuanto a la oscuridad lingüística y que en realidad incluye rasgos compositivos, algunos de los cuales serán retomados en el análisis que presento más adelante: “Enjambment, line breaks in general, juxtaposition, ambiguous diction, vague antecedents, mixed discourses, disarranged syntax, repetition, and subject-object confusion comprise a partial compendium of techniques productive of ambiguity, which obscures by invoking more than one potential meaning” (104). Asimismo, vale la pena tener en mente

la noción de oscuridad sonora que se genera a partir de los elementos musicales del poema (ritmo, rima, aliteraciones, etcétera) que participan en la generación de sentido poético desde su carácter no referencial (Lattig, 2020: 104). La mayor coincidencia entre la idea de precisión lírica que propongo y la noción de oscuridad desarrollada por Lattig radica en la naturaleza “privada” del género. Dicha autora afirma que “The lyric is a private medium” (Lattig, 2020: 18). También sostiene que de aquí deriva la sensación de que el poema contiene una subjetividad impenetrable, y relaciona esto con la clásica idea desarrollada por John Stuart Mill de que el público lector puede experimentar la lectura del poema lírico como si escuchara a escondidas o sin querer algo que no va dirigido a él. Es decir, el poema se apega a impulsos compositivos subjetivos, más que a formas predeterminadas. Con base en todo esto, a continuación presento un breve recuento de las maneras en que la obra de Dickinson se resistió a las expectativas literarias de su tiempo e incluso de décadas posteriores a su muerte.

Es de sobra sabido que, según los registros hasta ahora disponibles, no más de una docena de poemas de Dickinson fueron publicados antes de su muerte y que la publicación de los mismos se produjo de forma anónima y, probablemente, sin su consentimiento. También es sabido que Dickinson nunca se decidió por publicar formalmente su obra pese a la cercanía y, en ocasiones, amistad entrañable que sostuvo con algunos prominentes editores y colaboradores de publicaciones periódicas de su tiempo: Samuel Bowles, propietario y editor general del diario liberal *Springfield Republican* de 1844 a 1878; Josiah Gilbert Holland, editor del contenido literario de esa misma publicación de 1849 a 1868, cuando se reubicara en Nueva York y fundara *Scribner’s Monthly* (más adelante llamada *The Century Magazine*); y el ya mencionado Thomas W. Higginson, colaborador del *Atlantic Monthly* y autor de la ahora célebre “Letter to a Young Contributor” de abril 1862, a la que Dickinson respondió de forma privada dando comienzo a un intercambio epistolar que sólo terminaría cuando la poeta muriera en 1886. Dickinson, además, estuvo en contacto a partir de 1879 y durante los últimos años de su vida con Thomas Niles, el editor en jefe de la editorial Roberts Brothers de Boston, quien en 1883 le manifestara a la autora su interés por publicar un volumen de su poesía: “If I may presume to say so, I will take [...] a M.S. collection of your poems, that is, if you want to give them to the world through the medium of a publisher” (Niles, 1958: 769). No obstante, si bien durante la primera mitad de la década de 1860 había contemplado la posibilidad de publicar su poesía —posibilidad

que fue causa de un fuerte debate interno para ella—, la poeta, cuando recibe la oferta de Niles, ya no expresa inquietudes al respecto ni en su poesía ni en su correspondencia y parece haber perdido el interés. La buena disposición de Niles sería aprovechada más adelante, no por la autora, sino por Higginson y Todd, quienes se convertirían en los primeros en editar póstumamente la poesía de Dickinson. Así, en 1890 aparece *Poems*; en 1891, *Poems, Second Series*; y en 1896, *Poems, Third Series*, todos bajo el sello de la editorial Roberts Brothers.

Lo que Emily Dickinson escribió ha ido literalmente cambiando con el paso de las décadas, las convenciones y los paradigmas editoriales. Los ya mencionados Todd y Higginson modificaron, en ocasiones notoriamente, las versiones manuscritas originales, lo cual sugiere el precio que la autora sospechó que debía pagar en caso de depositar su obra en manos ajenas. De acuerdo con Cristanne Miller y Karen Sánchez-Eppler (2022), Todd y Higginson no habrían tenido otra opción, sino que sus decisiones editoriales habrían obedecido a criterios editoriales y las expectativas de la comunidad lectora de su tiempo: “Yes, they assigned titles, standardized punctuation, and even altered some meter and rhyme, but without their work it is unlikely that we would know Dickinson’s poetry or letters today” (4). Con todo, en 1891, “most of the reviews were critical of Dickinson’s ‘barbarisms,’ her faulty rhymes, skewed syntax, and bumpy rhythms—that is, her *unconventionality*” (Sewall, 1998: 5). No mucho tiempo después, pero ya con el modernismo literario en el horizonte, la sobrina y heredera literaria de la poeta, Martha Dickinson Bianchi, publicó *The Single Hound* (1914), *Further Poems* (1929) y *Unpublished Poems* (1935), respetando en mayor medida los manuscritos. Más tarde, en 1945, Todd y su hija Millicent Todd Bingham editaron *Bolts of Melody* (Johnson, 1961: ix-x).

En 1955 dio inicio la “era Harvard”, cuando Thomas H. Johnson editara para dicha universidad tres volúmenes (en modalidad *variorum*) que contenían 1775 poemas de la autoría de Dickinson con el propósito explícito de recuperar todo el material respetando, tal como se entendía en ese momento, su originalidad. Más adelante, R.W. Franklin publicó, también para el sello editorial de Harvard, *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), que contenía versiones facsimilares de los poemas, y después *The Poems of Emily Dickinson* (1998), tres volúmenes (también *variorum*) que incluyen 1789 poemas. La edición más reciente es *Emily Dickinson’s Poems As She Preserved Them* (2016), a cargo de Cristanne Miller, nuevamente para Harvard.

Como el título de este volumen lo sugiere, la tendencia a lo largo de las últimas décadas ha sido restaurar características originales de las versiones manuscritas de Dickinson como la puntuación, el aparentemente arbitrario uso de mayúsculas, la versificación y el acomodo estrófico, entre otros. En años recientes —particularmente tras la publicación de *The Manuscript Books of Emily Dickinson* y del lanzamiento, en 1994, de la primera versión de los Dickinson Electronic Archives (DEA1)<sup>3</sup>—, los estudios de la obra de Dickinson han prestado una creciente atención a sus manuscritos, los cuales suelen dividirse en las siguientes categorías: los poemas cuidadosamente transcritos por la autora en lo que Todd llamó *fascicles* (librillos cosidos a mano por la poeta misma); los poemas que Dickinson conservó en folios sueltos y a los que con frecuencia se les denomina *sets*, pese a que no se tiene certeza si Dickinson misma o algún editor posterior los agrupó en distintos “juegos” y con qué criterio (Miller, 2016: 2); los poemas o escritos —a los que Todd se refería como *scraps*, es decir, trozos o fragmentos— que la poeta plasmó en pedazos de papel previamente empleados con otro propósito: “brown wrapping paper, old envelopes, the back of drafts or letters or advertising flyers, and one on a wrapper from a packet of cooking chocolate” (Miller, 2016: 3);<sup>4</sup> y su vastísima correspondencia, de la cual se han recuperado poemas no preservados en ninguna de las modalidades previas. Así pues, con base en el trabajo iniciado por Martha Nell Smith en su estudio *Rowing in Eden* (1992), en la actualidad los fascículos y las cartas de Dickinson, así como las transcripciones hechas por ella misma con la aparente intención de circularlas y los llamados *letter-poems* (Dickinson Editing Collective, 2013: s.p.), son considerados formas de “literary self-publishing” (Kirk, 2008: 338). Es gracias a la conservación y difusión de documentos personales que hoy la obra de Dickinson es conocida, aunque el carácter “personal” de dichos documentos no cancela el hecho de que la poeta los haya potencialmente empleado

<sup>3</sup> Para conocer otros sitios que contienen archivos digitales relacionados con la vida y obra de Dickinson, véase <https://www.emilydickinson.org/links>.

<sup>4</sup> Franklin no incluyó este conjunto en su *Manuscript Books*; Miller (2016), pese a que considera estos manuscritos borradores, reconoce que hay quienes les conceden un estatus diferente: “Marta Werner has persuasively argued that in her late years Dickinson may have developed a more fluidly disordered style of writing” (5). Werner es la editora de *The Gorgeous Nothings* (2013), libro que reúne los facsímiles a color y transcripciones de los poemas que Dickinson escribió en sobres. También es la editora del sitio *Radical Scatters: Emily Dickinson’s Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*, que aloja una colección de más de cien fragmentos.



como plataformas editoriales y de publicación. Así pues, la idea de que Dickinson se negó a publicar requiere de este importante matiz.

La primera carta, fechada el 15 de abril 1862, enviada por Dickinson a Higginson es una de las más famosas en la historia literaria estadounidense. Higginson había recientemente publicado en el *Atlantic Monthly* una “Letter to a Young Contributor” con el propósito de orientar a quienes anhelaban publicar por primera vez. La poeta de Amherst responde a dicha publicación y le pregunta a Higginson, “Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?” (Dickinson, 1958: 403), además de adjuntar algunos poemas (“Safe in their Alabaster Chambers”, “The nearest Dream recedes unrealized”, “We play at Paste”, y “I’ll tell you how the Sun rose”). No se conserva la respuesta enviada por Higginson, pero, a juzgar por la siguiente carta enviada por ella, el crítico propuso algunas modificaciones. Así, en esta segunda carta del día 25 de abril, Dickinson responde: “Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed” (Dickinson, 1958a: 404). Haciendo honor a su poema “Tell all the Truth but tell it slant –”, la poeta agradece las sugerencias a la vez que las llama *surgery* y agrega que ésta no fue tan dolorosa como esperaba, pero admite que lo fue. A la luz de estos comentarios, el enunciado anterior en la carta, “Your kindness claimed earlier gratitude – but I was ill – and write today, from my pillow”, adquiere cierta ambigüedad, pues Dickinson dice estar convaleciente y da pie a especular si esto se debe a la “cirugía”. Por último, menciona que adjunta nuevos poemas para la inspección de Higginson: “I bring you others – as you ask – though they might not differ” (Dickinson, 1958a: 404), pero aclara que no son diferentes a los anteriores en lo que respecta a las “faltas” identificadas por el editor.

En la siguiente misiva de Higginson, que tampoco se conserva, éste opinó que la poesía de Dickinson era “espasmódica” y “descontrolada”, sin duda como resultado de la irregularidad de la sintaxis, el ritmo y la métrica. En su respuesta, fechada el 7 de junio de 1862, la poeta escribe: “You think my gait ‘spasmodic.’ I am in danger, Sir. You think me ‘uncontrolled.’ I have no tribunal” (Dickinson, 1958b: 409). Las cartas que Dickinson envió a Higginson han atraído la atención de la comunidad crítica y académica no sólo por su valor documental en relación con la vida de ambos personajes y aspectos históricos en ellas reflejados, sino también porque buena parte de su contenido gira en torno al tema de la poesía, la escrita por Dickinson y otros. Estas cartas estimularon de modo particular a la autora para exponer no sólo su visión de la

poesía, sino de sí misma como poeta y de su sentir con respecto a la publicación de su obra. A los juicios de que su escritura es espasmódica y descontrolada, Dickinson responde con metáforas: sus espasmos poéticos se deben a que se encuentra en “peligro”, lo que en mi opinión sugiere que su poesía responde a estímulos de fuerte intensidad emocional, intelectual o vivencial, casi peligrosos, y su descontrol (¿formal?) se debe a que no le rinde cuentas a ningún juez (“I have no tribunal”). La autora compensa este aparente rechazo de los consejos y juicios ofrecidos por Higginson unas líneas más adelante: “Would you have time to be the ‘friend’ you should think I need? [...] If I might bring you what I do – not so frequent to trouble you – and ask you if I told it clear – ‘twould be control, to me – The Sailor cannot see the North – but knows the Needle can” (Dickinson, 1958b: 409). Aquí reaparece la idea del control, asociada con la claridad de lo expresado en los poemas, y se sugiere que el editor podría actuar como una “brújula” y darle dirección a la poeta. No obstante todo esto, y que la carta cierra con “will you be my Preceptor, Mr Higginson?” (Dickinson, 1958b: 409), Dickinson parecía apreciar la amistad del editor más que sus sugerencias, pues su estilo poético se mantuvo sin incorporar la mayoría de los cambios que éste pudo proponer.<sup>5</sup>

En esa misma carta, la autora dice: “I smile when you suggest that I delay ‘to publish’ – that being foreign to my thought, as Firmament to Fin – If fame belonged to me, I could not escape her – if she did not, the longest day would pass me on the chase – and the approbation of my Dog, would forsake me – then – My Barefoot – Rank is better –” (Dickinson, 1958b: 408). Dickinson sostiene que la posibilidad de publicar le resulta ajena, pero en seguida revela haberle dedicado al menos algo de tiempo a meditar la idea: si la publicación le trajera fama, ésta la poseería a ella, y si no se la trajera, la autora la ansiaría de un modo que, de antemano, le resulta poco digno, idea que expresa al decir que Carlo, su perro, le retiraría su aprobación. Como señala Mary Loeffelholz (2016): “the problem of recognition — of whether a poetic vocation entails readers — was not first raised for Dickinson by the appearance of Higginson’s ‘Letter to a Young Contributor’ [...]: it was a central problem for the beginning of the fascicles” (27). En otras palabras, desde 1858 y hasta mediados de la década de 1860, la poeta reflexiona en su propia obra en torno a temas como la publicación masiva

<sup>5</sup> Para un ejercicio interesante que revisa los consejos brindados por Higginson en su “Letter to a Young Contributor” y la aparente respuesta de Dickinson a éstos, véase *White Heat* (s.f)

—pues, como ya señalé, la circulación de poemas entre personas conocidas, es decir, la autopublicación, fue una práctica que mantuvo con los años—, la fama e, incluso, la inmortalidad literaria. No obstante, si bien en algún momento parece haber tenido el interés y pese a haber tenido los medios —Higginson mismo parece haberla invitado a publicar a juzgar por el comentario recién citado en la tercera carta—, Dickinson optó por no publicar masivamente en vida.

La autora expresó ideas contundentes respecto al precio que publicar significaba desde su perspectiva en el poema “Publication – is the Auction”, y al que le dedicaré más atención en la segunda mitad de este artículo. En este caso, la palabra *precio* es más que acertada, pues, tras exponer la idea de que publicar es “subastar la mente”, el poema remata con los versos “But reduce no Human Spirit / To Disgrace of Price –” (Dickinson, 2016: vv. 15-16). Es probable que Dickinson tuviera en mente, en efecto, cuestiones monetarias que incomodarían a una mujer blanca de clase acomodada en Massachusetts a finales de 1863 (fecha en la que escribió o, al menos, transcribió “Publication – is the Auction” a uno de los fascículos). A diferencia de Louisa May Alcott, quien como muchas otras mujeres del siglo XIX encontró en la publicación de su escritura un medio muy necesario de subsistencia, Dickinson no tenía ese tipo de preocupaciones a esas alturas de su vida, y realizar alguna actividad remunerada podría incluso haberle resultado impropio. Más bien, “Publication – is the Auction” emplea la analogía de que dar a conocer masivamente algo tan íntimo como para ella era su propia poesía equivale a ponerle precio a algo inestimable como el Espíritu Humano (“Human Spirit”).

Un ejemplo del precio de publicar se suscitó en febrero de 1866, cuando el diario *Springfield Daily Republican*, editado por Samuel Bowles, también amigo de la autora, dio a conocer una versión de “A narrow Fellow in the Grass” bajo el título “The Snake”. Dickinson escribió a Higginson —a quien pocos años antes ella había dicho que publicar era “foreign to [her] thought” (Dickinson, 1958b: 408)— con cierta urgencia en aclararle que su “Snake” le había sido “robada”: “Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by the punctuation. The third and fourth were one – I had told you I did not print” (Dickinson, 1958c: 450). Además de notificarle a Higginson del “robo”, haciendo uso de un vocabulario no del todo alejado del de la transacción económica presente en “Publication – is the Auction”, la autora denuncia las modificaciones realizadas al manuscrito original y la

ruptura de un encabalgamiento que ayuda a estructurar una cláusula condicional: “A narrow Fellow in the Grass / [...] You may have met Him – did you not / His notice sudden is –” (Dickinson, 2016a: vv. 1-4). Una posible paráfrasis de los dos últimos versos citados es “quizá lo has visto – si acaso no / su aviso es repentino”, que es a lo que Dickinson se refiere cuando dice que los versos tercero y cuarto conforman una sola idea. No sólo eso, sino que gracias a que la cláusula condicional (“did you not”) aparece al final del tercer verso, se crea una ligera expectativa a la que el siguiente verso responde (“His notice sudden is –”) de un modo que evoca el ataque repentino de la serpiente. Estos versos fueron editados en el diario de manera que dicen algo distinto: “A narrow fellow in the grass / [...] You may have met Him—did you not? / His notice instant is” (Dickinson, 1866: 6), que puede parafrasearse como “quizá lo has visto – ¿acaso no? / Su aviso es instantáneo”. Con esta edición (¿o pequeña cirugía?) se cambia el sentido y también se trastoca la evocación del ataque repentino.

Ahora bien, el precio de publicar no sería menor veinticinco años después. El muy conocido “I’m Nobody! Who are you?” fue publicado por primera vez en *Poems, Second Series* de 1891, editado por Todd y Higginson. A continuación presento la versión de 1891 y la que aparece en *Poems, As She Preserved Them* de 2016 (izquierda y derecha, respectivamente):

<p><i>I’m nobody! Who are you?                  Are you nobody, too?                  Then there’s a pair of us—don’t tell!                  They’d banish us, you know.</i></p> <p><i>How dreary to be somebody!                  How public, like a frog                  To tell your name the livelong day                  To an admiring bog!</i></p> <p>(Dickinson, 1891)</p>	<p><i>I’m Nobody! Who are you?                  Are you – Nobody – too?                  Then there’s a pair of us!                  Don’t tell! they’d banish us – you know!    [they’d] advertise</i></p> <p><i>How dreary – to be – Somebody!                  How public – like a Frog –                  To tell your name – the livelong June –    [To tell] one’s                  To an admiring Bog!</i></p> <p>(Dickinson, 2016)</p>
--	--

Se pensará quizá que los cambios son menores y, en efecto, en las primeras ediciones de la poesía de Dickinson es posible encontrar poemas con modificaciones mayores, como es el caso de, entre otros, el célebre “Because I could not stop for Death” (M239, Fr479), que fue publicado en *Poems* de 1890 con una estrofa menos que en el original. En la edición de Todd y Higginson de “I’m Nobody! Who are you?”, la primera

modificación que llama la atención es la regularización métrica del tercer verso, “Then **there’s** | a **pair** | of **us** – | don’t **tell!**”<sup>6</sup> (a diferencia de “Then there’s a pair of us!” en la otra versión), que pasa a tener ocho sílabas, cuatro de ellas acentuadas, en una construcción yámbica perfecta. Lo anterior haría concordar esta estrofa con una de las variedades métricas de la estrofa del himno o la balada, la que Miller (2008) llama “short meter (containing 3-3-4-3 beats)” (394). En la edición más reciente del poema, más apegada al manuscrito, en cambio, vemos que el esquema de sílabas acentuadas en esa misma estrofa es el menos ortodoxo 3-3-3-4. Con esta maniobra por parte de Higginson y Todd, la primera estrofa se vuelve métricamente igual a la segunda, cuyo tercer verso, “To **tell** | your **name** | the **live** | long **day**”, conserva también una estricta regularidad yámbica, que los editores enfatizaron al sustituir *June* por *day*, palabra que establece una rima asonante interna con *name*. No obstante, *June* es más efectiva como hipérbole y para establecer una atmósfera primaveral que, por un lado, es propicia para las ranas que constituirán el símil central del poema y, por el otro, enfatiza la pérdida de tiempo que la vanidad aludida conlleva, pues lo que se desaprovecha es una de las más bellas épocas del año.

Las modificaciones de Todd y Higginson, al reforzar la conformidad de algunos versos con un esquema métrico y un código de puntuación conocidos, ayudan a resolver otras ambigüedades latentes en el poema. El quinto verso, “How **drea**|ry to **be** | some**bo**(dy)!” en mi opinión, se leería con el patrón de acentos aquí señalado (yambo-anapesto-yambo, más una última sílaba inacentuada, que constituye lo que en inglés se llama *feminine ending*) si el público lector buscara la regularidad métrica, lo cual sucede con frecuencia en la estrofa del himno o la balada que, por ser originalmente formas cantadas, poseen una uniformidad rítmica mayor que la de otras formas. Como pasa con la mayoría de las palabras compuestas en lengua inglesa, en *somebody* los dos lexemas conservan sus acentos naturales, en este caso **some**, un monosílabo, y **body**, si bien dichos acentos se relativizan una vez dentro de la palabra compuesta. Así pues, la pronunciación más común de *somebody* conserva el acento de la primera sílaba de *body*, pero como secundario en relación con *some*. No obstante, en la versión de 1891 del poema, la acentuación de la palabra *somebody* se vería

<sup>6</sup> Las negritas indican una sílaba acentuada y el subrayado, una sílaba con acento secundario. La pleca indica la división de pies métricos.

quizás forzada a coincidir con la expectativa del ritmo yámbico señalado arriba. Algo parecido ocurriría en los versos 6 y 8: “How **pub**lic, **like** | a **frog**” y “To **an** | **admi**ring **bog**!”. La serie de versos en su mayoría métricamente regulares que les preceden podría conducir, debido a la fuerza del patrón sonoro (o incluso sonsonete), a preservar dicha regularidad y a acentuar aquí *like* y *an*, una preposición y un artículo, palabras que en otras construcciones no se acentuarían.

En contraste, me parece que, si se lee la edición más reciente y se da espacio a las pausas sugeridas por los guiones, los énfasis marcados por el uso inusual de mayúsculas y, en general, a una estructura menos regular que la de 1891, la distribución de acentos a lo largo del poema cambia. El quinto verso puede leerse como “How **drea**ry – to **be** | – **Some**body!”, pues la pausa que el guion marca permite decidir dónde acentuar la palabra *somebody* con mayor libertad. Como se sabe, los énfasis dados a determinadas palabras o sílabas en un poema pueden variar de acuerdo con ciertas inflexiones de orden semántico. Y ése es mi punto, que la edición de 2016 expone más claramente que, pese a que la estrofa del himno subyace, el ritmo del poema se despega de dicho esquema e incorpora, en parte, los ritmos del habla cotidiana y, en parte, los ritmos del pensamiento. En su reflexión sobre los ritmos del modernismo que, en su opinión, comparten Dickinson y Thelonious Monk, y particularmente con respecto a la pausa como elemento compositivo, Joshua Weiner (2008) dice:

For Monk, such pauses combine with harmonic distortion to express a kind of skepticism towards a clichéd song-form, while using that song-form to shape an intimate mode of thinking. One of the attractions of Monk is how he highlights improvisation as a form of considered thought, not just lightning reflex: his music seems to embody the very contradictory sound of thought, with all of its exclamation rushing to hesitation, its aggressive certainty giving way to moments of suspenseful doubt, its sentimentality dissolving against dissonant cynicism. But am I describing Monk, or Dickinson? (493)

Ya en tiempos de Dickinson la estrofa del himno o la balada era sin duda una construcción cliché. Weiner sugiere que la construcción cliché crea una expectativa de certeza sonora, semántica y afectiva y que cuando, en el caso de Dickinson, el metro es subvertido —es decir, cuando se impone el principio de precisión lírica—, la

disonancia creada enfatiza la duda y el cinismo, que en “I’m Nobody! Who are you?” serían más bien ironía y sarcasmo. Todas estas coloraciones del pensamiento son mucho más perceptibles, me parece, en la versión editada por Miller. Hay, además, gracias a las pausas, mayor margen de maniobra para cierta variedad performativa tanto en la primera estrofa, que apostrofa a un *tú*, como en la segunda, que se acerca a la modalidad discursiva de la sentencia y que, por tanto, supone un razonamiento moral.

Sin embargo, no creo que estas ambigüedades estén del todo ausentes en la versión de 1891. Volvamos al quinto verso: “How **drea**|ry to **be** | **somebody!**”; es posible que más de una persona lectora, pese a la normalización editorial, haya optado por esta lectura (yambo-anapesto-dáctilo), la cual pone en duda la identidad métrica si no es que la metricidad misma del verso. Esto se debe a que con esta escansión el verso se distancia de los cuatro yambos esperados en sentido estricto, pero, con ello, se acerca más a los ritmos del habla, especialmente porque, en este punto, el yo lírico realiza una exclamación. ¿Y qué decir del primer verso? Si se le impone de manera rigurosa la expectativa del metro, éste podría leerse como compuesto por cuatro troqueos (el último de ellos sin sílaba inacentuada o lo que se conoce como verso cataléctico): “**I**m no|body! | **Who** are | **you?**”. Similarmente, el segundo verso, que contiene una pregunta que complementa la primera, podría leerse como constituido por tres yambos: “Are **you** | nobo|dy, **too?**”. Si bien esta lectura es un tanto forzada, el ritmo ascendente del segundo verso dirige con más certeza la pregunta al tú del poema, en contraste con el ritmo trocaico del primero que “contrae” los acentos y centra la atención en la primera persona al inicio del verso. Más aún, el sonsonete podría interpretarse como irónico, pues le confiere un tono juguetón e inocente a un par de preguntas que también podrían entenderse como angustiantes. Ese mismo tono juguetón se ve confirmado más adelante en la figura de la rana que croa frente a un pantano y que tiene la intención de sugerir la ridiculez de la persona famosa que no hace más que repetir su nombre inútilmente frente a una audiencia adormecida: “an admiring Bog”, palabra, esta última, que rima humorísticamente con “Frog”. La misma versión de Todd y Higginson también se presta a una lectura con inflexiones cercanas al habla cotidiana, y aquí es importante recordar el carácter dialógico del poema. Por ejemplo, los primeros dos versos podrían leerse como “I’m **nobody!** Who are **you?** / Are you **nobody, too?**”, sin la necesidad de establecer pies métricos. En este caso la identidad métrica del primer verso también se torna dudosa, si bien el siguiente verso podría

escucharse como conformado por dos anapestos (“Are you **no|body, too**”), lo que proporcionaría un regreso a la regularidad, un contraste con respecto a la duda expresada en el primer verso, pues la pregunta en el segundo es prácticamente una invitación al reconocimiento entre dos “nadies”.

Por cierto, en la versión original, *Nobody* aparece con mayúscula, lo cual invita a leer la palabra de manera ambivalente como pronombre y nombre propio. El episodio de Polifemo en la *Odisea* nos recuerda el carácter equívoco de usar dicho pronombre como nombre propio desde un punto de vista semántico estricto, si bien como estrategia de supervivencia y artimaña es sumamente exitoso.<sup>7</sup> En el caso de este poema el reconocimiento entre dos “nadies” o, mejor aún, dos “Nadies” supone el establecimiento de una alianza también dirigida a la autopreservación contra el destierro —“Don’t tell! They’d banish us – you know!” (Dickinson, 2016b: v. 4)— o contra la exhibición, si se considera la variante contemplada por Dickinson, “They’d advertise”, palabra que suele estar asociada con la publicidad de productos de consumo, de modo que, como señala Maurice S. Lee (2022), este poema “denigrates publicity and advertising” (320). Aquí está una de las claves para entender este poema como un comentario en relación con la fama literaria. Hacer público el nombre propio, como ya sugerí en el párrafo anterior, posee tintes negativos relacionados con la vanidad y la futilidad en el contexto de la segunda estrofa del poema. La palabra *Nobody* funciona en ese sentido como un opuesto a la idea de ser Alguien: “How dreary – to be – Somebody!” (Dickinson, 2016b: v. 5). Por su parte, *public* en el siguiente verso es empleado como un adjetivo precedido, como en “How dreary”, por un adverbio cuya función es expresar admiración o desconcierto ante el grado en el que cierta cualidad se manifiesta: “How public” (Dickinson, 2016b: v. 6). La repetición de la misma estructura sintáctica produce un efecto irónico, pues este tipo de exclamaciones generan la expectativa de una gradación creciente. Así pues, dentro de la lógica del poema, *public* es incluso peor que *dreary*.

<sup>7</sup> En dicho episodio, Odiseo y sus acompañantes invaden la cueva del cíclope Polifemo, quien los captura dentro de ella y comienza a devorarlos. Odiseo le dice al gigante que su nombre es Nadie y después lo ataca, dejándolo ciego. Cuando Polifemo pide ayuda a otros cíclopes, dice que Nadie lo atacó, lo que impide que lo ayuden. Más adelante, Odiseo y los sobrevivientes de su grupo escapan. Sin embargo, ya de vuelta en su embarcación, Odiseo no puede evitar vanagloriarse y salir del anonimato. Le revela su verdadera identidad a Polifemo, quien es hijo de Poseidón, y el dios decide castigar a Odiseo y su tripulación.



En una línea similar a la reflexión realizada por Weiner y citada unos párrafos arriba, Michael L. Manson (2008) se pregunta por qué, pese a haber elegido una forma estrófica tan particular, tan completa en sí misma y concluyente, Dickinson evade con tanta frecuencia dicha completitud. Esto es algo que puede apreciarse en “I’m Nobody! Who are you?”, pero incluso de formas menos sutiles en otros poemas como “Four Trees – upon a solitary Acre –” (M382, Fr778) o “Renunciation – is a piercing Virtue –” (M384, Fr782), ambos incluidos en el fascículo 37, donde también se incluye “Publication – is the Auction”. En otras palabras, lo que Manson (2008) se cuestiona es por qué Dickinson hace de una forma tan potencialmente cerrada una forma tan abierta, tan espontánea:

Her commitment to stanzaic form suggests that something about the experience of this kind of rhythmic completion spoke to her. [...] She cultivated the strongest, most insistent rhythmic form available in English, one that binds lines together into one felt unit, and then she used syntax, enjambment, and visual form to push and frustrate that sensation of rhythmic completion in new ways. (389-390)

La forma rítmica a la que Manson hace referencia aquí como “the strongest, most insistent” es la que Derek Attridge (1996) describe como “the 4 x 4 formation” (53-57), es decir, la estrofa formada por cuatro tetrametros o sus variantes. Igualmente, Miller (2012: 59) insiste en la predominancia de estrofas regulares, aunque con el esquema 8-6-8-6, también conocido como *common meter*, y, en segundo lugar, estrofas con el esquema 6-6-8-6 o *short meter*. La manera en que la poesía de Dickinson elude la completitud simétrica, latentemente monótona, de la estrofa del himno, no es sólo a través de variaciones métricas: “Dickinson’s short lines, disruptive punctuation and capitalizations, and syntactic inversions or doubling resist the forward push of both meter and syntax; they act like hooks on the impetus of sentence and verse” (Miller, 2008: 391). En otras palabras, las estructuras relativamente predecibles del metro y la sintaxis son con frecuencia trastocadas, y dicho trastocamiento interviene en los procesos de generación de sentido del poema. A lo anterior hay que agregar las interrupciones ocasionadas por las medias rimas (*slant rhymes*) y el léxico en ocasiones excéntrico, no convencionalmente poético, e incluso “inarmónico” de algunos versos:

[Dickinson] built a new poetic form from her fractured sense of being eternally on intellectual borders, where confident masculine voices buzzed an alluring and inaccessible discourse [...]. Pulling pieces of geometry, geology, alchemy, philosophy, politics, biography, biology, mythology, and philology from alien territory, a ‘sheltered’ woman audaciously invented a new grammar. (Howe, 2007: 21)

Forma y contenido: me parece que no es posible determinar si la oscuridad o el desafío cognitivo, imaginativo y estético de la poesía de Dickinson es resultado de su manejo de la prosodia, los metros, el ritmo y la sintaxis, o al revés.

Con todo esto en mente, me interesa a continuación realizar un análisis de “Publication – is the Auction”, incluido en el fascículo 37, el cual fue compilado a finales de 1863, según la estimación de Miller. Éste es uno de los veintiún poemas reunidos en este librito y presenta el pronunciamiento más explícito por parte de Dickinson con respecto a la idea de publicar:

*Publication – is the Auction  
Of the Mind of Man –  
Poverty – be justifying  
For so foul a thing*

5 *Possibly – but We – would rather  
From Our Garret go  
White – Unto the White Creator –  
Than invest – Our Snow –*

10 *Thought belong to Him who gave it –  
Then – to Him Who bear  
Its Corporeal illustration – sell  
The Royal Air –*

*In the Parcel – Be the Merchant  
Of the Heavenly Grace –*  
15 *But reduce no Human Spirit  
To Disgrace of Price – (Dickinson, 2016)*

Con la misma palabra *Mind* la autora se había referido a su poesía en la carta, ya previamente citada, enviada a Higginson el 25 de abril de 1862: “Two Editors of Journals

came to my Father's House, this winter – and asked me for my Mind – and when I asked them 'Why,' they said I was penurious – and they, would use it for the World –” (Dickinson, 1958a: 404-405). La poesía no es vista aquí como un producto —aunque de nuevo aparece en relación con el acto de publicar una palabra asociada a cuestiones económicas, *penurious*<sup>8</sup>—, sino como una extensión del ser de la poeta (“Mind”), especialmente como la extensión de su interioridad, idea característica de la poética romántica. En el poema, no obstante, la frase es *the Mind of Man*, y aunque podría resultar válido pensar que la palabra *Man* es aquí empleada como sinécdoque de humanidad, el poema incluye también algunas referencias que ponen de manifiesto códigos de género diferenciados para mujeres y hombres. De hecho, en la segunda estrofa, la voz poética afirma que “We – would rather / From Our Garret go / White – unto the White Creator – / Than invest – Our Snow –” (Dickinson, 2016: vv. 5-8), en donde *Our Snow* funciona como una metáfora de la escritura que sugiere pureza. Al considerar también el adjetivo *White*, empleado dos veces en un mismo verso, dicha pureza adquiere connotaciones de virginidad y santidad, valores inequívocos dentro de los códigos de feminidad protestantes de la Nueva Inglaterra decimonónica. Y si bien virginidad y santidad en sentido sexual no son conceptos del todo compatibles con la biografía e idiosincrasia de la poeta como ahora las conocemos, la palabra *Garret* (suerte de desván o ático), un espacio cuyo propósito es pasar desapercibido y contener objetos que no se quiere tener a la vista, sí evoca la mítica habitación en la segunda planta de la casa familiar, donde la autora escribió la totalidad de su obra.<sup>9</sup> Con la frase *invest – Our Snow*, Dickinson nos remite al acto al que tristemente muchas mujeres contemporáneas a ella se veían obligadas a recurrir, el de “invertir” su virginidad en el acuerdo matrimonial para asegurar una subsistencia o mejorar un nivel de vida. Irónicamente, la observación de que “posiblemente” la pobreza justifique la publicación de una obra literaria también aplicaría, mediante la analogía, al matrimonio. Es así como Dickinson expresa su rechazo a dos instituciones fincadas

<sup>8</sup> De acuerdo con el *Emily Dickinson Lexicon (EDL)*, en su primera acepción, *penurious* puede significar: “Greedy; covetous; jealous; stingy” (Brigham Young University, 2007). Este *Lexicon* se basa principalmente en la edición de 1844 del *American Dictionary of the English Language* de Noah Webster, quien, por cierto, vivió por algunos años en Amherst, antes del nacimiento de la poeta, y trabajó junto a Samuel Fowler Dickinson, abuelo de la autora, en la fundación de Amherst College.

<sup>9</sup> Imágenes de la habitación pueden verse en el sitio web del Emily Dickinson Museum: <https://www.emilydickinson-museum.org/dickinsons-bedroom/>.

en la autoridad masculina y sugiere que ingresar a cualquiera de ellas implica una “cesión de derechos” que contraviene su autonomía y la “pureza” de su ser.

Con todo, muchas mujeres poetas como Lydia Sigourney, Lydia Maria Child, Sarah Piatt, Helen Hunt Jackson, e incluso la afroestadounidense Frances Ellen Watkins Harper, entre otras, encontraron maneras diversas de negociar con la institución literaria y publicaban su obra en revistas y libros, por no mencionar a las autoras de ficción y ensayo. También, pese a que la mayoría de los editores de publicaciones periódicas y casas editoriales eran hombres, hubo en la época algunas mujeres editoras como la propia Margaret Fuller, quien editó la revista trascendentalista *The Dial* de 1840 a 1844 y después fue editora del *New-York Tribune*. Sin embargo, es posible afirmar que el campo literario era en gran medida una institución patriarcal, no sólo debido al número de hombres escritores, editores y críticos, sino también al horizonte de expectativas que respondía, por un parte, a una tradición literaria predominantemente masculina y, por la otra, a los códigos de género de la época que prevalecían entre la población blanca de clases medias y altas, es decir, aquéllas que consumían con mayor frecuencia, aunque no exclusivamente, publicaciones periódicas y libros. De acuerdo con Wendy Martin (2007), la recepción más temprana de la obra de Dickinson fue, precisamente, “a somewhat gendered reaction” (121), en el sentido de que aquellas mujeres que llegaron a hacer algún comentario sobre los versos de la autora tendían a opinar favorablemente e, incluso, de modo entusiasta, mientras que la mayoría de los hombres que expresaron públicamente su visión de la poeta eran propensos a descalificarla.

Ingrid Satelmajer (2008), por su parte, centra su atención en una reseña anónima muy influyente publicada por *Scribner’s Magazine*,<sup>10</sup> en marzo de 1891, tras la publicación del primer volumen de poemas: “an unsigned piece in ‘The Point of View’ department coolly weighed in on the poet, criticizing in particular those who defended Dickinson’s lack of form” (41). Satelmajer reconoce, empero, que *Scribner’s* publicó, aunque no sin mostrar resistencia, al menos un poema de Dickinson en meses anteriores a la reseña. Con respecto a qué tan receptivas fueron otras revistas literarias, dice: “Although *Harper’s* and the *Atlantic* [*Monthly*] published reviews of and articles about Dickinson’s poetry, the *Century* was highly inhospitable” (Satelmajer, 2008: 45). El caso de la revista *Century* destaca dado que el fundador de esta última fue

<sup>10</sup> No hay que confundirla con *Scribner’s Monthly*, la antecesora de *The Century*.

Josiah Holland. Los Holland, Elizabeth y su esposo Josiah, fueron amigos íntimos de Dickinson y mantuvieron con ella una correspondencia de más de veinte años. Josiah muere en 1881, una década antes de la publicación del primer volumen de poesía de Dickinson y de la serie de reseñas a las que Satelmajer hace referencia. Aun así, parece que la línea editorial de Holland se habría mantenido en *The Century Magazine*. En última instancia, la hipótesis de que el conflicto de Dickinson con la institución literaria de su tiempo está interconectado con la de otras instituciones también basadas en la autoridad masculina se ve un tanto confirmada al revisar quiénes y cómo recibieron su obra en las últimas décadas del siglo XIX:

Klaus Lubbers's historical analysis and Willis J. Buckingham's compilation of review articles both demonstrate that the first phase of primarily evaluative criticism from the 1860s to 1897 was characterized by a marked discrepancy between private readers' and female reviewers' widespread enthusiasm for Dickinson's poems and letters, on the one hand, and a more mixed reception by a small number of predominantly male literary journalists and writers on the other. The latter group's reviews, grounded in an attempt to reinforce a genteel standard of poetic form, focused mainly on faulting Dickinson for her formal irregularities. Yet after 1890 these few—albeit highly influential—voices increasingly tended to overshadow the many positive responses and creative tributes to Dickinson from nonprofessional readers. (Messmer, 1998: 302)

Llama mucho la atención que los críticos literarios profesionales, los considerados formadores de opinión, decidieron concentrarse en desacreditar la obra de Dickinson con base en su irregularidad formal —un aspecto que ya en la década de 1890 era celebrado en la poesía de Whitman—, incluso tras las modificaciones realizadas por Todd y Higginson.

Messmer distingue entre un público lector no profesional, en gran parte conformado por mujeres, y un público profesional, compuesto mayormente por hombres. Este escenario sugiere que las mujeres vendían y compraban, es decir, que su inclusión en la industria editorial obedecía en buena parte a la lógica del capital, pero su inclusión en el canon contemporáneo estaba en última instancia determinado por las reglas de una élite literaria patriarcal, una de cuyas motivaciones, según Messmer (1998),

era establecer un estándar exquisito de forma poética (“a genteel standard of poetic form”). Uno de estos críticos prominentes, Thomas Bailey Aldrich (1892), publicó anónimamente el muy famoso artículo “*In Re Emily Dickinson*” en el *Atlantic Monthly* en 1892, el cual incluye juicios como “the incoherence and formlessness of her — I don’t know how to designate them — versicles are fatal” (s.p.). En respuesta, Ellen Battelle Dietrick (1989), una célebre sufragista, envió una carta a *Woman’s Journal*, publicación que muchas personas habrían considerado menos prestigiosa. En esta carta, la autora hace el siguiente comentario:

Not content with a sweeping condemnation of Emily Dickinson’s “incoherence and formlessness” (qualities which are now supposed peculiarly to manifest genius in Walt Whitman), not content with denying her the right of poetic title, with pronouncing her thoughts “ideas which totter and toddle,” the critic goes out of his way to accuse Col. Higginson of sentimentality in behalf of women in that Col. Higginson professes admiration of Miss Dickinson’s writing. Such a fling is more worthy of a school boy than of one who aspires to the dignity of a critic. (291)

El resto de la carta continúa denunciando el hecho de que la industria editorial estuviera basada en una autoridad masculina que, por ejemplo, transmitiera juicios de valor a través del adjetivo *feminine* (Dietrick, 1989: 292). Aquí nuevamente se aprecia la división entre lectores “profesionales” que publican en la aún prestigiada *Atlantic Monthly* (actualmente, sólo *The Atlantic*) y las lectoras “no profesionales” que publican en un semanario como *Woman’s Journal*, que fue altamente influyente, pero que desde el título habría sido desestimado por al menos parte de la élite literaria masculina. También sobresale el hecho de que la irregularidad formal, o bien, precisión lírica de Whitman era ya identificada como una expresión de su genio, mientras que la precisión lírica de Dickinson era, de acuerdo con Aldrich (1892: s.p.), signo de incoherencia, desconocimiento gramatical y falta de entrenamiento poético.

Con todo esto en mente y de regreso a “Publication – is the Auction”, este poema podría interpretarse como un comentario crítico a una industria editorial que podía llegar a promover una escritura complaciente que facilitaría la publicación y una buena recepción, aunque eso supusiera en ocasiones el “abaratamiento” de la

autenticidad artística. Según el *American Dictionary of the English Language* de 1844, elaborado por Noah Webster, *auction* significa “Hawking; bargaining; public trade; transfer of property to the highest bidder; [fig.] degradation; cheapening” (Brigham Young University, 2007: n.p.). Más aún, la palabra *auction* para un público lector de mediados del siglo XIX en los Estados Unidos habría tenido una fuerte conexión con la esclavitud, como el poema “The Slave Auction”, publicado en 1854 por Frances Ellen Watkins Harper, pone de manifiesto. Eso mismo sostiene Martin (2007) cuando dice que Dickinson “uses the term ‘Auction,’ which in the 1860s would have been closely associated with slavery, to describe the process of literary publication” (116). Este mercado editorial, aunque privilegiara a los hombres y tuviera compatibilidad con otras instituciones patriarcales como el matrimonio o el sistema capitalista mismo, promovería en ocasiones una escritura complaciente y un apego a reglas “exquisitas” por parte de los mismos escritores hombres; así lo dicen los primeros dos versos del poema: “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man –” (Dickinson, 2016: vv. 1-2). En opinión de Lee (2022),

By wondering whether “Poverty” might “Possibly” justify an author entering competitive markets, Dickinson broaches a timely question. William Thackeray’s *Pendennis* (1850), Herman Melville’s *Pierre* (1852), and Henry David Thoreau’s *Walden* (1854) are deeply suspicious of how the publishing industry distorts aesthetic aims, while Fanny Fern’s *Ruth Hall* (1854), Elizabeth Barrett Browning’s *Aurora Leigh* (1856), and Louisa May Alcott’s *Little Women* (1868-1869) suggest that financial need can justify women writers leaving domestic spheres for the masculine-coded marketplace. “Publication – is the Auction” decides against such a transition, though Dickinson to some degree recognizes her class privilege and the pressures endured by other writers. (321)

Así pues, las demandas de la institución literaria, aunque con toda probabilidad supusieron mayores obstáculos para las mujeres, también afectaron a hombres escritores, si bien el mercado editorial funcionó a la vez como una fuente de trabajo remunerado tanto para los unos como para las otras.

Pese a que “Publication – is the Auction” obedece casi enteramente las reglas formales del metro común (*common meter*), hay en este poema irregularidades sutiles que potencian lo dicho en él en cuanto que la forma misma se resiste a la complacencia y la ortodoxia poética. En los versos que siguen a los recién citados, se aprecian dos encabalgamientos (hay encabalgamiento en prácticamente todos los versos, excepto en 2-3, 8-9, 9-10 y 14-15), el segundo bastante notorio, pues va de una estrofa a otra:

*Poverty – be justifying  
 For so foul a thing*

*Possibly – but We* (Dickinson, 2016: vv. 3-5)

Si bien “Publication – is the Auction” está escrito en un metro regular (tetrámetros y trímetros trocaicos alternados), el principio de composición que prevalece aquí es el métrico en menor o igual grado que el sintáctico. Con esto no quiero decir que el metro común se vea afectado en su regularidad, sino que, al romperse la esticomitia —es decir, la coincidencia entre unidad sintáctica y unidad versal—, la cohesión sonora de las estrofas pierde fuerza, pues la idea contenida en este enunciado nos lleva de la primera estrofa a la segunda sin pausas. Además del análisis métrico y rítmico de un poema, Attridge (1996) propone el análisis del movimiento frasístico: “We call this dimension of the movement of poetry *phrasing*, a word which refers both to syntax and to meaning, and which in its form (‘phrasing’ rather than ‘phrases’) indicates the *dynamic* nature of the phenomenon it refers to” (182). Este autor contempla cuatro movimientos básicos entre frases —declaración (*statement*), extensión (*extension*), expectativa (*anticipation*) y llegada (*arrival*) (Attridge, 1996: 184)—, cuya identificación, junto con la de otros elementos, puede resultar provechosa para comprender la estructura de un poema. La escansión frasística (*phrasal scansion*) es útil precisamente en casos como éste: “Poverty – be justifying” es una frase que crea expectativa, y “For so foul a thing” parece ser, en un primer momento, la frase de llegada, pues con ella concluye la estrofa. Sin embargo, el enunciado continúa, un tanto sorpresivamente, en la siguiente estrofa, “Possibly –”, lo cual altera la lectura de las dos frases previas y, sobre todo, modifica el tono. La aparente sentencia de la primera estrofa pasa a ser una posibilidad. Después de “Possibly –”, el poema continúa con “but We” (v. 5). Tras haber especificado que publicar es la subasta de la mente del *hombre*, la identidad de



este *We* es sumamente intrigante. Una opción obvia es “nosotras las mujeres”, particularmente porque los versos siguientes hacen referencia a un código de comportamiento femenino que ya expuse páginas atrás.

Para concluir, y teniendo en mente que el patrón métrico que emplea Dickinson parece estar en constante tensión con la sintaxis, es decir, con la extensión, ritmo y léxico de sus ideas, vale la pena prestar atención a los encabalgamientos en las dos últimas estrofas:

*Thought belong to Him who gave it –  
Then – to Him Who bear  
Its Corporeal illustration – sell  
The Royal Air –*

*In the Parcel – Be the Merchant  
Of the Heavenly Grace –  
But reduce no Human Spirit  
To Disgrace of Price – (Dickinson, 2016: vv. 9-16)*

¿Qué corre el riesgo de poner en venta un poeta cuando publica su obra? La respuesta aquí dada es, como suele ser con Dickinson, ambigua o, mejor aún, oscura. El pensamiento pertenece, en primera instancia, a Dios, el *Him* del noveno verso, y después —haciendo eco de los planteamientos trascendentalistas de Emerson— al hombre que constituye la “ilustración corporal” de dicho pensamiento, el *Him* del décimo verso. A continuación, en el verso once, la voz poética introduce un imperativo que rompe, en esta ocasión sí, con el metro y que se extiende hasta la siguiente estrofa —“sell / The Royal Air – // In the Parcel” (Dickinson, 2016: vv. 11-13), seguido por otro imperativo: “Be the Merchant / Of the Heavenly Grace” (Dickinson, 2016: vv. 13-12). Una lectura posible de los adjetivos *Royal* y *Heavenly* en este caso consiste en una alusión al origen terrenal y divino, respectivamente, de las posesiones que un individuo puede poner en venta. Ni aquello que deriva de las estructuras sociales de poder (“Royal”) ni aquello que procede de la gracia divina (“Heavenly”) se compara, en todo caso, con el espíritu humano, al que, nos dice la voz poética, no puede o no debería ponerse precio. El efecto de los contrastes hechos aquí por Dickinson a través de dichas figuras es el de establecer un límite entre lo comerciable y lo no comerciable. Así, si en las estrofas tercera y cuarta encontramos rimas perfectas —*go* y *snow*, *bear* y *Air*—, y en la última, una *slant rhyme* —*Grace* y *Price*—, en la primera estrofa,

en cambio, la rima se frustra casi por completo y de modo muy sugerente al contraponer *Man* y *thing*. La voz poética, pues, denuncia una cosificación del individuo implícita en el acto de publicar (recuérdese la asociación de la palabra *auction* con la esclavitud), y sostiene que este espíritu humano no equivale a un objeto valioso —o su imitación— pero tampoco a la gracia divina, cosas, en este poema, comerciables.

Las primeras dos estrofas del poema tienen un esquema de 8-5-8-5 sílabas, en donde los versos pares son catalécticos. Los versos once y doce de la tercera estrofa, en cambio, tienen 9 y 4, respectivamente. En otras palabras, el verso once contiene una sílaba extra (*sell*) que, según el esquema métrico, debía pertenecer al verso siguiente para completar el trímetro trocaico cataléctico que presentan el resto de los versos pares del poema: “**Sell the Royal Air**”. La primera vez que este poema fue publicado apareció, de hecho, con dicha modificación o regularización métrica (en *Further Poems* (1929), editado por Martha Dickinson Bianchi). El efecto ganado al “subir” esta sílaba de un verso a otro, tal como aparece en el fascículo, es retórico, pues le imprime más contundencia al imperativo: “Its Corporeal illustration – *sell* / The Royal”. Aquí es posible constatar que Dickinson, en ocasiones, componía en conformidad con las inflexiones, modulaciones y ritmos de su pensamiento (“the sound of thought”, lo llama Weiner (2008) en un fragmento ya citado) por encima de la regularidad métrica. Dicha sonoridad del pensamiento se vale de pautas visuales para hacerse oír, como lo pone en evidencia el desplazamiento de *sell* al undécimo verso. Asimismo, el encabalgamiento entre la tercera y cuarta estrofa, “The Royal Air – // In the Parcel”, de nuevo pone en evidencia la tensión arriba descrita entre la sintaxis de la idea y los patrones métricos y estróficos. En otras palabras, “Publication – is the Auction” evade las reglas formales “exquisitas” de la ortodoxia poética de su tiempo para favorecer la libertad artística e intelectual, es decir, la precisión lírica del poema.

## Referencias bibliográficas

- ALDRICH, Thomas Bailey. (1892, enero). “In Re Emily Dickinson” (en línea). *The Atlantic Monthly*, January 1892. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1892/01/in-re-emily-dickinson/634194/>.
- ATTRIDGE, Derek. (1996). *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge University Press.

- BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY. (2007). *Emily Dickinson Lexicon*. <https://edl.byu.edu/index.php>.
- DICKINSON, Emily. (1866, 14 de febrero). "The Snake". *Springfield Republican*, p. 6. Recuperado de [https://www.edickinson.org/assets/static\\_pages/The%20Snake%207268\\_1866Feb14\\_0001-5e21311e91cc8adf1f260ba930114b1a916441af3b690f0c208bf52f6ed92884.jpg](https://www.edickinson.org/assets/static_pages/The%20Snake%207268_1866Feb14_0001-5e21311e91cc8adf1f260ba930114b1a916441af3b690f0c208bf52f6ed92884.jpg).
- DICKINSON, Emily. (1891). "I'm nobody! Who are you?". En *Poems, Second Series* (p. 21). Roberts Brothers.
- DICKINSON, Emily. (1958). "260" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 403). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1958a). "261" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 404-405). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1958b). "265" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 408-409). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (1958c). "316" [Carta a T.W. Higginson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. II (p. 450-451). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (2016). "Publication – is the Auction". En Crisianne Miller (Ed.), *Poems, As She Preserved Them* (p. 386). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (2016a). "A narrow Fellow in the Grass". En Crisianne Miller (Ed.), *Poems, As She Preserved Them* (p. 489). Harvard University Press.
- DICKINSON, Emily. (2016b). "I'm Nobody! Who are you?". En Crisianne Miller (Ed.), *Poems, As She Preserved Them* (p. 128). Harvard University Press.
- DICKINSON EDITING COLLECTIVE. (2013). "LETTER-POEM, A Dickinson Genre". *Dickinson Electronic Archives*. <https://www.emilydickinson.org/node/1667>.
- DIETRICK, Ellen Battelle. (1989 [1892, enero]). "One Sided Criticism". En Willis J. Buckingham (Ed.), *Emily Dickinson's Reception in the 1890s: A Documentary History* (pp. 291-292). University of Pittsburgh Press.
- FRYE, Northrop. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.
- HOWE, Susan. (2007). *My Emily Dickinson*. New Directions.
- JOHNSON, Thomas H. (1961). "Introduction". En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (pp. v-xi). Back Bay Books.

- KIRK, Connie Ann. (2008). "Climates of the Creative Process: Dickinson's Epistolary Journal". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 334-347). Blackwell.
- LATTIG, Sharon. (2020). *Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric*. Bloomsbury.
- LEE, Maurice S. (2022). "Dickinson Uncut: Reading and Not Reading in Print Culture". En Cris­tanne Miller y Karen Sánchez-Eppler (Eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson* (pp. 319-335). Oxford University Press.
- LOEFFELHOLZ, Mary. (2016). *The Value of Emily Dickinson*. Cambridge University Press.
- MANSON, Michael L. (2008). "The Thews of Hymn: Dickinson's Metrical Grammar". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 368-390). Blackwell.
- MARTIN, Wendy. (2007). *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge University Press.
- MESSMER, Marietta. (1998). "Dickinson's Critical Reception". En Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle y Cris­tanne Miller (Eds.), *The Emily Dickinson Handbook* (pp. 299-322). University of Massachusetts Press.
- MILLER, Cris­tanne. (2008). "Dickinson's Structured Rhythms". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 391-414). Blackwell.
- MILLER, Cris­tanne. (2012). *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*. University of Massachusetts Press.
- MILLER, Cris­tanne. (2016). "Introduction". En Cris­tanne Miller (Ed.), *Emily Dickinson's Poems, As She Preserved Them* (pp. 1-22). The Belknap Press.
- MILLER, Cris­tanne; SÁNCHEZ-EPPLER, Karen. (2022). "Introduction". En Cris­tanne Miller y Karen Sánchez-Eppler (Eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson* (pp. 1-13). Oxford University Press.
- NILES, Thomas. (1958). "813b" [Carta a Emily Dickinson]. En Thomas H. Johnson (Ed.), *The Letters of Emily Dickinson*, Vol. III (p. 769). Harvard University Press.
- SATELMAJER, Ingrid. (2008). "Fracturing a Master Narrative, Reconstructing 'Sister Sue'". En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 37-55). Blackwell.

- SEWALL, Richard. (1998). “The Continuing Presence of Emily Dickinson”. En Gudrun Grabher, Roland Hagenbuchle y Cristanne Miller (Eds.), *The Emily Dickinson Handbook* (pp. 3-7). University of Massachusetts Press.
- WHITE HEAT. (s.f.). “April 16-22: Poems in the first letter to Higginson” [entrada de blog]. *White Heat. Emily Dickinson in 1862: A Weekly Blog*. Recuperado de <https://journeys.dartmouth.edu/whiteheat/april-16-22-poems-on/>.
- WEINER, Joshua. (2008). “‘Zero to the Bone’: Thelonious Monk, Emily Dickinson, and the Rhythms of Modernism”. En Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz (Eds.), *A Companion to Emily Dickinson* (pp. 490-495). Blackwell.

ENTRE EL SONETO Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO:  
BORGES Y LA BÚSQUEDA DEL POEMA

BETWEEN THE SONNET AND THE DRAMATIC MONOLOGUE:  
BORGES AND HIS SEARCH FOR THE POEM

**Gabriel LINARES**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [gabriellinares@filos.unam.mx](mailto:gabriellinares@filos.unam.mx)

### Resumen

El presente artículo considera el interés de Jorge Luis Borges por reflexionar y contemplar la escritura de un “poema total”, es decir, una composición que emulara la épica clásica o los intentos desde el Romanticismo por crear una composición similar. En la primera parte de este trabajo, se presenta evidencia de que dicha aspiración existía en Borges desde el principio de su carrera. El primer modelo técnico fue ofrecido por Whitman, quien se sirvió de largas enumeraciones que pretendían abarcar la vastedad de la experiencia humana. Borges, sin embargo, pronto se sintió insatisfecho con dicha técnica y exploró otras vías. En la parte central de este texto sugiero que en algunos relatos —“El Aleph”, “La escritura del dios” y “Undr”— parece sugerir que tal composición debe ser rica en alusiones, más que en la enumeración, y compacta, más que vasta, en cuanto que lo absoluto no necesita del exceso. En la parte final del artículo, analizo el poema tardío “Él”. Sugiero que es uno de varios intentos por dar forma a la composición ya mencionada. En este poema, Borges combina sus propias variantes del soneto

### Abstract

This paper considers the way in which Jorge Luis Borges approached the notion and explored the possibility of writing the “absolute poem”, i.e., a composition akin to the great classical epics, or to the attempts since Romanticism to write a text of similar stature. In the first part of this text, I offer evidence that this aspiration is present in Borges’s work since the very beginning of his career. The first technical model for such an enterprise was that of Whitman, who made use of long enumerations that tried to encompass the vastness of human experience. Borges, nevertheless, soon grew dissatisfied with such a technique and started to explore other venues. In the central part of this paper I suggest that, in some of his short stories—“El Aleph”, “La escritura del dios”, and “Undr”—he is of the opinion that such a composition should be rich in allusions rather than enumerative, and compact rather than vast, since what is transcendental does not need to be excessive. In the final part of this paper, I offer a commentary of “Él”, one of his late poems. I consider that it is one of several attempts on the part of

inglés y del monólogo dramático en un texto rico en alusiones y referencias intertextuales.

Borges to explore the possibility of creating the aforementioned text. In it, he combines his own variations of the Shakespearean sonnet and of the English dramatic monologue in a highly allusive and intertextual composition.

**Palabras clave:** *Jorge Luis Borges* || *Formas literarias*  
|| *Análisis del discurso literario* || *Estilo literario*  
|| *Literatura argentina* || *Poesía clásica*

**Keywords:** *Jorge Luis Borges* || *Literary form* ||  
*Literary discourse analysis* || *Literary style* ||  
*Argentine literature* || *Classical poetry*

En 2023 se cumplen cien años de la publicación del primer libro de Jorge Luis Borges (1899-1986), el poemario titulado *Fervor de Buenos Aires*. Este hecho puede recordarnos que, primero que nada, el argentino quiso ser poeta y que, a lo largo de los siguientes sesenta años, siguió estando continua y profundamente interesado en la cuestión de la creación poética como práctica y motivo de reflexión. El presente artículo medita sobre uno de los tópicos centrales en torno a la poesía presentes en su obra, el concepto del *poema total*. Sugiere también algunas posibles vías que pudo haber explorado para contemplar la escritura de tal poema. Acaso la cuestión se exprese más claramente en el inicio de la “Nota sobre Walt Whitman”:

El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico [...]. Quienes alimentaron esa ambición eligieron elevados asuntos: Apolonio de Rodas, la primera nave que atravesó los riesgos del mar; Lucano, la contienda de César y Pompeyo [...]; Camoens, las armas lusitanas en el Oriente; Donne, el círculo de las transmigraciones de un alma, según el sistema pitagórico; Milton, la más antigua de las culpas y el paraíso; [...] Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de un tema importante; la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí [...]. A Mallarmé no le bastaron temas triviales; los buscó negativos: [...] la blancura de la hoja de papel antes del poema. [...] El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Ezra Pound y T.S. Eliot. [...] He recordado algunos procedimientos; ninguno más curioso que el ejercido, en 1855, por Whitman. (Borges, 1974e: 249)

Nótese que los “libros” de los que habla Borges son básicamente “poemas” más bien extensos, al menos de acuerdo con la época y el lugar en el que fueron escritos. En diversos lugares de su obra, manifestó su interés por crear un poema similar y reflexionó sobre las posibilidades de crearlo. Sin ánimo de exhaustividad, dada la longitud del presente artículo, me referiré a un par de dichos lugares que me parecen importantes puntos de inflexión del tema en la obra del argentino.

En “Forjadura”, publicado inicialmente en la revista *Proa* en 1922 y poco después con algunas variantes en el ya mencionado *Fervor de Buenos Aires*, se encuentra presente la intención de crear una obra de grandes alcances:

*Como un ciego de manos precursoras  
 que apartan muros y vislumbran cielos  
 lento de azoramiento voy palpando  
 por las noches hendidas  
 los versos venideros  
 [...]
 He de encerrar el llanto de los siglos  
 en el duro diamante del poema.* (Borges, 1997: vv. 1-5, 10-11)

Vale la pena resaltar, por lo menos, dos aspectos en relación con el pasaje citado. Por un lado, el poema aparece como inscrito en el mundo, que se lee como un libro en braille (“voy palpando / por las noches hendidas / los versos venideros”). Por otro lado, la estructura creada parece que habrá de contener la historia y la condición humanas (“He de encerrar el llanto de los siglos / en el duro diamante del poema”). El título, “Forjadura”, sugiere que la voz poética es el artífice que da forma y realce a dicho diamante.

No obstante, treinta años después, el poeta declara, a través de otra composición publicada originalmente en *La Nación* el 15 de noviembre de 1953 (Helft, 1997: 204), la incapacidad de que se hubiere llevado a cabo dicho proyecto. Dice el poema “Mateo, XXV, 30”:

*Humo y silbatos escalaban la noche,  
 Que de golpe fue el Juicio Universal.  
 [...] una voz infinita  
 Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras  
 Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):  
 —Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,*



*Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,  
[...]  
Todo eso te fue dado, y también  
El antiguo alimento de los héroes:  
La falsía, la derrota, la humillación.  
En vano te hemos prodigado el océano,  
En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;  
Has gastado los años y te han gastado,  
Y todavía no has escrito el poema. (Borges, 1974d)*

Evidentemente, el artículo *el*, que califica al sustantivo *poema* en el último verso del pasaje citado, significa el carácter único de la composición, frustrada y deseada. El anhelo existe, pero no los medios. En este caso, el recurso central del poema, como puede verse, es la llamada *enumeración caótica*,<sup>1</sup> vinculada con la poesía de Walt Whitman (1819-1892) y, especialmente, por supuesto, con su poema *Song of Myself*, uno de los ejemplos del poema total, como se sugiere al final de la cita de “Nota sobre Walt Whitman” presentada anteriormente. Borges ensaya el recurso aquí, pero la técnica no produce, al menos según su voz poética, el efecto deseado. Se plantea un problema técnico insoluble: captar verbalmente la esencia de la totalidad —“una voz infinita / dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras / que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)”—. Se trata de “A typical Borgesian predicament involving ungraspable totalities and the desire to apprehend them” (González Echeverría, 2013: 125).

El mismo problema se presenta explícitamente en la ficción “El Aleph”. El narrador quiere describir el Aleph, un punto en el que se pueden observar todos los puntos del universo en su pasado, presente y futuro. Dice: “Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (Borges, 1974a: 625). A pesar de ello, recurre a la enumeración, acaso en uno de los usos más exitosos que el autor hizo del recurso.

Como vemos, Borges manifiesta desde muy pronto cierta desconfianza hacia esta técnica como una manera de englobar la totalidad. En la misma “Nota sobre Walt Whitman” diría que “la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas [es

<sup>1</sup> “Spitzer defines the device as ‘consisting of lumping together things spiritual and physical, as the raw material of our rich, but unordered modern civilization’” (Alazraki, 1986: 149).

decir, de Whitman]” es uno de los “interminables errores” que falsean “casi todo lo escrito sobre Whitman” (Borges, 1974e: 250). Dicha sospecha se volvería a expresar explícitamente en el prólogo del libro de poemas *El oro de los tigres*, donde el argentino escribiría: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia. Browning y Blake se acercaron más que otro alguno; Whitman se lo propuso, pero sus deliberadas enumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles” (Borges, 1974g: 1081). En una nota al final de su penúltimo libro de poesía, *La cifra*, al hablar del poema “Aquél”, diría: “Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica” (Borges, 1989b: 340). El estudio clásico del uso de este recurso en Borges es de Jaime Alazraki (1986).

Dado que la enumeración caótica no se considera apta para comprender el universo, el autor decide en otras de sus ficciones una vía alterna: la de lo mínimo. Ello se aviene bien al escritor, quien declaró que constituía un “Desvarío laborioso y empobrecedor [...] componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (Borges, 1974f: 429). En “La escritura del dios”, otra ficción del libro *El Aleph*, se explora, por ejemplo, esta idea de comunicar lo vasto (o incluso lo infinito) a través de lo breve. Un sacerdote azteca trata de buscar “una sentencia mágica” (Borges, 1974c: 596), que habrá de restaurar su mundo destrozado por la conquista. Después de una ardua búsqueda, que lo lleva a estudiar y memorizar las manchas de un jaguar, le es revelada una visión del infinito y el significado de dichas manchas, que se traduce en “una fórmula de catorce palabras casuales [...]. Cuarenta sílabas, catorce palabras” (Borges, 1974c: 599). Si el narrador las dijera, podría “abolir esta cárcel de piedra, [...] para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio” (Borges, 1974c: 599). Sin embargo, el sacerdote, narrador de su propia historia, no revela estas palabras, pues, una vez que las ha descubierto y que le ha sido revelado el absoluto, no le parece que tenga caso pronunciarlas para cambiar lo contingente.

Algunos razonamientos del sacerdote sobre la naturaleza del lenguaje divino, sin embargo, acaso merezcan ser mencionados aquí. Leemos:

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir “el tigre” es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto del que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, “todo”, “mundo”, “universo”. (Borges, 1974c: 598.)

Aunque la frase no se revela, se postula su naturaleza. Ésta debe de alguna manera implicar de forma automática el absoluto. Las palabras de la fórmula son, de algún modo, la traducción de esa única palabra divina. Su descripción evoca los primeros versos del poema de Borges, “Mateo, 25, 30”, a los que ya me he referido anteriormente: “una voz infinita dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras [...])”.

En otras dos ficciones, por lo menos, Borges seguiría explorando el tema de una palabra que pudiera constituir un reflejo del absoluto o, como él mismo lo dice en el epílogo de *El libro de arena*, uno de sus últimos libros de relatos, “literaturas seculares que constan de una sola palabra” (Borges, 1989a: 72). A pesar de ser llamadas *seculares*, el efecto de dichas palabras, como ya he sugerido, es conectar a quien las pronuncia o las oye con el absoluto. Los relatos a los que me refiero son “El espejo y la máscara” y “Undr”. Dado que la descripción de la palabra total en el primero de éstos es similar a la de “La escritura del dios”, me referiré a continuación tan sólo al segundo.

En “Undr”, la palabra total se menciona: es la que da título al relato. No obstante, esta palabra es sagrada sólo para el poeta que instruye al narrador en la búsqueda de ésta. Para el narrador, la palabra es otra, que no se menciona. Los personajes son escandinavos:

—[...] A todos la vida nos da todo pero los más lo ignoran. Mi voz está cansada y mis dedos débiles, pero escúchame.

Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla.

Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los

hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y canté una palabra distinta.

—Está bien —dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo—. Me has entendido. (Borges, 1989d: 51.)

Hay, como en otros pasajes aquí citados, una breve enumeración. No obstante, me parece que se trata de uno de varios recursos para conferir efectividad al final del relato, en vez del recurso principal. Nótese, por ejemplo, al inicio de la cita, el uso de la palabra *todo*, en singular y plural. En “La escritura del dios”, en un pasaje ya citado aquí, esta palabra es descrita junto con otras como un conjunto de “ambiciosas y pobres voces humanas” por su incapacidad de describir lo absoluto, “no de un modo explícito, sino implícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato”. Sin embargo, en el contexto de la oración en la que *todo* y su plural se localizan en “Undr”, la palabra no es necesariamente ambiciosa o pobre. Su posible efectividad aquí se debe al carácter general de la oración, en la medida en la que involucra al conjunto entero de los seres humanos (“a todos la vida nos da todo, pero los demás lo ignoran”). En cuanto que nos incluye, podemos hacernos varias preguntas sobre la validez de la aseveración: ¿me ha sido o me será dado todo? ¿Seré de los muchos que lo ignoran o de los pocos que lo saben? La palabra es efectiva porque en su contexto en el relato se aplica a lo que hemos sido y que tal vez ignoramos.

Algo hay que decir también, por supuesto, sobre la palabra *Undr*. Aclarar al final el significado de la palabra que da título al relato le da al lector la sensación de un cierre adecuado. No obstante, si el lector sospecha el significado de antemano, el final le trae la satisfactoria confirmación de una sospecha. Si, por otra parte, ignoramos su significado, una vez que se nos comunica no es difícil necesariamente establecer una conexión fonética entre las palabras *undr* y *wonder* y una búsqueda de carácter etimológico habrá de confirmarla. Dice, por ejemplo, el *Oxford Dictionary of English Etymology*: “wonder [...] astonishing or marvelous thing O.E. [*Old English*, inglés antiguo]; [...] O.N. [*Old Norse*, noruego antiguo] *undr* [...]” (Onions, 1966: 1011). En este sentido, Efraín Kristal (2013) parece no estar muy acertado cuando dice que la palabra es un neologismo, aunque no hay que descartar la posibilidad de que, a pesar de su procedencia escandinava, también implique otras palabras de otros orígenes, como suele suceder en la obra del argentino. Dice Kristal (2013): “The neologism ‘undr’ for

example, can be read as a contraction of two words, the Sumerian ‘ur’ (origin) and the Germanic ‘und’ (and), which suggests a beginning and something else” (162). Aquí tal vez valga la pena recordar que la partícula *ur* tiene en alemán un significado similar al que Kristal le da en sumerio. No obstante, el relato deja claro que tener la ventaja de conocer este dato es hasta cierto punto irrelevante. No sólo el significado del título se aclara al final sino que también se aclara que esto carece de importancia: *undr* es importante para el narrador, pero no para el poeta que lo instruye, ni lo tiene que ser para nosotros. Si todo nos es dado, también nos será dada nuestra palabra, que constituirá una literatura sólo en apariencia secular, pues nos comunicará con nuestra propia intuición o nuestro propio anhelo de lo absoluto o de lo sagrado.

“Undr”, dado lo dicho, parecería concluir que la búsqueda del poema total constituye un falso problema, en la medida en la que cualquier poema o cualquier pasaje de un poema o incluso cualquier palabra puede ser el poema total o toda una literatura para cualquier persona, un lugar verbal en el que convergen un complejo conjunto de emociones, sentimientos y pensamientos. Los lectores de poesía coleccionan en su memoria versos, pasajes o poemas enteros no necesariamente porque tengan buena memoria o no sólo porque la estructura de dichos textos los haga fáciles de memorizar, sino porque sirven a las necesidades emocionales o intelectuales de dichos lectores. En este sentido se destaca una importante función de la poesía, que es, según Jonathan Culler (2015), “the articulation, perhaps in detachable apothegms, of what become shared structures of feeling” (27).

¿Cómo se plasman las opiniones reflejadas en estos relatos con la práctica poética de Borges? En la parte final de este artículo, es mi propósito analizar un poema del argentino que, de algún modo, persigue el efecto globalizante asociado con el concepto de poema total, pero que tiende a la brevedad y que no hace uso esencial de la enumeración. Considero que abre una puerta para analizar otros poemas de alcances y recursos similares en la obra del autor que nos ocupa. También creo que permite apreciar la coherencia de las opiniones del escritor argentino en lo que concierne al tema tratado aquí.

Vale la pena considerar la cuestión de la coherencia de Borges un momento. La poesía de Borges suele verse como un pálido reflejo del resto de su obra. Sobre la poesía que Borges escribió después de la década de los treinta, dice Jason Wilson (2013): “I argue that Borges’s late poetry is read because it is by Borges and it is often self-referentially about Borges” (186). Y también escribe que “his old man’s verse is classical,

and his techniques and metrics obvious and repetitive” (Wilson, 2013: 197-198). Me parece que estas percepciones parten de una perspectiva equivocada, de la esperanza de que los poemas del argentino desplieguen recursos similares a los de las ficciones. Como muchos otros críticos, Graciela Tomassini (2017) repite, que “La opción por la brevedad es un rasgo esencial de la escritura borgesiana” (xcix). No obstante, el análisis que lleva a cabo de este aspecto se circunscribe básicamente a la obra narrativa de Borges y, cuando elige analizar textos de los poemarios, escoge aquéllos que le permiten aplicar el concepto de microrrelato. Ciertamente, como dice Rafael Olea Franco (2013), “Borges’s blurring of genres [...] is a distinctive trait of what critics have called postmodernism, itself a modern kind of writing” (182). Sin embargo, debe tenerse presente que la poesía de Borges es ante todo “clásica”, como dice Wilson un tanto desdeñosamente, y que, como el mismo Olea Franco (2013: 173) recuerda, desde sus orígenes hay una intención de oponer “A la lírica decorativamente verbal y lustrosa [...] otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales” (Borges, 1923: s.p.). Esta intención, me parece, es una constante de toda su carrera poética. En el prólogo de *La cifra*, escribe: “Un hecho cualquiera [...] puede suscitar la emoción estética. La suerte del poeta es proyectar esa emoción” (Borges, 1989c: 202). La coherencia del corpus borgesiano no implica una subordinación de la poesía al resto de la obra: sigue ambiciones propias, vías y técnicas que, como se verá a continuación, son potencialmente tan complejas como las de la narrativa.

El poema por considerar es “Él”, de *El otro, el mismo* de 1964. El poema es una variación del soneto inglés con tres cuartetos y un pareado final. Acaso convenga recordar también que un soneto tiene en general catorce versos, el mismo número de las palabras de la sentencia del sacerdote en “La escritura del dios”. Que yo sepa, este soneto no ha sido analizado en detalle hasta ahora. Alazraki (1988: 110) lo menciona brevemente en relación con los versos 5-8, de los que hablaré más adelante. Por otro lado, Vicente Cervera Salinas (2011), en un artículo que se interesa por poemas de Borges aparentemente “dictados por ese ‘soplo del Espíritu’ sobre materia bíblica o evangélica” (98), omite mencionarlo. Dice el poema:

*Los ojos de tu carne ven el brillo  
 Del insufrible sol, tu carne toca  
 Polvo disperso o apretada roca;  
 Él es la luz, lo negro y lo amarillo.*  
 5 *Es y los ve. Desde incesantes ojos  
 Te mira y es los ojos que un reflejo  
 Indagan y los ojos del espejo,  
 Las negras hidras y los tigres rojos.  
 No le basta crear. Es cada una*  
 10 *De las criaturas de Su extraño mundo:  
 Las porfiadas raíces del profundo  
 Cedro y las mutaciones de la luna.  
 Me llamaban Caín. Por mí el Eterno  
 Sabe el sabor del fuego del infierno. (Borges, 1974b)*

La intención totalizadora del poema es clara. La divinidad panteísta<sup>2</sup> presentada en él nos incluye a todos e incluye todo lo que somos. En lo que respecta a la técnica, es posible encontrar enumeraciones. Considérese, al respecto, por ejemplo, el verso 4 (“la luz, lo negro y lo amarillo”) y los versos 6-8: “los ojos que un reflejo / indagan y los ojos del espejo, / las negras hidras y los tigres rojos”. Éstas, sin embargo, son breves en comparación con las presentadas anteriormente en este artículo y, como veremos a continuación, están inmersas en otras estructuras, con las que se combinan para dar eficacia al poema.

La divinidad (“el Eterno”, v. 13) del poema se presenta por medio de la tercera persona masculina del singular (*Él*, en el título y en el verso 4). En el verso 4, dicho pronombre es el sujeto de predicados nominales antitéticos (“la luz, lo negro”) que sugieren su carácter dual. Los tres sustantivos de ese mismo verso, por otro lado, se vinculan semánticamente con palabras presentes en todo el texto. *Él* es el centro de una red que se extiende por todo el poema. La “luz” se asocia con el “brillo / del insufrible sol” (vv. 1-2), con las “mutaciones de la luna” (v. 12) y con el “fuego” (v. 13); también con las repetidas referencias al sentido de la vista, a los ojos y a los espejos (vv. 1, 5-7). Por otro lado, los adjetivos sustantivados *lo negro* y *lo amarillo* anuncian

<sup>2</sup> Borges entendía por *panteísmo* algo similar a lo que José Ferrater Mora (2009) llama *panteísmo premoderno*: “Aunque el nombre es moderno, la creencia o doctrina no lo son tanto; la identificación de Dios con el mundo ha sido afirmada [...] por varias doctrinas del pasado, tanto orientales como occidentales” (2688). En este sentido usamos la palabra en el presente artículo, y no en el moderno, que describe en detalle Ferrater Mora en el mismo lugar.

de algún modo a los tigres del verso 8, aunque éstos sean descritos como *rojos*. *Negro*, como *luz*, igualmente está conectado con las “mutaciones” del verso 12 y asimismo con las “negras hidras” (v. 8). La equivalencia del dios con su creación se establece explícitamente en los versos 9-10: “Es cada una de las criaturas de su extraño mundo”.

El poema se centra en lo “extraño” e incómodo del mundo representado. En los pasajes ya revisados, el sol es “insufrible” (v. 2); los “tigres” (v. 8), depredadores reales, están acompañados por mitológicas “hidras”. La incomodidad del soneto es enfatizada por la constante vigilancia de la divinidad, transmitida por las dos oraciones que se encuentran en los versos 5-8: “Es y los ve. Desde incesantes ojos / te mira y es los ojos que un reflejo / indagan y los ojos del espejo, / las negras hidras y los tigres rojos” (vv. 5-8). Las dos oraciones que componen este pasaje tienen estructuras que serían similares, si no fuera porque se presentan de forma invertida. La primera (“Es y los ve”, v. 5) consta de dos cláusulas coordinadas, una con un verbo intransitivo (*es*), y la otra con uno intransitivo (*ve*). La segunda oración presenta primero una cláusula con un verbo transitivo que es sinónimo del de la oración precedente (*mira*) y luego una cláusula con el mismo verbo intransitivo del inicio de la primera oración (*es*). Estas estructuras simétricas están en concordancia con las palabras *reflejo* y *espejo* que se encuentran en este pasaje y que, por cierto, riman. Su duplicación coincide también con las de los ojos que se miran en un espejo (v. 7).

La primera oración es parca y contundente. Su primera cláusula (*es*) declara la pura existencia de la divinidad, sin definiciones, atributos, o calificativos; la segunda cláusula tiene como objeto directo simplemente el pronombre objetivo de la tercera persona en forma masculina (*los*) que incluye los sustantivos del verso anterior (“la luz, lo negro y lo amarillo”). La segunda oración es una variación de la primera. La cláusula *Desde incesantes ojos te mira* vuelve monstruoso al sujeto (*Él*). Por otro lado, el objeto directo de esa oración (“te”, v. 6) dirige la acción del verbo hacia el *tú* apostrofado implícitamente en las primeras líneas (“Los ojos de tu carne ven el brillo / del insufrible sol”). Como suele suceder al leer poesía, el lector puede asociar a este *tú*, continuamente observado por la divinidad y a la vez percibidor de un mundo yermo (“el insufrible sol”, “polvo disperso y apretada roca”, en los versos 2 y 3, respectivamente), consigo mismo.

Habiendo hablado de la divinidad (“Él”) y del individuo al que el poema se dirige (un *tú* no identificado), conviene ahora considerar a la persona poética del texto. Por



lo que dice en los tres cuartetos, parece tener o imaginar tener un conocimiento privilegiado de la relación de la divinidad con lo creado. No especula: declara. No obstante, nada se nos dice en estos versos sobre la identidad de la voz que pueda servir para avalar dicha sabiduría. Ésta se revela en el pareado final: “Me llamaban Caín. Por mí el Eterno / sabe el sabor del fuego del infierno”.

Formalmente, el poema se revela en el dístico como un monólogo dramático, un ejercicio de prosopopeya en verso. La afición de Borges a esta forma poética viene de su aprecio por el poeta victoriano Robert Browning (1812-1889). Como se recordará, de acuerdo con el prólogo de *El oro de los tigres*, que ya he citado, Browning era, junto con el romántico William Blake (1757-1827), el individuo más próximo a ser un verdadero poeta, para quien “cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges, 1974g: 1081). En una posible lectura, la que me parece más plausible, el descubrimiento de la identidad de la voz poética da contundencia y definitividad a los doce versos anteriores. La identidad de Caín reviste de autoridad las declaraciones contenidas en ellos. El personaje nos habla desde otro plano, en el que los nombres ya no tienen mucho sentido (“Me llamaban Caín”), específicamente, desde el infierno, como declara el verso 14. Como el observador de “El Aleph”, como el sacerdote de “La escritura del dios”, Caín percibe desde la eternidad, no desde lo contingente, la unidad de todas las cosas con la divinidad, incluso en el infierno. La frase *sabe el sabor del fuego* es interesante. Sugiere una experiencia intolerable. Dios conoce el infierno a través de la experiencia directa del sentido del gusto. Así, la divinidad panteísta del poema es presentada a nosotros con absoluta inmediatez a través de una voz privilegiada. Si está en el infierno con ella, de algún modo, nosotros también estamos allí, en la medida en que también somos parte de ella, en la medida en que nuestros ojos son sus ojos. El poema no sólo nos presenta con un ente que es la totalidad: nos incluye en esa totalidad, nos hace parte de ella. En el soneto, *yo es Él, es tú*.

Algo hay que decir por último sobre el poema considerado como soneto. Evidentemente, parte de su eficacia se debe al dístico, contundente en sí mismo y en contraste con los tres cuartetos que lo preceden. Su rima le da un carácter sentencioso. Por otro lado, resalta palabras centrales a su contenido y al de todo el poema (*Eterno / infierno*). En este respecto, vale la pena también observar cómo algunas de las rimas refuerzan el ambiente opresivo y amenazador de la composición. Considérense los

pares *brillo / amarillo* (vv. 1-4), *toca / roca* (vv. 2-3), *ojos / rojos* (vv. 5-8). Por otro lado, como en muchos poemas de Borges, abundan los encabalgamientos, incluso en el dístico final. Vale la pena, sin embargo, resaltar los dos casos en los que las unidades sintácticas coinciden con las unidades métricas. En los dos casos son versos (5 y 8) que se hallan al final de un cuarteto (el primero y el segundo). La peculiaridad de no estar encabalgados le brinda definitividad a su grupo estrófico de la misma forma que el pareado se la da a todo el soneto. En el primer caso, el verso encierra la oración que define por primera vez a la divinidad: “Él es la luz, lo negro y lo amarillo” (v. 4). El segundo parece reafirmar de forma concreta y monstruosa lo que se presentó de forma más bien abstracta en el primero: “Las negras hidras y los tigres rojos” (v. 8).

Finalmente, consideraré otra forma en la que este poema ambiciona referirse a todo: a través de sus relaciones intertextuales. Evidentemente, ésta es propiedad de casi todo texto, literario o no. No obstante, el tema del poema hace que se entrecruce con textos de ambiciones similares. En un sentido, sin embargo, las posibilidades de establecer conexiones intertextuales dependen de los lectores y son, así, potencialmente inagotables. Por ejemplo, la aseveración *Él es la luz* puede recordar el primer acto creativo del dios cristiano, según el Génesis: “Dijo Dios: ‘Haya luz’, y hubo luz” (1:3). Por otro lado, en el *Svetasvatara Upanishad*, se dice acerca de la unidad fundamental que lo es todo y lo trasciende todo: “This great being has a thousand heads, a thousand eyes, and a thousand feet. He envelops the universe” (*Upanishads*, 2002: 142). No sólo la omnipresencia de esta entidad la vincula con “Él”; también, sus múltiples ojos. También sus múltiples cabezas, que lo vinculan con la hidra del verso 8.

Dada la multiplicidad de alusiones posibles, me ceñiré a explorar algunas que me parecen relevantes, y que provienen de la poesía en lengua inglesa. En el libro que Borges escribió con Alicia Jurado y que se titula *Qué es el budismo*, se citan dos estrofas del poema “Brahma” de Ralph Waldo Emerson (Borges y Jurado, 1991: 735), que cito a continuación íntegro:

*If the red slayer thinks he slays,  
 Or if the slain thinks he is slain,  
 They know not well the subtle ways  
 I keep, and pass, and turn away.*

*Far or forgot to me is near  
Shadow and sunlight are the same;  
The vanished gods to me appear;  
And one to me are shame and fame.*

*They reckon ill who leave me out;  
When me they fly, I am the wings;  
I am the doubter and the doubt,  
And I the hymn the Brahmin sings.*

*The strong gods pine for mine abode,  
And pine in vain the sacred Seven;  
But thou, meek lover of the good!  
Find me, and turn thy back on heaven.* (Emerson, 2001)

Como “Él”, el poema es un monólogo dramático, una composición con una voz poética que pertenece a un personaje imaginado. En este caso, se trata del dios creador del universo, según antiguas doctrinas religiosas de la India. Como en “Él”, la voz poética lo incluye todo. Igualmente, la totalidad se manifiesta dentro de la brevedad —en este caso, en dieciséis versos—. No obstante, creo que el poema de Borges nos involucra de mejor manera con esa totalidad que el de Emerson, gracias al eficaz uso de los pronombres en el del argentino. En los últimos versos del poema de Emerson, Brahma invita a un sujeto apostrofado (*thou*) a buscarlo. Las declaraciones de Caín sugieren que tal búsqueda es innecesaria, en la medida en que cualquiera de nosotros ya es la divinidad (“Por mí el eterno / Sabe el sabor del fuego del infierno”).

El personaje de Caín, por otro lado, cuenta con interesantes antecedentes en el Romanticismo inglés. Me parece que no podemos evitar considerar por lo menos uno. Entre 1826 y 1827, William Blake pintó el cuadro *Cain Fleeing* (Klonsky, 1977: 108). El poema evoca varios aspectos de la pintura. En ella, un Caín aterrado huye de la escena del crimen. Su rostro, en una pose que anticipa la de *Skrik* de Edvard Munch, está rodeada de llamas. El paisaje abunda en dos colores: el negro y el amarillo. El sol es de un rojo intenso. Otra mención merece también Robert Browning. En su libro *Dramatis Personae* se halla el monólogo dramático “Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in The Island”. Al poema lo acompaña el siguiente epígrafe: “Thou thoughtest I was altogether such a one as thyself” (Browning, 1996: 805). Éste pertenece al libro de los Salmos, a un pasaje (50:21) en el que dios increpa a los malvados, que

creen que él es como ellos. En el poema de Browning, Calibán, el complejo villano de *The Tempest*, imagina que su divinidad, Setebos, es perversa y cobarde como él mismo. La relación del poema con el epígrafe, sin embargo, es ambigua, en cuanto que la personalidad de Setebos es ambigua. Por un lado, es la deidad perversa de la madre de Calibán, la bruja Sycorax; por otro, en la realidad es un dios patagónico naturalmente visto por los europeos como un demonio (Shakespeare, 1999: 176).

Desde este punto de vista, vale la pena, por último, considerar el breve comentario que acompaña al poema en la edición anotada de la obra de Borges. Según la nota, Caín alivia su sensación de ser perseguido por la divinidad con “la ilusión de que, gracias a él, Dios haya conocido el infierno” (Costa Picazo, 2010: 548). La palabra que resalta es, por supuesto, *ilusión*. La interpretemos como ‘esperanza’ o ‘fantasía’, sugiere que las palabras de Caín no tienen autoridad alguna. Ésta es, por supuesto, otra interpretación del poema, aunque me parece menos interesante que la que he descrito aquí. No obstante, no niego su posibilidad e incluso creo que puede enriquecer el presente artículo. Si el poema acepta las dos lecturas y otras, ello no es más que una manifestación de la multiplicidad del poema, y de la riqueza del texto literario en general. El texto puede ser interpretado como una expresión del panteísmo y, a la vez, como su negación, si lo consideramos desde la perspectiva de la posible influencia de Browning (también ambigua) y de la nota de la edición citada de la obra de Borges.

Pero no es mi intención estar de acuerdo o no con el panteísmo de Caín o con el posible panteísmo de Borges. Mi intención ha sido explorar las formas en las que Borges se acercó en su práctica poética al problema de crear el poema total, después de una cierta insatisfacción con un método whitmaniano: el de la enumeración. Como podemos ver, el método se sigue usando, pero se subordina o combina con otros, igualmente importantes. En primer lugar, la frecuente práctica del soneto inglés, con su pareado final, le da la oportunidad al argentino de expresar con concisión y contundencia un tema de vastas proporciones. Por otro lado, también vale la pena considerar el valor del monólogo dramático en un poema de este tipo. En la medida en la que el monólogo representa el pensamiento de un individuo imaginado, parecería poco apropiado para explorar la esencial identidad de todos. No obstante, la forma poética puede servir también para explorar precisamente nuestras afinidades, a pesar de las aparentes diferencias. “Él” explora esta posibilidad hasta límites en apariencia absurdos.

Finalmente, cabe decir que acaso el interés de Borges por los monólogos de Browning en su poesía de madurez implique otra nueva forma de relacionarse con Whitman. Para Borges, lo más interesante del poeta estadounidense no era, como hemos visto, la técnica de la enumeración, sino la creación de un personaje que incluye a toda la humanidad. Dice en “Nota sobre Walt Whitman”:

El panteísmo ha divulgado un tipo de frases en las que se declara que Dios es diversas cosas contradictorias o (mejor aún) misceláneas. Su prototipo es éste: “El rito soy, la ofrenda soy, la libación de manteca soy, el fuego soy” [...]. Walt Whitman renovó ese procedimiento. No lo ejerció, como otros, para definir la divinidad o para jugar con las “simpatías o diferencias” de las palabras; quiso identificarse, con una suerte de ternura feroz, con todos los hombres. (Borges, 1974e: 251)

El monólogo dramático ofrece una técnica poética que permite trascender el recurso prototípico del panteísmo: la lista que define a su sujeto de las formas más diversas. En lugar de eso, permite incorporar la multiplicidad a través de la creación de voces poéticas que son *personae* (máscaras) de sujetos imaginados. En cualquier caso, parece claro que, durante su carrera como escritor, Borges siguió interesado en el tema y que lo manejó de formas que incorporaban y transformaban en diferente medida sus intereses y sus lecturas. Me parece que es patente también la riqueza y complejidad de la poesía de Borges. El presente artículo tiene como propósito abrir una puerta al análisis de esas formas en la poesía del argentino, y también de profundizar en la fascinante profundidad de su poesía.

### Referencias bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime. (1986). “Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges’ Latest Poetry”. En Carlos Cortínez (Ed.), *Borges the Poet* (pp. 149-157). The University of Arkansas Press.

- ALAZRAKI, Jaime. (1988). “Outside and inside The Mirror in Borges’ Poetry”. En *Borges and The Kabbalah and Other Essays on His Fiction and Poetry* (pp. 107-115). G. K. Hall.
- BORGES, Jorge Luis. (1923). “A quien leyere”. En *Fervor de Buenos Aires* (s.p.). Serrantes.
- BORGES, Jorge Luis. (1974a [1945]). “El Aleph”. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 617-628). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974b [1965]). “Él”. En *Obras completas 1923-1972* (p. 898). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974c [1949]). “La escritura del dios”. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 596-599). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974d [1953]). “Mateo, XXV, 30”. En *Obras completas 1923-1972* (p. 874). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974e [1947]). “Nota sobre Walt Whitman”. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 249-253). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974f [1944]). “Prólogo”. [Prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan*]. En *Obras completas 1923-1972* (p. 429). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974g [1972]). “Prólogo” [Prólogo a *El oro de los tigres*]. En *Obras completas 1923-1972* (p. 1081). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989a [1975]). “Epílogo” [Epílogo a *El libro de arena*]. En *Obras completas 1975-1985* (p. 72-73). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989b [1981]). “Unas notas” [Notas a *La cifra*]. En *Obras completas 1975-1985* (p. 340). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989c [1977]). “Epílogo” [Epílogo a *Historia de la noche*]. En *Obras completas 1975-1985* (p. 202). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1989d [1975]). “Undr”. En *Obras completas 1975-1985* (pp. 48-51). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1997 [1922]). “Forjadura”. En *Textos recobrados 1919-1929*. (p. 161). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. (1991 [1976]). *Qué es el budismo*. En *Obras completas en colaboración*. (pp. 719-781). Emecé.
- BROWNING, Robert. (1996). “Caliban upon Setebos, or Natural Theology in The Island”. En John Pettigrew (Ed.), *Robert Browning: The Poems*, Vol. 1 (pp. 805-812). Penguin Books.

- CERVERA SALINAS, Vicente. (2011). “El universo sensitivo del verbo poético: Borges y el ‘olor de la carpintería’”. *Cartaphilus*, (9), 98-110. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/142521/127831>.
- COSTA PICAZO, Rolando. (2010). “Notas a ‘Él’”. En Jorge Luis Borges, *Obras completas: edición crítica*, Vol. 2 (Rolando Costa Picazo, Ed.) (pp. 546-548). Emecé.
- CULLER, Jonathan. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- EMERSON, Ralph Waldo. (2001). “Brahma”. En Joel Porte y Sandra Morris (Eds.), *Emerson’s Prose and Poetry* (pp. 464-465). Norton.
- FERRATER MORA, José. (2009). *Diccionario de Filosofía*. Ariel.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Arturo. (2013). “The Aleph”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 123-136). Cambridge University Press.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica.
- KLONSKY, Milton. (1977). *William Blake. The Seer and His Visions*. Harmony Books.
- KRISTAL, Efraín. (2013). “The Book of Sand and Shakespeare’s Memory”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 160-171). Cambridge University Press.
- OLEA FRANCO, Rafael. (2013). “The Early Poetry (1923-1929)”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 172-185). Cambridge University Press.
- ONIONS, Charles Talbot. (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford.
- SHAKESPEARE, William. (1999). *The Tempest* (Virginia Mason Vaughan y Aldent T. Vaughan, Eds.). The Arden Shakespeare.
- TOMASSINI, Graciela. (2017). “Borges: la opción por la brevedad”. En José Luis Moure (Ed.), *Borges esencial* (pp. CXIX-CXX). Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.
- UPANISHADS. (2002). Signet Classics.
- WILSON, Jason. (2013). “The Late Poetry (1960-1985)”. En Edwin Williamson (Ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges* (pp. 186-200). Cambridge University Press.

*LAS RELIQUIAS DE LA MUERTE: LOS ELEMENTOS CLÁSICOS DEL CUENTO DE HADAS EN LA  
SAGA DE HARRY POTTER Y EL CUENTO DE LOS TRES HERMANOS*

*THE DEATHLY HALLOWS: TRADITIONAL FAIRY TALE ELEMENTS IN THE HARRY POTTER  
NOVELS AND THE “TALE OF THE THREE BROTHERS”*

**Dolores HORNER BOTAYA**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA LEÓN | León, México

Contacto: 27291@iberoleon.edu.mx

### Resumen

En este artículo se explora el uso que J.K. Rowling hace de algunos elementos constitutivos del cuento de hadas en cuanto género literario a lo largo de las siete novelas que integran la saga de Harry Potter, así como en *The Tales of Beedle the Bard* (2008) y en particular el cuento de los tres hermanos. Dentro de la saga de Harry Potter, la autora se vale de una mitología propia para explicar la cosmogonía por medio de la cual los personajes conocen e interpretan su mundo y las tareas que deben acometer en él. Dicha cosmogonía posee una abundante serie de referencias a los cuentos de hadas tradicionales, y parte fundamental de la misma se encuentra codificada en la colección que recibe el nombre de *The Tales of Beedle the Bard*. Mediante una estrategia metaliteraria, Rowling reescribe ciertos cuentos de hadas clásicos, tales como “Cenicienta” y otros más conocidos, pero el que resulta fundamental para la trama de la séptima novela (*Harry Potter and the Deathly Hallows*), es el cuento de los tres hermanos. Retomando la tradición folclórica de los cuentos de hermanos de sangre y utilizando tropos pertenecientes al género (tales como la estructura de los tercios y el enfrentamiento/regateo con la muerte),

### Abstract

This article explores the way in which J.K. Rowling uses some essential elements of the fairy-tale tradition as a literary genre along the seven novels that constitute the Harry Potter saga, as well as *The Tales of Beedle the Bard* (2008), and specifically the tale of the three brothers. In the Harry Potter saga, the author makes use of a personal mythology to explain the cosmogony through which the characters meet and understand their world, as well as the tasks that they must perform in it. Such a cosmogony owns a rich number of references to traditional fairy tales, and part of it is codified in the collection known as *The Tales of Beedle the Bard*. Using a metaliterary strategy, Rowling rewrites some classical fairy tales like “Cinderella” and others less known, but the one that ends up being fundamental for the plot of the seventh novel (*Harry Potter and the Deathly Hallows*) is the tale of the three brothers. Taking up the folklore tradition of the blood-brothers and using tropes related to the genre (such as the thirds structure and the encounter with Death), Rowling weaves a fable that she uses to explain the origin of the main character while offering the narrative key for him to vanquish the villain in the story. Thus, Rowling



Rowling entreteje una fábula que sirve para explicar el origen del personaje principal y a su vez otorga la clave narrativa para que resulte triunfador en su enfrentamiento con el villano de la historia, conocido como Lord Voldemort. De esta manera, Rowling rinde un homenaje a la tradición oral y, al mismo tiempo, dota de legitimidad a las aspiraciones de su protagonista.

pays homage to oral tradition and legitimates the protagonist's aspirations.

**Palabras clave:** *J. K. Rowling* || *Literatura fantástica* || *Literatura inglesa* || *Cuentos de hadas* || *Literatura y Folclore* || *Cultura popular*

**Keywords:** *J. K. Rowling* || *Fantasy literature* || *English literature* || *Fairy tales* || *Literature and folklore* || *Popular culture*

La saga de Harry Potter se considera una de las series de libros para niños y adolescentes más exitosas de la historia, tanto por sus ventas como por el número de lectores a los que ha conquistado a lo largo de los años. Hasta el día de hoy, se han vendido más de 600 millones de ejemplares de las aventuras del niño mago, lo que no deja de impresionar por su influencia y duración en el tiempo. *Harry Potter* ha pasado de ser un *best seller* a un *long seller*, si nos ceñimos al lenguaje de las ventas del libro, y al día de hoy los padres que crecieron con él están empezando a leerlos a sus hijos. La saga se ha convertido en un universo que comprende películas, parques de diversiones y todo tipo de mercancía, desde gomas de borrar hasta bufandas. Veintiséis años después de la publicación de la primera novela, parece que la vigencia del personaje no ha hecho más que fortalecerse.

En su obra *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter* (2008), Seth Lerer habla de cómo el tono “trillado” de la saga y sus figuras “excesivamente vulgares” le recuerdan a los cuentos de hadas tradicionales. Para Lerer (2008: 352), algunos elementos de la filología del cuento de hadas se retoman en *Harry Potter*, y los observa tanto en las criaturas del bosque prohibido como en el personaje mismo de Dumbledore. Carlea Holl-Jensen y Jeffrey A. Tolbert (2015), estudiosos del folclor, consideran los cuentos de Beedle como metafolclor, pues éstos contienen parte de la cosmogonía de la saga y sirven para explicar algunos de los misterios de la trama. Desde su perspectiva, este “falso” folclor merece la pena ser estudiado porque posee una gigantesca influencia popular que llega al grado de definir lo que las personas entienden por folclor, aun cuando eso se aleje de las nociones de

los especialistas (Holl-Jensen y Tolbert, 2015: 170). Desde los estudios literarios, es mi postura que la narrativa metafolklórica de los cuentos de Beedle el bardo en la saga de Harry Potter reviste un interés particular porque funciona para sostener y explicar una genealogía que se despliega en tres sentidos: 1) la del personaje de Harry y sus ancestros, 2) la de la postura literaria de Rowling con respecto al cuento de hadas como género y 3) la de la misma autora con respecto a su posición en cuanto heredera de las reescrituras de los cuentos de hadas literarios de antaño.

Me parece importante aclarar que, a lo largo del presente artículo, cuando se nombra la obra *The Tales of Beedle the Bard*, el título refiere tanto al texto que aparece en las novelas como a la colección de cuentos que escribió J.K. Rowling. Se trata en efecto de un guiño metanarrativo de la propia autora: mientras que el libro “original” se menciona en la séptima novela de Harry Potter, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, publicada en 2007, la misma autora escribió y publicó un año después el libro de cuentos al que se refieren los personajes de su novela. En la séptima novela de Harry Potter, luego de que Albus Dumbledore le regala los cuentos a Hermione como parte de su herencia, se produce la siguiente conversación entre Harry, Ron y Hermione al negar Hermione su conocimiento sobre los mismos:

Harry looked up, diverted. The circumstance of Ron having read a book that Hermione had not was unprecedented. Ron, however, looked bemused by their surprise.

“Oh come on! All the old kids’ stories are supposed to be Beedle’s aren’t they? || ‘The Fountain of Fair Fortune’... ‘The Wizard and the Hopping Pot’... ‘Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump’...”

“Excuse me?” said Hermione giggling. “What was the last one?”

“Come off it!” said Ron, looking in disbelief from Harry to Hermione. “You must’ve heard of Babbitty Rabbitty—”

“Ron, you know full well Harry and I were brought up by Muggles!” said Hermione. “We didn’t hear stories like that when we were little, we heard ‘Snow White and the Seven Dwarves’ and ‘Cinderella.’”

“What’s that, an illness?” asked Ron.

“So these are children’s stories?” asked Hermione, bending against over the runes.

“Yeah” said Ron uncertainly. “I mean, just what you hear, you know, that all these old stories came from Beedle. I dunno what they’re like in the original versions.”

“But I wonder why Dumbledore thought I should read them?”  
(Rowling, 2007: 114)

En el fragmento se observan algunas de las características del cuento de hadas que van a resultar fundamentales para interpretar el papel de la tradición de los cuentos maravillosos dentro del universo de Rowling. Para empezar, el libro de los cuentos de Beedle es un regalo de Albus Dumbledore, personaje con innegable autoridad dentro del mundo de la magia, además de mentor y maestro de los personajes principales —Harry, Ron y Hermione—. La antigüedad del libro, el hecho de que esté cifrado en lenguaje rúnico y que haya sido un obsequio de Dumbledore le confiere ciertas características de continuidad histórica que se emparentan con las características de los cuentos de hadas: provienen de una tradición oral (de ahí que a Beedle se le coloque el mote de “bardo”), se consideran cuentos para niños —por lo que se les desacredita como verdadera literatura o información valiosa—, y existen de ellos multitud de versiones, sin que nadie sepa cuáles son los originales, aunque en este caso Rowling parece apuntar a que las transcritas por Beedle son las que se considerarían legítimas dentro del universo de sus novelas.

*The Tales of Beedle the Bard* es un libro cifrado en dos sentidos: está escrito en runas, un código que ni siquiera todos los magos leen (deben tomar la asignatura correspondiente dentro de Hogwarts para aprender a leerlo o aprender por su cuenta, pero en todo caso parece una materia compleja) y los cuentos no son familiares para los *muggles*; es decir, pertenecen a la tradición oral y cultural de los magos, y por tanto las verdades que pudieran contener se relacionarán con la comunidad mágica. Dicha división no es inocente, pues el universo de Rowling se construye sobre las dicotomías identitarias que atraviesan a sus personajes: los *muggles* versus los magos, y dentro del mundo de la magia los “sangre sucia” versus los “sangre limpia”, los mortífagos versus el ejército de Dumbledore, etcétera. Dichas dicotomías establecen una serie de relaciones de poder al interior de los relatos y facilitan la asociación de los no magos con la justicia, la libertad e incluso la victimización, mientras que la comunidad mágica, en su obsesión por conservar la magia dentro de ciertos círculos sociales,

se asociaría con el poder, el elitismo y el racismo. Rowling está oponiendo la sabiduría popular de Ron, criado entre magos, con la formación académica de Hermione, una adolescente criada por *muggles* que nunca antes había escuchado de dicha tradición literaria. El hecho de que sea el cuento el que contiene la clave para desentrañar el misterio de la novela y a su vez para desmarcar a Harry de su herencia funesta (lo que evita que se convierta en Voldemort) es en sí mismo atribuible a la fuerza del cuento de hadas como una verdad más “verdadera” que aquella que habita en el entorno ordinario (si por entorno ordinario entendemos el contexto sociohistórico de la saga). La narrativa se inviste así con un gesto metaliterario que pareciera apuntar a la fuerza de la narrativa para reordenar el mundo dentro de la narrativa misma, o al menos legitimar ciertas certezas al interior del relato.

Donald Haase (2007) advierte de los riesgos de intentar definir al cuento de hadas como un género literario particular. Cita a la estudiosa Elizabeth Wanning Harries, para quien “nada es más difícil que intentar describir un cuento de hadas en 25 palabras o menos” (Haase, 2007: 322). Pese a que se ha intentado sustituir por cuento popular o maravilloso, Haase enfatiza que el uso del vocablo *cuento de hadas* posee un trasfondo histórico que se origina en el francés *conte de fées* y que sirve para denotar los cuentos que ideaban las escritoras francesas de finales del siglo XVII. Aunque invocar su cualidad histórica reconoce la importancia de dichas escritoras dentro del género, no nos sirve para explicar sus cualidades taxonómicas ni funcionales. El cuento de hadas es en sí mismo un género literario contradictorio, lo que queda demostrado por las dificultades que entraña su definición. No todos los cuentos de hadas contienen hadas dentro de sus personajes, y aunque sí existe en ellos un efecto de maravilla y al mismo tiempo una naturalización de la maravilla (pues el lector les concede la gracia de que en ellos ocurran todo tipo de eventos disparatados y fantásticos sin que ello afecte el disfrute ni la verosimilitud del relato) tampoco podemos pensar en el cuento de hadas en términos de cuento popular. De hecho, existen innumerables ejemplos de cuentos de hadas literarios que se crearon para ser leídos y cuya relación con el folklor del que provienen es más bien engañosa (en esta línea podemos pensar en la sirenita, de Andersen, o en la Bella y la Bestia, de Villeneuve, pero también en los cuentos de Beedle el bardo, motivo de este artículo). Por último, el uso de las palabras *cuento de hadas* contiene en sí mismo un apoyo y una diseminación popular difíciles de contrarrestar. Pareciera imposible abolir el término

tanto dentro de las discusiones académicas como del habla popular, donde ha llegado a implicar significados tan disímiles como una mentira bien elaborada (“no quiero escuchar más cuentos de hadas”) o la referencia a las historias tradicionales (“la bella durmiente es mi cuento de hadas favorito”). Debido a ello, Haase (2007) nos previene: “From this perspective, ‘fairy tale’ is again defined specifically in terms of the magic or wonder tale, which can appear either in oral or literary form. It might be simpler if the term ‘wonder tale’ were to replace ‘fairy tale’ altogether, but the history of the term and its popular usage make that unlikely” (324). Rowling utiliza la ambigüedad que el término provoca y aprovecha algunas de sus acepciones paradigmáticas, entre ellas la aventura, el sentido moral o la fantasía, para imbuir al personaje de Harry de una legitimidad y una herencia literaria dentro del canon de los cuentos de hadas. Sus estrategias narrativas funcionan como una especie de pasaporte que le otorga a Harry un origen y una pertenencia dentro de los personajes que habitan este universo.

Las reescrituras contemporáneas del cuento de hadas retoman algunas de las tramas clásicas y las transforman, a menudo con intenciones subversivas o de homenaje a los cuentos tradicionales. Entre los autores de literatura infantil cuyas reescrituras son bien conocidas podemos mencionar a Roald Dahl, Jane Yolen o Marissa Meyer; la reescritura en sí misma es un proceso de reapropiación que actualiza y cuestiona el discurso tradicional. Pese a que la saga de Harry Potter no es en exclusiva una reescritura de cuento de hadas, los cuentos de Beedle el bardo sí lo son. En ambos casos los elementos intertextuales cumplen propósitos específicos dentro de la trama que favorecen ciertas intenciones autorales y que en el caso de las novelas de Harry Potter sirven para configurar una cosmogonía y homenajear una serie de tradiciones literarias por medio de elementos metanarrativos.

El cuento de hadas pues, es un género oral o literario que puede escribirse y reescribirse o modificarse a placer y que goza de una popularidad importante. J.K. Rowling, la autora de Harry Potter, parece ser consciente de la problemática que rodea al género y la aprovecha para posicionarse dentro de la saga del niño mago. Como hacen notar Carlea Holl-Jensen y Jeffrey A. Tolbert (2015):

Rowling both makes conscious use of the fairy-tale genre and advances explicit commentary on that genre. This commentary not only reflects Rowling’s views but also indicates a larger pattern of social thought about fairy tales:

they are apparently silly, irrelevant texts with little meaning beyond their obvious moral messages, and yet they hint at obscure truths that modern readers would do well to root out. (164)

En efecto, aunque la mayoría de los personajes conocen los cuentos de Beedle el bardo, sólo Xenophilius Lovegood, considerado por muchos como un excéntrico y charlatán, externa que dentro de los cuentos tradicionales puede ocultarse la verdad. La versión de Lovegood es la que acaba demostrándose como cierta dentro del universo narrativo del relato, lo cual la hace coincidir con ciertas posturas acerca del cuento de hadas que, pese a que algunos autores (entre ellos los mismos Holl-Jensen y Tolbert) las consideran datadas, sin duda poseen un gigantesco atractivo popular. Esta cualidad nos llevaría a preguntarnos si el significado del folklor es aquello que los estudiosos han concluido que debe ser valorado como “verdadero” folklor, o si la opinión popular del folklor como repositorio de antiguas certezas culturales es o no válida. En cualquier caso, el gesto metanarrativo de Rowling y la reescritura de los cuentos de hadas tradicionales dentro de su universo ha generado una cierta polémica dentro del campo de estudio de los mismos. El gesto posmoderno de una reescritura que no carece de la ironía que Calinescu (1997) destaca como una de las características esenciales de las reescrituras posmodernas nos lleva a preguntarnos por la naturaleza de un género que nunca ha terminado de definirse. Desde los estudios literarios, llama la atención cómo la autora se apropia de formas de narración tradicionales para hacer un comentario específico sobre dichas formas de narración y cómo las utiliza dentro de su universo para destacar la genealogía de su personaje. Dado que Harry Potter es heredero del último de los hermanos Peverell, y prueba de ello es la capa de invisibilidad que ha heredado de su padre (Rowling, 2007: 599), podríamos añadir que J.K. Rowling se asume como escritora heredera de una serie de narrativas que se enmarcan dentro de lo que podría considerarse, para algunos, “fakelore” (Holl-Jensen y Tolbert, 2015: 170) y, para otros, cuentos de hadas literarios.

La fábula de los tres hermanos es una reescritura que encaja dentro de la tradición de los cuentos sobre engañar a la muerte. Aunque se trata de una versión “original” de Rowling, se encuentra fuertemente influida por los cuentos de hadas tradicionales, especialmente en sus vertientes anglosajona y germánica. El cuento está narrado en una estructura de tercios, característica típica de los cuentos de hadas tradicionales

(Zipes, 2006). Existen dentro del relato de los tres hermanos tres actos diferenciados: el primero desde que comienza el cuento hasta que la muerte aparece en medio del puente, el segundo cuando la muerte les da sus regalos y los hermanos se separan y van sufriendo cada uno el destino que les corresponde, y el tercero cuando el hermano menor logra burlarla y se reúne con ella al final. Los tres protagonistas del relato son personajes similares (todos ellos hermanos) con una variación significativa que se refleja en las distintas decisiones que toman, las cuales van aparejadas al regalo que la muerte les ofrece. Los eventos transcurren de modo muy parecido las dos primeras veces que se presenta el acontecimiento en la trama (el primer hermano y el segundo son engañados por la muerte, cada uno a su manera), y la tercera vez ocurre un cambio, una especie de vuelta de tuerca dentro de la estructura de las acciones en el relato, como en “Ricitos de oro y los tres osos” o “Los tres cochinitos”. En este caso, el hermano menor logra engañar a la muerte y revertir su destino para morir cuando él lo decide y no cuando la muerte venga a llevárselo. La decisión del personaje lo redime y le permite fundar un legado que trasciende al cuento de hadas dentro de la dimensión metanarrativa y lo traslada al presente diegético de la última novela de Harry Potter, *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007). La misma decisión que tomó el personaje del hermano menor —aceptar la inevitabilidad de la muerte— es la que debe tomar Harry para vencer por fin a Voldemort. En el cuento de hadas se encuentra la clave del libro y de toda la saga —la pista que el protagonista deberá usar para vencer a su enemigo de una vez por todas.

Los cuentos de hermanos se utilizan dentro de la tradición del cuento de hadas para mostrar el peso de las decisiones en relación con los destinos individuales de los personajes. Los hermanos podrían ser muy parecidos, pero al tomar distintas opciones frente a la muerte demuestran que el abanico del libre albedrío es más amplio de lo que podría parecer en un inicio y que son nuestras decisiones las que terminan por impactar nuestra vida. Muchas veces la decisión de los hermanos conduce a narrativas de redención (como en “Hermanito y hermanita”, en la versión de los hermanos Grimm) y otras veces se utiliza para enfatizar la complementariedad de la naturaleza humana. Sin embargo, en el caso de la reescritura de Rowling, el cuento de los tres hermanos sirve como ejemplo de la aceptación de un destino —una especie de competencia de astucia, pues, como veremos más adelante, se combina con la tradición de los cuentos de engañar a la muerte— y como alegoría de la importancia de las

decisiones en la vida y la trayectoria vital de los personajes. Dichas decisiones impactarán no sólo a los hermanos Peverell, protagonistas del relato “original”, sino que también influirán sobre Harry, cuando en lugar de apoderarse de la varita de saúco al final de la última novela de la saga decidirá devolverla a la tumba de Dumbledore y reclamar en realidad la única reliquia que siempre ha sido suya: la capa de la invisibilidad. En ese sentido, la autora legitima a la vez tres genealogías distintas: la de Harry, al reconocerse heredero del hermano menor; la de la significación cultural de los cuentos como elementos “verdaderos” dentro de un sistema de creencias, y la de la escritora en cuanto heredera de una tradición (la de los cuentos de hadas clásicos) a la que responde como autora y a la que también contribuye.

El cuento de los tres hermanos posee todas las características que Jack Zipes (2006) consigna como esenciales dentro de la definición de cuento de hadas: contiene elementos que remiten a lo maravilloso (como el encuentro con la muerte misma, los objetos mágicos que cada uno de los hermanos elige, etcétera), está revestido de un carácter utópico (en el sentido de que ocurre en un lugar que podría ser cualquier lugar; se encuentra suspendido en el tiempo y el espacio, y por tanto sus acciones podrían ocurrir en el contexto espaciotemporal que se prefiera) y existe dentro del cuento una insistencia en la figura de la metamorfosis como elemento constitutivo del relato: la transformación del hermano menor en un ser invisible por medio de la capa le permite engañar a la muerte para poder entregarse a ella al final, cuando el hermano lo haya decidido y no cuando a la muerte se le antoje. Ninguno de los otros dos objetos, ni la piedra ni la varita, consiguen transformar de manera efectiva a su dueño; no logran evitar que la muerte se lleve al hermano de en medio ni al mayor cuando ella elige. La solución del cuento, atendiendo a las estructuras tradicionales del cuento de hadas, es paradójica: sólo se puede trascender a la muerte aceptándola.

En la clasificación Aarne-Thompson-Uther (ATU), taxonomía con limitaciones pero cuya utilidad es evidente para los estudios dentro del género, el cuento de los tres hermanos pertenece a los números 332 (muerte madrina) y 303 (hermanos de sangre). De estas clasificaciones se puede deducir que la autora retoma elementos de los relatos tradicionales y los reescribe para dotar a sus versiones de un sentido de pertenencia y verosimilitud enmarcadas en las características utópicas del cuento de hadas. La fábula de los tres hermanos se asemeja en especial a “El ahijado de la muerte” de los hermanos Grimm, también llamado “Godfather Death”. En este cuento la muerte toma por



ahijado a un hombre que se vuelve médico. Asociado con ella, el protagonista se las arregla para curar todo tipo de males, hasta que la engaña para salvar la vida del rey. La muerte perdona dicha transgresión, pero cuando él pretende engañarla por segunda vez para salvar la vida de la princesa, la muerte decide tomar la vida del protagonista a cambio. Una luz de vida debe apagarse para que se encienda una nueva, explica la muerte al médico, y luego él fallece y termina el relato (Grimm y Grimm, 2012: 200-206). En esencia, el cuento de los tres hermanos sostiene la misma “verdad”, si bien se argumenta de distinto modo. El hermano menor no pretende vivir para siempre, lo cual reconoce como imposible, sino engañar a la muerte el tiempo necesario para lograr tener una vida satisfactoria. Aunque Rowling se decanta por la solución paradójica al interior del cuento, la inevitabilidad de la muerte es una constante dentro de las dos versiones. En el caso de Harry, un huérfano que ha sufrido todo tipo de pérdidas, la elección entre pretender vivir para siempre (que es precisamente lo que quiere hacer Voldemort) o entregar su vida a cambio de las personas a las que ama define al personaje y le permite derrotar al villano al final de la saga. Sólo cuando Harry se resigna a morir y se entrega a Voldemort para que lo aniquile al interior del bosque prohibido (Rowling, 2007: 563) logra por fin imponerse al pedazo de alma de Voldemort que llevaba dentro, uno de los famosos horrocruxes que el protagonista y sus amigos deben destruir si pretenden lograr su misión. Para prevalecer sobre el mago tenebroso, Harry debe resignarse a morir, como se resignó a morir su ancestro Ignotus Peverell, quien a su vez seguirá vivo únicamente a través de las historias.

La negociación con la muerte es un tema popular dentro del folklor y las literaturas tradicionales, no sólo dentro del cuento de hadas sino también en numerosas leyendas y fábulas. El cuento de los tres hermanos, que originalmente es subestimado como infantil y supersticioso, resulta al cabo la clave para descifrar el misterio de la varita de saúco y el origen de Harry Potter. Lo que liga a Harry con Ignotus es la capa de la invisibilidad que ha heredado y que le es conferida (igual que los cuentos de Beedle a Hermione) por Dumbledore cuando llega a Hogwarts. No deja de ser irónico que Harry, huérfano maltratado que no desea otra cosa que pertenecer a algún sitio, se vea repentinamente sorprendido por la fama de haber “derrotado” a Voldemort cuando era un bebé. Harry crece ajeno al mundo mágico, invisible excepto para sí mismo, hasta que cumple once años y debe asumir su legado. Al mismo tiempo, la capa le permite realizar travesuras que no hubiera podido cometer de otras maneras,

tener aventuras y explorar su identidad desde una posición de fuerza. Aprender a negociar dicha invisibilidad, la que le confiere la capa y a la que no puede acceder debido a que se le considera “el niño que sobrevivió”, se convierte en la tarea vital del personaje dentro de la saga. La relación del protagonista con la capa es una especie de entrenamiento que el niño mago lleva a cabo sin saberlo para poder elegir el destino que le corresponde hacia el final de la última de las novelas. Sólo aceptando su propia muerte puede Harry Potter vencer al villano Voldemort, porque sólo dejando ir el miedo por la pérdida de todo lo que ha conocido va a lograr la pureza moral que se le exige para prevalecer dentro del relato. En ese sentido, las consideraciones didácticas dentro de la saga de Harry Potter recuerdan a las de los cuentos de hadas tradicionales, también, pues el mensaje es claro al final de la última novela. El protagonista, heredero de un destino que no eligió, logra imponerse a éste eligiendo sacrificar su propia vida por la de las personas a las que ama, como en su momento hicieron por él sus padres, su padrino y su mentor. Harry Potter sólo llega a ser dueño de sí cuando su amor por los otros es mayor que su miedo, y cuando la muerte no le parece una amenaza sino una fuerza inevitable dentro de la propia vida.

J.K. Rowling utiliza elementos metaliterarios y a través de ellos homenajea toda una tradición de sabiduría oral y conocimientos que durante décadas se han considerado poco literarios. La misma saga de Harry Potter también fue considerada poco literaria al inicio, si por *poco literario* entendemos aquellos textos que carecen de méritos formales y temáticos para ser incluidos dentro de un canon de textos que se proponen como válidos o merecedores de una trascendencia a través de generaciones de lectores. El gesto didáctico al final de la saga, sus consideraciones axiológicas y la polaridad del bien contra el mal que sostiene a lo largo de siete novelas convierten a Rowling en un ejemplo contemporáneo del uso del cuento de hadas como elemento fundacional al interior de su narrativa. Dentro de la saga de Harry Potter, el cuento de hadas dialoga con otros géneros literarios que lo enriquecen y complementan, pero sin duda el género constituye la base sobre la cual se erigen las consideraciones morales del protagonista.

El hecho de que la clave del misterio y la identidad de Harry (literalmente oculta bajo la capa de la invisibilidad) se relacionen de forma directa con los cuentos de hadas conlleva un reconocimiento de la importancia de la literatura mal llamada *infantil* así como de las condiciones existenciales que nos llevan de regreso a esas narrativas una y otra y otra vez. Para innumerables niños alrededor del planeta, Harry Potter

se ha convertido en una puerta de entrada al mundo de la literatura, y en ese sentido sirve como referente y contenedor de muchos otros cuentos que lo anteceden y se relacionan con él. A su vez, J.K. Rowling se asume heredera de la rica tradición literaria que proviene de un entramado fantástico y maravilloso y dota al niño que sobrevivió de una genealogía igualmente deudora de esas narrativas ancestrales. El recurso de la reescritura le sirve para homenajear la tradición literaria que reconoce como propia y para posicionar a su personaje con respecto a dicha tradición. El universo narrativo en el que se inscribe Harry Potter, pletórico de referencias históricas y mitológicas, de alguna manera actualiza dichas referencias y les otorga una perspectiva distinta. Las reintroduce en el canon de nuevas generaciones de lectores y a su vez dialoga con otros marcos de referencia fantásticos que lo complementan y cuestionan.

### Referencias bibliográficas

- CALINSECU, Matei. (1997). "Rewriting". En Hans Bertens y Douwe Fokkema (Eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (pp. 243-248). John Benjamins Publishing Company.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. (2012). "Godfather Death". En Maria Tatar (Ed.), *The Annotated Brothers Grimm* (pp. 200-206). Norton and Company.
- HAASE, Donald. (2007). "Fairy Tale". En Donald Haase (Ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folk Tales and Fairy Tales* (pp. 322-325). Greenwood.
- HOLL-JENSEN, Carlea; TOLBERT, Jeffrey A. (2015). "New-Minted from the Brothers Grimm': Folklore's Purpose and the Folkloresque in *The Tales of Beedle The Bard*". En Michael Dylan Foster y Jeffrey A Tolbert (Eds.), *The Folkloresque: Reframing Folklore in a Popular Culture World* (pp. 163-172). University Press of Colorado; Utah State University Press.
- LERER, Seth. (2008). *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter*. University of Chicago Press.
- ROWLING, J.K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Bloomsbury.
- ZIPES, Jack. (2006). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Taylor and Francis.

## MUERTE Y DUELO EN LA SAGA DE HARRY POTTER DEATH AND HOW TO DEAL WITH IT IN THE HARRY POTTER SERIES

**Pilar ALDERETE-DIEZ**

Escuela de Lenguas, Literaturas y Culturas  
UNIVERSITY OF GALWAY | Galway, Irlanda  
Contacto: pilar.alderete@universityofgalway.ie

### Resumen

Es claro que la muerte es uno de los temas más importantes en el universo de Harry Potter, y la manera en que se acentúa a lo largo de la serie y en el Potterverso genera conversaciones sobre uno de los temas más controvertidos, considerado tabú, en la cultura occidental infantil, a pesar de que las historias para niños/as siempre hayan tenido la muerte entrelazada en sus argumentos. En dicha serie se pone de relieve la fascinación, a cualquier edad, con el estado desconocido del no-vivir. Este artículo surge gracias a los comentarios de un adolescente español que utilizó el último libro de la serie como herramienta para ayudarlo a sobrellevar el trauma de la muerte repentina de su madre, semanas después de la publicación en inglés de este libro. En el área de estudios de niños/as y jóvenes adultos/as (children's studies), este diálogo intergeneracional sobre libros o narraciones ficcionales ha generado fascinantes investigaciones iniciadas y guiadas por menores y llevadas a cabo por académicos dentro de esta área emergente. El principal objetivo de este artículo es examinar la muerte en las novelas de Harry Potter, su imaginario, su lenguaje y la tipología de sus muertes, así como los modelos ofrecidos para sobrellevar los numerosos decesos frecuentemente

### Abstract

Death is one of the most important themes in the Harry Potter universe, and the way it is accentuated throughout the series and in the Potterverse brings about conversations about one of the most controversial and taboo themes in the context of Western children's culture, even when children's stories have always had death woven into their plots. The young wizard's series highlights the fascination humans have, at any age, with the uncertainty of death. This article was inspired by the comments of a Spanish teenager who used the last book in the series as a tool to help him cope with the trauma of his mother's death weeks after its publication. In children's studies, this intergenerational dialogue about books and fiction has generated fascinating research initiated and guided by young readers and scholars working in this emerging study area. The main objective of this article is to examine death in the Harry Potter novels, its images, language, and the typology of its deaths, as well as the models offered to cope with the numerous and frequently violent deaths of several characters. This article analyzes how Rowling portrays grief and the strategies used by different characters to cope with death. This analysis will also establish connections with other well-known

\* Este artículo es una adaptación y traducción del capítulo "Death and How to Deal With It in The Harry Potter Series", publicado por la autora en el libro *Cultural Politics in Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear*, editado por Rubén Jarazo-Álvarez y Pilar Alderete-Diez (Routledge, 2020).

violentos. En este artículo se pincela cómo Rowling retrata el duelo y las estrategias que utilizan los diferentes personajes para sobrellevar la muerte. Este análisis describirá conexiones con otros conocidos libros “para niños/as” e intentará hacer un mapa del territorio demarcado por la muerte en la imaginación de la infancia contemporánea.

“children’s” books and map the territory defined by death in the imagination of contemporary childhood.

**Palabras clave:** *Literatura juvenil* || *Literatura infantil* || *Literatura inglesa* || *Muerte en la literatura* || *Luto en niños* || *Cultura popular*

**Keywords:** *Young adult literature* || *Children’s literature* || *English literature* || *Death in literature* || *Bereavement in children* || *Popular culture*

Este artículo se concentra en la saga de Harry Potter dentro del marco general de estudios de los/las niños/as, dada su relevancia para entender el propósito y el origen del análisis de la muerte en la serie de Harry Potter, tema que presentamos aquí. La hipótesis inicial que llevó a este análisis fue generada por los comentarios de un adolescente español. Los estudios de los/las niños/as intentan incorporar el punto de vista infantil en la generación y desarrollo de la investigación académica, promoviendo el diálogo intergeneracional. La saga Harry Potter se ha convertido en un vehículo para la comunicación entre niños/as con introversión marcada y la exploración de temas con dificultad aparente como la muerte. Este adolescente en particular, como otros/as jóvenes y niños/as, usaba los argumentos y personajes de la serie para hablar de sus propios problemas, así como para intentar superar las dificultades que enfrentaba. Ser testigo de esta interacción profunda con los libros y las películas le dio a este proyecto una manera de entender ese sentido de pertenencia al universo Potter compartido. También creó un nuevo marco de confianza recíproca, a pesar de la diferencia de edad entre el adolescente y la investigadora.

No era la primera experiencia de la investigadora utilizando las impresiones de un joven lector. De la misma manera, se había generado el artículo sobre la traducción del humor y la voz de los personajes en castellano en Harry Potter y la Orden del Fénix, publicado por Rowling en 2003 (Alderete Diez, 2005), con base en los comentarios de un joven lector español. Desde entonces, había estado justificado que la investigación sobre el universo Potter estuviera liderada por voces jóvenes. Ese artículo sobre

traducción aportaba una visión dentro del mundo de la industria Potter, con entrevistas a traductores que habían trabajado en estos textos e incluyendo las comunidades de jóvenes que se habían desarrollado alrededor de la serie, tanto en línea como en Irlanda. Esta comunidad de lectores y fans de todas las edades, en su mayoría menores de edad, dio lugar al evento local "Harry Potter Week in Galway", liderado por niños/as, jóvenes y adultos/as por igual, que comprendió una serie de talleres, actividades, eventos, clubs de lectura e incluso presentaciones en la radio y en las bibliotecas de la ciudad. El evento fue una experiencia satisfactoria a la vez que una lección de humildad al presenciar el nivel de investigación comparativa y análisis que estos/as niños/as mostraban, referenciando y contraponiendo Harry Potter con otros tantos libros que estaban leyendo. El mito de que los jóvenes de hoy en día no leen fue completamente deconstruido por estos/as lectores/as ávidos/as que participaron del evento.

Durante el verano de 2007, la investigación que generó este artículo se debió a un evento en la vida de un joven y su respuesta a este suceso. Este adolescente había perdido a su madre a consecuencia de un infarto. Tendemos a reaccionar a la muerte repentina, especialmente de un padre o familiar, de una manera que enfatiza lo inusual de esta experiencia. Desafortunadamente, esta reacción tiende a alienar a la persona aún más (Crenshaw y Lee, 2010: 91).<sup>1</sup> Aunque las estadísticas muestran que el impacto de la muerte de un padre o una madre durante los años de escolarización en el Reino Unido e Irlanda es muy alto, las escuelas y las instituciones públicas carecen de preparación para guiar a estos/as niños/as de manera efectiva y empoderadora. En cualquier caso, no fue sólo la muerte de una madre lo que hizo la experiencia Harry Potter relevante en este caso, sino la reacción del joven a la muerte de su madre. En los días que rodearon al funeral, el joven se refería constantemente a una fotocopia de una traducción pirata en español de Harry Potter y las reliquias de la muerte que acababa de publicarse en inglés un mes y medio antes y que por lo tanto aún carecía de traducción oficial. El libro es conocido por lo doloroso y oscuro que puede resultar, dada la muerte de tantos personajes centrales y la dureza del conflicto retratado en el mismo. Al preguntarle sobre la elección de este libro como lectura, el joven siempre

<sup>1</sup> El término utilizado en inglés es *disenfranchisement*, que se refiere a la discrepancia entre la forma de llevar el duelo por el niño/a que ha sufrido una pérdida y la actitud general de la sociedad frente a esa pérdida. Para más información, ver la entrada sobre "disenfranchised grief" en <https://www.webmd.com/mental-health/what-to-know-about-disenfranchised-grief>. La traducción literal sería 'duelo privado de derechos'.

respondía: “es que ayuda un poco”. Estas cinco palabras inspiraron una carta a la oficina de J.K. Rowling para informarle cómo un joven de trece años y su hermano de siete habían pasado por una de las experiencias con mayor impacto en la vida de una persona y estaban usando su libro para sobrellevarlo. La respuesta llegó algunos meses después con palabras reconfortantes y peluches de Fluffy y Pigwidgeon que tanto este adolescente como su hermano menor agradecieron; ambos todavía tienen estas dos mascotas en su cuarto, como muestra de apoyo externo en un momento tan difícil de sus vidas.

La respuesta —“es que ayuda un poco”— abrió una puerta a la temática de la muerte en la literatura infantil y la relevancia de la saga de Harry Potter en el tema de los procesos de duelo. No sorprende que otros/as investigadores/as y autores/as también hayan trabajado en esta línea: por ejemplo, la maravillosa publicación de Kathryn A. Markell y Marc A. Markell *The Children Who Lived. Using Harry Potter and Other Fictional Characters to Help Grieving Children and Adolescents* (2008), que dota al/a profesor/a o cuidador/a de sugerencias y ejercicios sobre cómo usar *Harry Potter* para trabajar la muerte y el duelo; o *Not Just a “Rather Nasty Experience”: Loss and Longing in Modern Young Adult Fantasy* (2009), de Lauren Alise Schultz, que explora el paradigma de adolescentes huérfanos/as en los textos de fantasía modernos como *Harry Potter* y *Buffy the Vampire Slayer*.

## **Muerte en el mundo de Harry Potter**

Hasta los años setenta, la literatura para niños/as atenuaba o eliminaba temas que se consideraran perturbadores, como la muerte. Aunque ha habido un tratamiento más directo de la muerte en el arte y la literatura desde finales del siglo xx, sigue siendo tabú en el mundo occidental y se evita con toda certeza en conversaciones con niños/as. Investigaciones sobre la muerte denuncian el hecho de que “death recedes further and further away from day-to-day experience” (Moore y Williamson, 2003: 9). Esta separación y sanitización de la muerte en nuestras vidas y nuestra dificultad para hablar de ella hace que los/las profesores/as y cuidadores/as no estén preparados/as para acompañar durante el proceso de una pérdida cercana. Sin embargo, los/las niños/as parecen desarrollar un interés en la muerte a edad temprana (Leaman, 1995:

10), y su curiosidad les guía hacia una investigación o cuestionamiento sobre la muerte. Taub y Servaty-Seib (2009: 14) señalan que los/las niños/as primero echan mano de explicaciones mágicas ante la ausencia de información. Se les deja que busquen por su cuenta mientras se topan con la muerte en los medios, la animación, los videojuegos, las noticias y otros programas (Taub y Servaty-Seib, 2009: 23). Rasekh y Shomoossi (2008) están de acuerdo en que "any form of literature will influence [children's] worldviews" (363). De esta creencia viene mucha de la crítica hacia el trabajo de Rowling. La mayoría de estas críticas generalizan, pensando que los/las niños/as aceptarán el conocimiento dado sin cuestionarlo o criticarlo de manera directa.

La muerte es un tema prominente en los libros de Harry Potter, como Rowling ha mencionado. Se le ha citado diciendo que los libros versan sobre la muerte en gran parte (Spilsbury, 2006). En una entrevista con Oprah Winfrey, Rowling declaraba que no era una coincidencia que el viaje de Harry fuera un enfrentamiento a la muerte en sus distintas formas, planteándose lo que significa morir, lo que hace a los que están vivos y lo que supone sobrevivir a la muerte (Oprah, 2010). La serie empieza presentando el miedo más grande de la infancia: la pérdida de los padres (Lake, 2003: 518). A estas alturas, los/las lectores/as aún no son conscientes de la importancia de la muerte como tema en el argumento general. No es sino hasta *Harry Potter y el misterio del príncipe* que se revelan el significado y la importancia de los horrocruxes.<sup>2</sup> La principal debilidad del archienemigo del protagonista, otro huérfano, su razón para convertirse en asesino en serie<sup>3</sup> y señor todopoderoso, es el miedo a la muerte. Voldemort confiesa de manera explícita su propio miedo: "There is nothing worse than death, Dumbledore!" (Rowling, 2003: 718). La respuesta de Dumbledore es iluminadora con respecto a la crítica directa que Rowling hace hacia este miedo a la muerte. Como le recuerda Albus Dumbledore, siguiendo la idea de Granger (2002: 5) de que la muerte no es lo peor de ninguna manera: "You are quite wrong — said Dumbledore [...] — Indeed, your failure to understand that there are things much worse than death has always been your greatest weakness" (Rowling, 2003: 718).

<sup>2</sup> Los horrocruxes son objetos en que un asesino esconde parte de su alma, arrancada por el acto de matar a otro ser, para mejorar las oportunidades de supervivencia del asesino.

<sup>3</sup> Se ha citado a Rowling diciendo: "If you are writing about evil, which I am, and if you are writing about someone who's essentially a psychopath—you have a duty to show the real evil of taking human life" (en Taub y Servaty-Seib, 2009: 22).



Dumbledore también sintió ese miedo a la muerte y el atractivo de quitarle poder en su propia búsqueda obsesiva de las Reliquias de la Muerte, dones que la muerte había dado a los hermanos Peverell: la varita de saúco, la piedra filosofal y el manto de invisibilidad. *Los cuentos de Beedle el Bardo*, los cuales contienen la historia de los hermanos Peverell, se basan en relatos folclóricos como “Godfather Death”, el padrino muerte, y “The Master-Smith”, el maestro herrero,<sup>4</sup> que se pueden encontrar por toda Europa. Estos cuentos siempre transmiten la misma moraleja: la universalidad de la muerte y el hecho de que, aunque sea posible tenderle una trampa a la parca, ésta no puede ser persuadida ni es posible evitarla de manera permanente. Este miedo universal a la muerte lleva al joven Tom Riddle a la búsqueda de la inmortalidad, un tema recurrente en la fantasía. En su búsqueda, se convierte en un dador de muerte que depende del acto de matar como forma de supervivencia, y califica a sus discípulos con el término *mortífago*. Para Lord Voldemort, la única manera de conquistar a la muerte es alimentarse de ella, administrársela a los demás para asegurarse de que su alma quede esparcida en tantos objetos como sea posible y por lo tanto sea indestructible. Se alaba a sí mismo diciendo: “I have gone further than anybody along the path that leads to immortality. You know my goal — to conquer death” (Rowling, 2000: 566).

El miedo a la muerte se enfatiza como la característica básica del némesis de Harry en su intento de conquistar a la muerte. También se retrata este miedo como algo peligroso en el mundo de Harry Potter. Sir Nicholas de Mimsy-Porpington, más conocido como Nick casi decapitado, confiesa a Harry que la razón por la que volvió como un fantasma es porque le tenía miedo a la muerte y no pudo continuar como debía (Rowling, 2003: 759). Por otro lado, se presenta como modelo primordial la carencia de ese miedo o la voluntad de sacrificio, como se ve en la nota que deja Regulus Black (el hermano de Sirius): “I face death in the hope that when you meet your match you will be mortal once more” (Rowling, 2005: 569). Desde el principio de la historia, el texto muestra que hay una tercera manera de escapar de la muerte, que se repite durante la serie. La razón por la que Harry es tan famoso es que sobrevivió al hechizo mortal gracias a un don que le hizo inmortal. Este don era el amor de su madre, lo que añade a Harry a la larga lista de héroes salvados de ese modo: Heros,

<sup>4</sup> La versión completa de estos cuentos está en la página web de D.L. Ashliman, de la Universidad de Pittsburgh: <https://sites.pitt.edu/~dash/folktexts.html>. Este archivo de cuentos folclóricos también contiene otros cuentos en los que J.K. Rowling pudo haberse basado, como las versiones distintas de la Mano de la Gloria.

Paris, Rómulo, Edipo, Hércules y Ciro (Thury y Devinney, 2005: 10). En el primer libro de la serie, a Harry se le recuerda que su madre murió para salvarlo. El sacrificio es, entonces, la forma decisiva de destruir a la muerte en el mundo de Harry Potter.

La primera novela abre con el tema de la piedra filosofal que puede usarse para crear el elixir de la vida. Incluso el alquimista Nicolas Flamel, creador de la piedra, después de haber disfrutado de una vida extraordinariamente larga, decide morir, y, ante ese hecho, Dumbledore explica que "to the well-organised mind, death is but the next great adventure" (Rowling, 1997: 215). En el primer libro de la serie se muestra el primer estadio del duelo de Harry por la pérdida de sus padres. Asistir a la misma escuela que ellos hace que Harry busque signos de su presencia. El espejo de Oesed muestra la familia de Harry, que es lo que él más anhela. Y una vez más, Dumbledore asume la responsabilidad de darle consejo veraz cuando le dice: "it does not do to dwell on dreams and forget to live, remember that" (Rowling, 1997: 157). Gracias a Dumbledore, que trata la verdad con mucho cuidado, el Harry de once años descubre que "no spell can reawaken the dead" (Rowling, 2000: 605). Dumbledore indica así que la segunda característica de la muerte, incluso en el mundo mágico, es su irreversibilidad.

Otro personaje que desempeña un papel importante en el proceso de aprendizaje sobre la muerte en la serie es Luna Lovegood. Aparece como un personaje similar a Dumbledore, que tiene la responsabilidad de comunicar verdades sobre la muerte, de la que fue testigo cuando su madre murió en un accidente al fallar un experimento. En *La Orden del Fénix*, parece creer que un día volverá a verla. Con estas pinceladas difusas, Rowling no elabora en la descripción de este lugar del más allá de la vida ni siquiera en el interrogatorio que Harry le hace a Dumbledore en el último libro: "What do you mean, gone on?" said Harry quickly. 'Gone on where? Listen — what happens when you die, anyway? Where do you go? Why doesn't everyone come back? Why isn't this place full of ghosts? Why—?'" (Rowling, 2007: 759). Rowling crea en su lugar el Departamento de los Misterios, donde se encuentra el velo. Dentro del Ministerio de Magia, esta área investiga sobre temas inconcluyentes como el tiempo, los pensamientos y la muerte. De hecho, Dumbledore, en la imaginación de Harry, parece creer que este lugar del más allá de la vida depende de la persona que muere y que se basaría en el propio imaginario de esa persona, ya que Harry elige la estación de King's Cross como lugar de este "sueño casi mortal".

En *Las Reliquias de la Muerte*, la experiencia casi mortal de Harry sigue el patrón de los testimonios que existen en investigaciones sociológicas de estas experiencias. Representa nueve de las once características de experiencias casi mortales en la escatología secular que se describen en el *Handbook of Death and Dying* (Rodabough y Cole, 2003: 137). En el capítulo treinta y cinco de la séptima novela, Harry está presente, pero a la vez es espectador de la escena completa. En una paz palpable, siente como si estuviera fuera de su cuerpo, el cual todavía está en Hogwarts. Se encuentra con Dumbledore y una extraña forma embrionaria de Lord Voldemort. Siente que está hecho de luz. Reflexiona sobre eventos anteriores. Tiene la oportunidad de volver porque la muerte es el punto de partida definitivo. La imagen de la estación refuerza el sentido de que, en el mundo de Harry Potter, la muerte no es el final del trayecto, aunque no se sepa qué hay más allá (Granger, 2002: 54). Los ruidos detrás del velo a través del que cae Sirius en *La Orden del Fénix* también son coherentes con este imaginario que sugiere que el arco nos lleva a otro sitio.

A continuación, vamos a explorar la causalidad de la muerte en el mundo de Harry Potter. De manera bastante forense, siguiendo a Kastenbaum (1998: 203), incluimos la lista de las causas de muerte en la serie para intentar retratar de manera comprensiva cómo Rowling introduce la relevancia de la causalidad en representar la muerte.

- **Accidente:** La señora Lovegood, Gibbon (causado por Thorfinn Rowle, otro mortífago), Kendra Dumbledore (causado por su hija), Vincent Crabbe, Tom Riddle
- **Azkaban:** Morfin Gaunt
- **Batalla:** Hedwig, Nymphadora Tonks, Remus Lupin, Fred Weasley, Dobby (digna), Colin Creevey, Bellatrix Lestrange (buena)
- **Parto:** Merope Gaunt
- **Maldición o magia oscura:** El profesor Quirrell (buena), Regulus A. Black
- **Pena de muerte:** Buckbeak, Bartemius Crouch Jr.
- **Eutanasia o muerte asistida:**<sup>5</sup> Albus Dumbledore (buena)
- **Susto:** Bilius (por ver al Grim)

<sup>5</sup> “‘Yes Dumbledore’s dead,’ said Harry calmly, ‘but you didn’t have him killed. He chose his own manner of dying, chose it months before he died, arranged the whole thing’” (Rowling, 2007: 593).

- **Asesinato:** Lily y James Potter (los padres de Harry), Cedric Diggory, Amelia Bones, Emmeline Vance, Bertha Jorkins, Frank Bryce, Barty Crouch Sr., Tom Riddle Sr., Thomas Riddle, Mary Riddle, los McKinnons, los Prewetts, Fenwick, el padre de Dean Thomas, Hepzibah Smith, Igor Karkaroff, Florean Fortescue, la señora Abbott, Antioch Peverell, Alastor Moody, Rufus Scrimgeour, Gregorovitch, Gellert Grindelwald, numerosos muggles
- **Caída:** Sirius Black (a través del velo), Scabior (de un puente)
- **Fantasmas:** Sir Nicholas (decapitado por muggles), el Barón Sangriento (suicidio-bueno), la Dama Gris (asesinato), el Monje Gordo (desconocida), Myrtle la Llorona (asesinato/basilisco), el Profesor Binns (desconocido)<sup>6</sup>
- **Enfermedad:** La señora Crouch
- **Incapacidad de cuidarse:** Marvolo Gaunt
- **Ataque animal:** Montgomery (por hombre lobo), Bathilda Bagshot (serpiente), Severus Snape (digna)
- **Vejez:** Nicolas y Perenelle Flamel (buena y digna), Aragog (buena), Armando Dippet, el Profesor Binns (mientras dormía)
- **Comida en exceso:** los gusarajos de Hagrid (*flobberworms*)
- **Causa desconocida:** Evan Rosier, Wilkes, la prometida de Cadmus Peverell, Percival Dumbledore, Ariana Dumbledore, Ted Tonks, Dirk Cresswell, Gornuk
- **Suicidio:** Cadmus Peverell (veneno), Peter Pettigrew (por su propia mano protética), Harry Potter (suicidio altruista)<sup>7</sup>

De acuerdo con Sandman (2004: 19), los humanos conceptualizamos la muerte de dos formas: buena y mala. Una buena muerte impide un mal futuro, mientras que una mala muerte impide un buen futuro. Una de las tres muertes más controvertidas en la serie es la de Albus Dumbledore. Debido a la maldición del horrocrux alojado en el anillo, Dumbledore hubiera muerto de todas maneras mientras la maldición se esparcía por su cuerpo dada la ausencia de un contrahechizo conocido. Dada esta situación, decide jugar con su propia vida de manera que pueda sacrificarla por otros. Su acto es más significativo aun porque usa su muerte para evitar que un niño, Draco

<sup>6</sup> Aunque no sea una causa como tal, se incluye aquí la categoría de fantasmas para ilustrar aquéllos que no "continuaron" con esa trayectoria reconocida en los libros como la correcta después de morir.

<sup>7</sup> Para una lista más completa, ver [https://harrypotter.fandom.com/wiki/List\\_of\\_deaths](https://harrypotter.fandom.com/wiki/List_of_deaths).

Malfoy, se mancille el alma con un asesinato. Elige entonces la muerte a manos de una persona cuya alma ya está agraviada: Severus Snape. Este asesinato también protege a Snape al marcarlo como siervo leal del Señor Tenebroso cuando en realidad trabaja en contra de su supuesto amo y contribuye así a ese bien mayor que siempre parece ser el proyecto de Albus Dumbledore. Hay un doble sacrificio en este momento de cambio al final de *El misterio del príncipe*. Albus Dumbledore elige una muerte prematura, sacrificando el tiempo que le queda para salvar el alma de Draco, y Severus Snape acepta la tarea de matarlo por la misma razón.

Es importante notar cómo Rowling presenta la muerte del elfo doméstico más conocido en la serie en contraste con las muertes previas en la saga. La muerte de Dobby se califica como digna de acuerdo con la definición de Sandman (2004: 49), por la que entendemos que una muerte digna tiene un sentido de autoestima y honor dado por un servicio público en paz (Sandman, 2004: 136). Harry se asegura de que el elfo sea enterrado de manera ceremonial y se encarga de la tarea de enterrarlo él mismo, mostrando una nueva madurez en relación con la muerte. Este acto de honrar a los muertos públicamente es una herramienta importante para sobrellevar el duelo (Granger, 2002: 60). Nicolas Flamel también obtiene el estatus de muerte digna por haber dejado todos sus asuntos en orden (Granger, 2002: 3). En cualquier caso, el alcance de las causas de muerte en la serie ayuda a contrarrestar “the mistaken notion that death is some kind of abnormality of our existence: an evil force” (Taub y Servaty-Seib, 2009: 23).

La variedad de escenarios en que la muerte ocurre fue originalmente la segunda inspiración de este artículo. Como espectadores/as y lectores/as, estamos acostumbrados/as a la muerte que se alarga en la pantalla. Siempre ha sido un reto para escritores/as y cineastas retratar la muerte y el proceso de morir de manera convincente. Un episodio de la serie que queda grabado en la memoria es la muerte de Sirius Black. Al contrario de lo que sucede en la película, el texto no muestra la maldición mortal enunciada por Bellatrix Lestrange: “the second jet of light hit him squarely on the chest. The laughter had not quite died from his face, but his eyes widened in shock” (Rowling, 2003: 710). Sólo unas frases más abajo, los/las lectores/as identificaban la muerte de Sirius como la que se había usado para publicitar el quinto libro, ya que sigue el patrón intencional de mostrar la muerte en obras creativas: “It seemed to take Sirius an age to fall: his body curved in a graceful arc as he sank backwards

through the ragged veil hanging from the arch" (Rowling, 2003: 710). Harry no entiende el significado de este arco y muestra incredulidad: "Sirius had only just fallen through the archway, he would reappear from the other side any second [...] But Sirius did not reappear" (Rowling, 2003: 711). Esta última afirmación refuerza la noción de la irreversibilidad de la muerte. Rowling juega con la incredulidad de Harry, inoculando al/a lector/a con la misma duda. Durante los siguientes meses y años, hasta la publicación del último libro, la ausencia de una clara causa de muerte hacía que foros de fans, identificándose con Harry, especularan sobre la posibilidad de que Sirius Black volviera. Se preguntaban por qué y se quejaban de lo injusto que fue matar al padrino de Harry cuando por fin la vida le daba una tregua. Estas preguntas y quejas son comunes para los que sufren un duelo repentino por una muerte no esperada o viven un proceso de una enfermedad terminal de un ser querido. Aun entendiendo la universalidad y la irreversibilidad de la muerte, aceptar la no-funcionalidad y la causalidad es mucho más difícil.

Otras muertes no funcionales son las que suelen denominarse *daños colaterales* en jerga bélica. En un foro en línea, Christopher Bell (2010) señalaba que, aunque sin sentido, esas muertes eran muy difíciles de sobrellevar. En cambio, Vincent Gonzalez (2010) sostenía que las muertes de Fred y Hedwig, aunque periféricas al argumento, no carecen de sentido. Sugiere que hay muertes que se ofrecen como trasfondo que pueden ser entendidas como sin sentido, tales como la de la madre de Luna, la de Rowena Ravenclaw o los cabos sueltos del árbol genealógico de la familia Black: "to situate all death within a great conflict of this sort might be a form of honesty, but it is the honesty Barthes calls 'Operation Margarine'" (Gonzalez, 2010: s.p.). Lo que sugiere con esta cita barthesiana es que estas muertes son la responsabilidad de las dos facciones del conflicto y no sólo del ejército mortífago.

La segunda muerte controvertida es la de Bellatrix Lestrange a manos de Molly Weasley, acompañada de su famosa frase "NOT MY DAUGHTER, YOU BITCH!" (Rowling, 2007: 589). Los miembros de la Orden del Fénix son conocidos durante toda la serie por su uso de mecanismos de defensa para evitar la *Avada Kedavra*, la maldición mortal. La escena controvertida describe a Harry corriendo a defender a Ginny, pero Molly lo quita de en medio y asume la responsabilidad de perpetrar la muerte, catártica, de Bellatrix. En el mundo de Harry Potter, las madres son el arma más poderosa.

Por supuesto, la tercera muerte controvertida es la propia muerte de Harry Potter, que denominamos aquí *suicidio altruista*, siguiendo las categorías de Kastenbaum (1998): “I didn’t defend myself! I meant to let him kill me!” (Rowling, 2007: 567). Al final del libro, la idea del sacrificio regresa de manera un tanto problemática para un/a lector/a juvenil. Harry entiende su naturaleza real y acepta voluntariamente el reto de abrazar la muerte a la temprana edad de diecisiete años. Está completamente convencido de que para destruir a este asesino en serie y para evitar que sus amigos mueran y sufran, él mismo ha de morir. La primera vez que lo conceptualicé como una tendencia suicida, me sentí muy incómoda, como si yo misma estuviera demonizando los libros de Rowling como sus detractores acérrimos. ¿Cómo influiría la elección de Harry en jóvenes que sufren depresión, que creen que son parte del problema y que el mundo sería mejor sin ellos? Harry toma la decisión solo, sin consultar con Ron y Hermione, con quien ha compartido la mayoría de sus otras decisiones. Usa el manto de invisibilidad para encaminarse hacia su propia muerte. Se aísla a propósito y toma la ruta que piensa que es, gracias a los recuerdos de Snape en el pensadero de Dumbledore, la única solución a la guerra: “Snape looked horrified. ‘You have kept him alive so that he can die at the right moment?’” (Rowling, 2007: 551). Aunque hubiera podido elegir morir, como Dumbledore aclara en la escena de la estación entre la vida y la muerte, Harry acepta y abre los brazos a la muerte, pero se le permite continuar con vida. En la vida real, tanto adolescentes como adultos/as sufren depresión y sienten el peso del mundo sobre los hombros. Por desgracia, su aceptación de la muerte tiene en la realidad consecuencias más trágicas que en el mundo mágico de nuestro protagonista.

### **Duelo y sobrellevar la muerte en el mundo de Harry Potter**

“Numbing the pain for a while will make it worse when you feel it” (Rowling, 2000: 603). Todd Waters (2010) decía en el foro antes mencionado que los/las niños/as que pierden a uno o dos p/madres pueden encontrar consuelo al identificarse con Harry Potter, como parecía ser el caso del adolescente que inspiró esta investigación, quien contestó, cuando le preguntaron qué era lo que realmente le ayudaba, que Harry “lo pasó mucho peor”. Rowling ha descrito en detalle el desorden de estrés postraumático como consecuencia de una muerte. Harry sufre de insomnio, falta de concentración

y problemas de memoria, pensamientos invasivos, estado de alerta continua frente a peligros y un futuro con pocas perspectivas (Rowling, 2003: 13), pero Rowling también otorgó a sus lectores/as uno de los personajes más resilientes en la literatura infantil. Para *resiliencia*, este artículo usa la definición de Bonanno: una habilidad para sobrellevar las dificultades bajo estrés, para manejar los cambios y la incertidumbre y para recuperarse con rapidez de episodios traumáticos (Morland, 1999: 57; Konigsberg, 2011). Esta línea de investigación sobre el duelo toma prestado este concepto de la física, donde denota una capacidad para reconstituirse después de doblarse, estirarse o comprimirse.<sup>8</sup> Un proyecto internacional con datos de treinta países muestra que los factores que fomentan la resiliencia en las personas incluyen la autoestima, la cohesión familiar y el apoyo externo (Morland, 1999: 58). La autoestima de Harry se refuerza en Hogwarts, y sería interesante hacer un gráfico de la curva de su autoestima mientras va superando diferentes obstáculos.

Otra línea interesante de investigación sería indagar sobre la relación entre una autoestima fuerte y el aislamiento que dota a Harry de un sentido de sí mismo aumentado, después de su alienación durante el verano que transcurre entre *El cáliz de fuego* y *La Orden del Fénix*, y al final de *Las Reliquias de la Muerte*, cuando tiene que tomar decisiones solo. No es recomendable, después de todo, enfrentar a la muerte por cuenta propia (Granger, 2002: 59). Los estudios sobre resiliencia se alejan del diagrama de Kübler-Ross (1997: 251) y los manidos cinco estadios del duelo planteados por esta autora: negación, aislamiento, rabia, negociación, depresión y aceptación. Dado que este esquema es muy popular, Rowling demuestra su conciencia de estos estadios en la manera en que Harry se enfrenta directamente a la muerte de Cedric Diggory y Sirius Black. Investigaciones llevadas a cabo en treinta países que estudian las respuestas a la muerte sugieren que la mayoría de la gente que pierde a un ser querido no sigue este proceso de duelo, sino que asume una actitud resiliente desde el primer momento. La principal virtud de Harry es su resiliencia: es muy importante para él como personaje continuar su camino en la vida (Granger, 2002: 60). Aunque no tenga cohesión familiar biológica, adopta una familia elegida —principalmente

<sup>8</sup> Para obtener más información sobre estas investigaciones, véase el sitio del Loss, Trauma and Emotion Lab, en <https://www.tc.columbia.edu/LTElab/>.



Dumbledore, Sirius, Remus, Hermione, Ron y Luna— y nunca le falta apoyo externo, como buena celebridad que es en el mundo mágico.

El uso del humor como herramienta para sobrellevar una muerte aparece eminentemente después de la muerte de Cedric. La exitosa tienda de Fred y George, Sortilegios Weasley, recibe un donativo para lidiar con los tiempos difíciles que se avecinan cuando Harry insiste en que se queden con el premio del Torneo de los Tres Magos: “I don’t want it and I don’t need it. But I could do with a few laughs. We could all do with a few laughs. I’ve got a feeling we’re going to need them more than usual before long” (Rowling, 2000: 635). Este tipo de reacción se describe como contrainstituitiva, mientras que la reacción de Cho Chang, asustada, melancólica y triste durante *La Orden del Fénix*, es la expresión anticipada del duelo. De acuerdo con Cox, Deveau y Adams (1995: 120), el humor y la risa estimulan el sistema cardiovascular, ayudan a promover la respiración profunda, relajan el diafragma, ejercitan el sistema muscular —especialmente los músculos faciales—, promueven la sincronización de los dos hemisferios del cerebro, reequilibran el sistema endocrino activando analgésicos naturales e incrementando el estado de alerta, y generan sentimientos de comunión, unión e intimidad. En otras palabras, el humor y la risa generan un sentimiento de bienestar que ayuda a la recuperación. El hermano menor del adolescente que inspiró este artículo solía quejarse de la gente que venía a visitarlos después del funeral de su madre, y su padre le regañó. Su respuesta irritada ante tal reprimenda fue que no pasaba nada si venían a hacerle reír, pero si venían a deprimirle más era mejor que no vinieran. No es fácil dominar el uso del humor para aliviar el duelo, pero tiene sus evidentes beneficios, como Rowling parece señalar.

Luna es muy importante como personaje en relación con la muerte porque el origen del lazo entre Luna y Harry y la manera en que éste se desarrolla enfatiza la muerte como experiencia común entre ambos. Aparece cuando sólo Harry y Luna pueden ver a los thestrals, caballos esqueléticos con alas que tiran de los carruajes del castillo, pues nada más quienes han experimentado la muerte de alguien cercano pueden verlos. Ese vínculo se refuerza al final de la quinta novela cuando de nuevo sólo Harry y Luna pueden oír las voces que provienen de detrás del velo. Éste no es el único vínculo que parece dar resultados en el proceso de duelo. El concepto del duelo de Kübler-Ross asumía que había que cortar el vínculo con las personas fallecidas (Silverman y Klass, 1996: 22); en contraste, los estudios de Bonanno sobre resiliencia

entienden el duelo como un proceso de constante construcción y reconstrucción de nuevos vínculos y conexiones con la persona ausente (Rubin, 1996: 219). La teoría de vínculos continuados favorece la asimilación en vez del cierre postulado con anterioridad. Quien ha perdido a alguien sufre un cambio en su autopercepción y renueva su vínculo con la persona fallecida, pasando por diferentes fases del proceso de duelo. Como lectores/as, vemos este proceso de asimilación en la relación de Harry con sus padres. Los muertos viven en quienes los amaron (Granger, 2002: 56) y siempre estarán con ellos: “You think that the dead we loved truly leave us?” (Rowling, 1999: 312).

La primera fase de este proceso es localizar a la persona fallecida (Silverman y Nickman, 1996: 77). Todo empieza en *La piedra filosofal* cuando Harry encuentra a sus padres y al resto de su familia en el espejo de los deseos —“There reflected behind him were at least ten others” (Rowling, 1997: 153)—, y continúa en el cementerio de Godric’s Hollow en la última novela: “Harry, they’re here... right here. And he knew by her tone that it was his mother and father this time. [...] He moved towards her, feeling [...] a grief that had actually weighed on his hearts and lungs” (Rowling, 2007: 268). La segunda fase es sentir a la persona fallecida (Silverman y Nickman, 1996: 77), y esto pasa al final de *El cáliz de fuego*, cuando los padres de Harry salen de la varita de Voldemort como resultado del efecto *Priori Incantatem*: “‘Your mother’s coming,’ [James Potter] said quietly. ‘She wants to see you... It’ll be all right. Hold on.’ [...] ‘When the connection is broken, we will linger for only moments... but we will give you time... You must get to the Portkey. It’ll return you to Hogwarts” (Rowling, 2000: 579).

La tercera fase se trata de pedir ayuda (Silverman y Nickman, 1996: 76), como sucede en *Las Reliquias de la Muerte*, cuando Harry se enfrenta a la muerte y pide auxilio e información clara sobre lo que significa morir: “‘You’re nearly there.’ said James. ‘Very close. We are so proud’” (Rowling, 2007: 560). Harry duda si la experiencia será dolorosa: “‘Dying? Not at all,’ said Sirius. ‘Quicker and easier than falling asleep’” (Rowling, 2007: 561).

La cuarta fase no se retrata de forma explícita en las novelas de Harry Potter. Implica *recuerdos despiertos*, como los llama Silverman y Nickman (1996: 77), y a Harry le causa gran dificultad, ya que perdió a sus padres cuando era un bebé, como vemos en sus intentos fallidos de conjurar un *patronus* con la ayuda de Remus Lupin en *El prisionero de Azkaban*. La quinta fase, que implica “objetos relacionados”, aparece

desde el principio, cuando los propios ojos y el pelo de Harry son identificados como idénticos a los ojos de su madre y el pelo de su padre, y esto se refuerza con el legado de la capa de invisibilidad que perteneció a su padre (Klass, 1996: 66). Este concepto de duelo es más operativo, ya que conlleva la participación activa de la persona en la reubicación emocional de quien falleció. Podría decirse que el proceso por el que pasa Harry en *Las Reliquias de la Muerte* con respecto a la pérdida de Dumbledore es aún más interesante. El libro entero implica el redescubrimiento póstumo de Dumbledore y la redefinición de su relación con él. Harry enfrenta dificultades mayores en relación con la muerte de Dumbledore porque la ausencia de éste es más significativa que la ausencia de unos padres de quienes apenas se acuerda: “Dumbledore would have believed him, he knew it [...] because Dumbledore always had answers... but Dumbledore, like Mad-Eye, like Sirius, like his parents, like his poor owl, all were gone where Harry could never talk to them again” (Rowling, 2007: 74).

No hay que olvidar que igualmente difícil es la situación de Neville Longbottom, la cual retrata el duelo y la resiliencia de la gente que experimenta otro tipo de pérdida, dado que implica la reubicación emocional y física de su padre y su madre, enfermos mentales como consecuencia de la tortura de Bellatrix Lestrange. Aunque Rowling no desarrolla el proceso de Neville para sobrellevar la pérdida de sus padres, quienes no han muerto pero que no comparten el mismo territorio de la conciencia con el resto de los personajes, es posible interpretar la fuerza de Neville en la batalla final (Rowling, 2007: 586) como la culminación de su propio proceso de resiliencia, partiendo de sus reacciones débiles en los primeros libros, las cuales casi lo llevaron a ser declarado persona no mágica (*squib*).

La literatura sobre el duelo y el trauma identifica también un desarrollo gradual que va de una comprensión inmadura a un entendimiento maduro de la muerte. Según los estudios, los/las infantes entre las edades de dos y siete años tienden al pensamiento mágico. Como no diferencian entre pensamientos y acciones, pueden sentirse culpables como Harry lo hace después de la muerte de Sirius: “It was his fault Sirius had died, it was all his fault” (Rowling, 2003: 727). Niños/as de esta edad a menudo consideran la muerte como algo temporal y reversible. De acuerdo con la teoría de la edad latente, entre las edades de siete y once años llega la comprensión de que la muerte es irreversible y de que les sucede a las personas mayores y a los/las enfermos/as. Reacciones típicas de esta edad incluyen la incapacidad de sobrellevar

la muerte, negación, esconder sentimientos, culpabilidad, rabia, volverse demasiado servicial, somatizar, y ansiedad (Boyd Webb, 2010: 5-7). Entre las edades de nueve y doce años, los/las niños/as suelen llegar a desarrollar una comprensión madura de la muerte. Las respuestas infantiles y adolescentes se caracterizan por un sentimiento de impotencia y un miedo al entumecimiento, regresión a una edad más temprana, conflicto entre el deseo de comportarse como adulto/a y el deseo de ser alimentado/a como un/a bebé, culpabilidad, rabia y egocentrismo (Boyd Webb, 2010: 8). En "The Child and Death", Boyd Webb (2010) advierte que no se deben tomar los marcos de edad al pie de la letra, ya que varían de persona a persona según se impliquen en sus propias experiencias y en experiencias ajenas.

Como se ha dicho con anterioridad, las principales características de una comprensión madura de la muerte incluyen la universalidad, la irreversibilidad, la no funcionalidad y la causalidad (Taub y Servaty-Seib, 2009: 24). Estas cuatro características de una comprensión madura de la muerte se exponen en las muertes diferentes de la serie:

- **Universalidad:** El "Cuento de los tres hermanos" se ofrece como un mito para entender esta característica.
- **Irreversibilidad:** Dumbledore suele comentar esta noción en sus conversaciones con Harry a través de la serie, aunque Remus Lupin y Sir Nicholas también tienen un papel importante en transmitir este conocimiento.
- **No-funcionalidad:** La primera vez que esta noción aparece es en relación con la muerte de Cedric Diggory, pero todas las muertes de la guerra y las muertes menos típicas que hemos visto en la clasificación encajan con esta descripción.
- **Causalidad:** Aparece negada desde el principio cuando Harry sobrevive al hechizo mortal, demostrando así que la causa de la muerte es impredecible, así como lo es la causa de la supervivencia.

Harry logra su madurez con respecto a la percepción de la muerte cuando rechaza la posibilidad de que Dumbledore vuelva, una posibilidad alimentada por la forma del *patronus* de Dumbledore y su mascota, el fénix Fawkes: "The idea that Dumbledore had managed to come back to them, that he was watching over them, would have been inexpressibly comforting. He shook his head. 'Dumbledore's dead,' he said. 'I saw it

happen. I saw the body. He's definitely gone” (Rowling, 2007: 317). Ahora Harry se convierte en el mensajero y ayuda a Ron a asimilar esta percepción de la muerte mientras Hermione se enfada por la perspectiva infantil del pelirrojo. Al contrario de la madurez que Harry muestra, la caza continua de la muerte de Voldemort lo convierte en un niño que no puede crecer jamás (Mills, 2009: 254). Como Voldemort, los/las lectores/as pueden llevar los restos de este/a niño/a interior asustado/a en sus entrañas por el resto de sus vidas.

## Conclusiones

Hay una preocupación recurrente con la muerte en la literatura. La serie de Harry Potter es un mero ejemplo de los muchos textos literarios y culturales que abordan la muerte directamente. Así, las novelas negocian el hueco entre la vida y la muerte al presentar muertes de personajes ficcionales de manera altamente descriptiva. Escribir y leer sobre la muerte puede ayudar al/la lector/a a explorar y equilibrar miedos, curiosidades, e incluso el deseo de morir. Nuestra curiosidad sobre la muerte ha sido una constante a través de la historia y ha sido observada en numerosos estudios antropológicos. Más imperiosa es la necesidad de los/las niños/as de investigar este estado de no-vida. Su curiosidad intrínseca no cesa al llegar al territorio de la muerte. Les lleva por un camino a la comprensión de lo que parecería una pérdida incomprensible. La ficción hace que las experiencias reales no sean tan reales y, quizás por eso, sean más manejables. La fantasía puede dotarnos de un catalizador para la conversación y el diálogo sobre situaciones sobre las que sería difícil hablar de una forma directa.

Los libros de Harry Potter han atraído a millones de lectores/as, y los/las niños/as se han visto expuestos/as al tratamiento de la muerte en estos libros. La abundancia de muertes fuerza a implicarse con Harry en un proceso de entendimiento y asimilación sobre lo que significa morir, lo que significa para quien permanece vivo/a y lo que significa sobrevivir a la muerte. Al empatizar con el protagonista de la serie, o con otros personajes con quienes se siente una cercanía, Rowling nos transmite su perspectiva de la muerte y nos interpela a reaccionar. Su retrato de una gran variedad de muertes y las conversaciones entre Harry y otros personajes sobre el tema ayudan a quienes se implican en las reflexiones de Harry a moverse hacia una comprensión

madura de la muerte. La inclusión de aspectos de las cuatro categorías de Taub y Servaty-Seib —universalidad, irreversibilidad, no-funcionalidad y causalidad— en las diferentes conversaciones con Dumbledore, Lupin, Luna, y fantasmas como Sir Nicholas y Myrtle la llorona contribuyen a la desmitificación de la muerte y a su aceptación como una parte natural de la experiencia de la vida.

Para nuestro propósito, lo opuesto a la aceptación sería el miedo. El miedo a la muerte se retrata peyorativamente en la serie. Se presenta como fútil, y, por lo tanto, el/la lector/a siente, a la par de Harry, que necesita evitar este miedo cueste lo que cueste. Asimismo, el sacrificio es el medio de conquistar la muerte. Los ejemplos de sacrificio personal en los libros (Lily, Dumbledore, Snape, Regulus y el mismo Harry) se alaban y dibujan como funcionales, redentores y restauradores.

El duelo se retrata intensamente en los libros de Harry Potter, presentando una variedad de actitudes y reacciones, tanto positivas como negativas: la actitud abierta y la libertad de expresión de Luna sobre su madre, la depresión de Cho después del asesinato de Cedric, y la magnitud de las reacciones de Harry —pérdida, empoderamiento, duda, fuerza, soledad— a través de los libros de la serie. El humor, la amistad y la redefinición de los vínculos con las personas fallecidas se ofrecen como herramientas para sobrellevar la muerte de un ser querido. El sentido de comunidad después de una muerte y los vínculos que se desarrollan a través de la experiencia común señalan el hecho de que el buen duelo es una responsabilidad cívica (Granger, 2002: 60). Como personificación de la resiliencia, Harry invita al/la lector/a a acceder a otra manera de sobrellevar la muerte que no implica un largo proceso postraumático.

## Referencias bibliográficas

- ALDERETE DIEZ, Pilar. (2005). "‘Harry Potter is Funny’: The Tricky Task of Translating Humour and Character Voices into Spanish". *Vida Hispánica*, (45), 17-23.
- BELL, Christopher. (2010, 15 de noviembre). *And then...* [comentario en blog]. En Kelly Stringer, "Growing Up Potter: Death and Maturity in the Harry Potter Fandom". *In Media Res. A Media Commons Project*. <https://mediacommons.org/imr/comment/2055#comment-2055>.

- BOYD WEBB, Nancy. (2010). "The Child and Death". En Nancy Boyd Webb (Ed.), *Helping Bereaved Children. A Handbook for Practitioners* (pp. 3-22). Guilford Press.
- MOORE, Calvin Conzelus; WILLIAMSON, John B. (2003). "The Universal Fear of Death and The Cultural Response". En Clifton D. Bryant (Ed.), *Handbook of Death and Dying* (pp. 3-13). Sage. <https://doi.org/10.4135/9781412914291>.
- CRENSHAW, David A.; LEE, Jennifer. (2010). "The Disenfranchised Grief of Children". En Nancy Boyd Webb (Ed.), *Helping Bereaved Children. A Handbook for Practitioners* (pp. 91-108). Guilford Press.
- COX, Gerry R.; DEVEAU, Eleanor J.; ADAMS, David W. (1995). "The Use of Humor and Laughter in Helping Children Cope with Life-Threatening Illness". En David Adams y Eleanor Deveau (Eds.), *Beyond the Innocence of Childhood. Vol. 1: Factors Influencing Children and Adolescents' Perceptions and Attitudes Toward Death* (pp. 109-121). Baywood.
- GONZALEZ, Vincent. (2010, 16 de noviembre). *Meaning, Honesty* [comentario en blog]. En Kelly Stringer, "Growing Up Potter: Death and Maturity in the Harry Potter Fandom". In *Media Res. A Media Commons Project*. <https://mediacommons.org/imr/comment/2060#comment-2060>.
- GRANGER, John. (2002). *The Hidden Key to Harry Potter: Understanding the Meaning, Genius and Popularity of J. K. Rowling's Harry Potter Novels*. Zossima Press.
- KASTENBAUM, Robert J. (1998). *Death, Society and Human Experience*, 6ta Ed. Allyn and Bacon.
- KLASS, Dennis. (1996). "Grief in an Eastern Culture: Japanese Ancestor Worship". En Dennis Klass, Phyllis R. Silverman y Steven L. Nickman. (Eds.), *Continuing Bonds: New Understanding of Grief* (pp. 59-72). Taylor and Francis.
- SILVERMAN, Phyllis R.; KLASS, Dennis. (1996). "Introduction: What's the Problem?". En Dennis Klass, Phyllis R. Silverman y Steven L. Nickman (Eds.), *Continuing Bonds: New Understanding of Grief* (pp. 3-30). Taylor and Francis.
- KONIGSBERG, Ruth Davis. (2011, 29 de enero). "New Ways to Think About Grief" (en línea). *Time*, Magazine. Recuperado de <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2042372,00.html>.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. (1997). *On Death and Dying*. Touchstone Books.

- LAKE, Suzanne. (2003). "Object Relations in Harry Potter". *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 31(3), 509-520. <https://doi.org/10.1521/jaap.31.3.509.22133>.
- LEAMAN, Oliver. (1995). *Death and Loss: Compassionate Approaches in the Classroom*. Casell.
- MILLS, Alice. (2009). "Harry Potter and the Horrors of Oresteia". En Elizabeth E. Heilman (Ed.), *Critical Perspectives on Harry Potter* (pp. 243-255). Routledge.
- MORLAND, Ian. (1999). "Using an Educational Model to Foster Children's Resilience in the Context of a Bereavement Service". En Paul Barnard, Ian Morland y Julie Nagy, *Children, Bereavement and Trauma. Nurturing Resilience* (pp. 40-71). Jessica Kingsley Publishers.
- SILVERMAN, Phyllis R.; NICKMAN, Steven. (1996). "Children's Construction of Their Dead Parents". En Dennis Klass, Phyllis R. Silverman y Steven L. Nickman (Eds.), *Continuing Bonds: New Understanding of Grief* (pp. 73-86). Taylor and Francis.
- OPRAH. (2010, 1 de octubre). "The Brilliant Mind behind *Harry Potter*" (en línea). *Oprah.com*, The Oprah Winfrey Show. Recuperado de <http://www.oprah.com/oprahshow/The-Brilliant-Mind-Behind-Harry-Potter/>.
- RASEKH, Abbas Eslami; SHOMOOSI, Nematullah. (2008). "The Hidden Curriculum in Children's Literature: The Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry". *Iranian Journal of Language Studies*, 2(3), 359-380.
- RODABOUGH, Tillman; COLE, Kyle. (2003). "Near-Death Experiences as Secular Eschatology". En Clifton D. Bryant (Ed.), *Handbook of Death and Dying* (pp. 137-147). Sage. <https://doi.org/10.4135/9781412914291>.
- ROWLING, J.K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Bloomsbury.
- ROWLING, J.K. (1999). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Bloomsbury.
- ROWLING, J.K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Bloomsbury.
- ROWLING, J.K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Bloomsbury.
- ROWLING, J.K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Bloomsbury.
- ROWLING, J.K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Bloomsbury.
- RUBIN, Simon Shimshon. (1996). "The Wounded Family: Bereaved Parents and the Impact of Adult Child Loss". En Dennis Klass, Phyllis R. Silverman y Steven L.



- Nickman (Eds.), *Continuing Bonds: New Understanding of Grief* (pp. 217-234). Taylor and Francis.
- SANDMAN, Lars. (2004). *A Good Death: On the Value of Death and Dying*. Open University Press.
- SPILSBURY, Paul. (2006, 3 de abril). “Love and Death in Harry Potter”. *The Harry Potter Lexicon*. Recuperado de <https://www.hp-lexicon.org/2006/04/03/love-and-death-in-harry-potter/>.
- TAUB, Deborah J.; SERVATY-SEIB, Heather L. (2009). “Controversial Content: Is Harry Potter Harmful to Children?”. En Elizabeth E. Heilmann (Ed.), *Critical Perspectives on Harry Potter* (pp. 13-32). Routledge.
- THURY, Eva M.; DEVINNEY, Margaret K. (2005). *Introduction to Mythology: Contemporary Approaches to Classical and World Myths*. Oxford University Press.
- WATERS, Todd. (2010, 15 de noviembre). *Confronting Death and Maturing* [comentario en blog]. En Kelly Stringer, “Growing Up Potter: Death and Maturity in the Harry Potter Fandom”. *In Media Res. A Media Commons Project*. <https://mediacommons.org/imr/comment/2056#comment-2056>.

A  
RESEÑAS  
LM

THE (RE)MAKING OF *HARRY POTTER*:  
UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA MUGGLE EN LOS SETS DE CINE

Elizabeth CADENA SANDOVAL

En 2012, poco después del estreno de la película *Harry Potter y las reliquias de la muerte Parte 2*, se inauguró la exposición “Warner Bros. Studio Tour London – The Making of Harry Potter” en los lotes donde se filmaron las películas, en Leavesden, Inglaterra. Según la guía oficial, esta exposición cinematográfica “celebrates the incredible craftsmanship behind these films as well as the wonderful production family that called the Studios home for ten years. This tour also marks the first time that fans get the chance to set foot on the actual sets from their favourite movies—at the studios where they were filmed” (Warner Bros. Entertainment, 2015: 3). A lo largo de doce salas de exhibición, tiendas y cafeterías, se presenta una selección de la utilería, el vestuario y otras creaciones de la producción de este mundo de fantasía. Así, por ejemplo, entre el set de exteriores y Gringotts, en la sala dedicada a los efectos de las criaturas fantásticas, encontramos un Dobby inerte, cabezas de dragón flotantes e hipogrifos mecánicos. A lo largo del recorrido también nos acompañan maniqués sin rostro que exhiben las prendas que usaron los actores y actrices en momentos clave de la historia del niño que vivió. La

exhibición de todo este proceso cinematográfico oscila entre la fascinación y el desencanto: la fascinación de encontrarnos frente a frente con lo que sólo conocíamos en pantalla y el desencanto de reconocer que se trata de figuras sin vida, con miradas perdidas o facciones inhumanas, acomodadas en paredes y vitrinas de cristal. La experiencia, no obstante, no termina ahí, pues se trata más bien de una montaña rusa de emociones que nos conduce de una experiencia fílmica familiar a una experiencia estética de reflexión y apreciación. En otras palabras, la exposición cumple con una de las características básicas de un espacio-museo: plantear un encuentro particular con los objetos, un encuentro que conlleva revelar la magia de los procesos cinematográficos y continuar con el relato audiovisual de *Harry Potter*.

En caso de que haya un cuestionamiento sobre mi acercamiento a esta exposición como un espacio-museo, basta con recurrir a una definición de museo que confirma las maneras en que este espacio se inserta en dicha tradición. Según Elizabeth Wood y Kiersten Latham (2016), “Museums are institutions dedicated to the acquisition and preservation of the objects of human existence, whether

they have formal collections or not. They develop collections in order to care for, maintain, protect, study, show off, share, tout, reveal, educate, and otherwise continue the story of humanity through history, art, and science” (9). Cuando hablamos de “museo de cine”, me refiero entonces a instituciones con objetivos afines a los anteriores enfocados en objetos cinematográficos, ya sea las películas mismas o los objetos que se generaron para su realización y que quedan como un archivo que informa el resultado y la experiencia fílmica. Lo que es aún más importante de los museos es su interés por compartir los objetos a su cargo: “It is not the collection per se that makes a museum or museum-like experience: it is, rather, the act of *bringing together* people and objects” (Wood y Latham, 2016: 11). En ese sentido, el recorrido de los sets de *Harry Potter* cumple, por un lado, con su función de preservar aquellos objetos con un significado histórico-cultural que ha trascendido ya algunas generaciones y, por otro lado, propone dispositivos de exhibición que permiten una reunión única entre los objetos fílmicos y los amantes de la saga.

Las reuniones objeto-persona que tienen lugar en un museo de cine son especiales en gran medida por su efecto desfamiliarizante. La noción de *desfamiliarización*, a partir de Viktor Shklovsky (2004: 16), se refiere al movimiento que va de una experiencia cotidiana a una experiencia estética; de una experiencia automatizada del mundo y las cosas en él, a una experiencia consciente, complicada y prolongada. En este sentido, los objetos cinematográficos, una vez que ingresan al espacio-museo, pasan por procesos que reconfiguran los contextos en los que identificamos su significado y relevancia, y llevan a un nuevo modo de interactuar con el mundo (ficcional) que hasta

ese momento consideramos “familiar”. Estos procesos ocurren, por ejemplo, gracias a dinámicas de desplazamiento constante dentro del espacio, cambios en la atención de un objeto artístico a otro, o la exploración de varios puntos de vista de un mismo objeto. Por supuesto, en cada exposición esto sucede de maneras distintas, bajo condiciones específicas. En los museos de cine resulta relevante considerar que la familiaridad que tenemos con los objetos cinematográficos se deriva de nuestro vínculo afectivo con los textos —en este caso, con el mundo de *Harry Potter*— y las prácticas espectatoriales que hemos perpetuado en torno a éstos. Es decir, la relación que tengamos con el texto “original” condicionará nuestra relación con los dispositivos adaptados a la exposición.

Para ilustrar las relaciones entre el espectador y *Harry Potter*, consideremos la cuenta de Instagram *@harrypotterfilm*, el perfil oficial de las películas. Ahí encontramos publicaciones que revelan un involucramiento del *fandom*, principalmente a nivel emocional, a partir de los recuerdos más vívidos de su historia personal con la saga. En este sentido, las publicaciones relacionadas directamente con el contenido de las películas —fotogramas, detrás de cámaras, personajes, actores o citas— tienden a desatar comentarios repletos de emojis, con expresiones que generalmente responden a un sentimiento o reacción afectiva. Este perfil es un espacio en que se documenta —y se mantiene viva— la relación sentimental con los textos fílmicos, sus personajes y momentos “icónicos”. Hay, por ejemplo, una publicación con el fotograma de aquella escena en que Dobby, gracias a Harry, encuentra un calcetín dentro del diario de Tom y se convierte en un elfo libre; la imagen se acompaña de un texto que dice “Comment if you can hear this picture” (Harry

Potter, 2022). Y lo cierto es que, quien haya visto las películas suficientes veces, puede escuchar la voz chillona del elfo que a lo largo de la saga nos ha sacado sonrisas y lágrimas. Con esto, argumento, primero, que este tipo de publicaciones (y nuestras reacciones) funcionan debido únicamente a nuestra familiaridad, cognitiva y afectiva, con las imágenes visuales y sonoras de las películas. En un segundo punto, sugiero que esta repetición del contenido de las películas, ya sea en imagen o video, revela una tendencia a regresar a la bien conocida historia, a buscar el reconocimiento del contenido más que cuestionarnos los aspectos de su construcción. Bajo este mismo principio ha permanecido también el consumo y la apropiación de productos considerados referentes del Mundo Mágico, desde reproducciones de la utilería hasta ropa para mascotas.

Y es que otros dispositivos tradicionales que nos permiten regresar a este mundo —como las películas o los libros— también refuerzan la relación de nostalgia y familiaridad. Incluso cuando se proponen nuevas experiencias, lo que se busca es la inmersión y el entretenimiento mediante el reconocimiento de lo que nos resulta “icónico” de la historia de Harry Potter. Esto hace, por ejemplo, el parque de diversiones del Mundo Mágico de Harry Potter. En este lugar, nos encontramos con recreaciones asombrosas de espacios que no sólo nos resultan sumamente familiares, sino que también nos emocionan, porque caminar hacia el castillo de Hogwarts o entre las calles de Hogsmeade nos transporta a momentos específicos de la historia. Son, finalmente, experiencias que buscan la inmersión en la ficción.

En un primer momento, la exposición de los sets también se vale de estas prácticas; de lo contrario, la cantidad de visitantes y el nivel de

expectativa sería mucho menor. Sin embargo, cada dispositivo de exhibición también va acompañado de mecanismos que permiten al visitante/espectador dar un paso atrás y revisar detrás del velo de lo ficcional. En ese sentido, por ejemplo, un dispositivo principal que envuelve la exposición es el estudio de filmación; es decir, no sólo hay que ingresar a los lotes de los estudios para llegar a la exposición, sino que a lo largo del recorrido se revela la estructura física-material de los escenarios: rieles de iluminación, bases de metal. Mientras se despliegan los fascinantes objetos que conocemos bien de la pantalla, también se expone un elemento de su construcción que nos recuerda que se trata del resultado de un trabajo técnico monumental, y no es magia. Esta evidencia de las estructuras mecánicas detrás de las imágenes que vemos en pantalla es el inicio de las estrategias de exhibición.

Algo fundamental para la historia de Harry Potter es el orden en que se desarrolla la trama, es decir, cómo y en qué momentos J.K. Rowling presenta todos los acontecimientos de un libro a otro y para cada personaje. Las adaptaciones cinematográficas no se distancian mucho de esto. Sin embargo, la exposición presenta, desde un inicio, una desarticulación narrativa —propia, por cierto, del proceso de creación cinematográfica—. Una vez que se cruzan las puertas del Gran Comedor, la historia deja de ser lineal: el visitante tiene cierto control en términos de secuencia y velocidad, pero la exposición mantiene la dirección de la historia que quiere contar, la que está tras bambalinas, sobre la producción, la que pone primero la mano de obra y no la magia. Al ver el mapa de la exposición, se puede apreciar que la organización de los espacios no es ni cronológica respecto a la trama, ni estrictamente temática. Lo que se propone con esta

organización es más bien una yuxtaposición de espacios que permite oscilar entre la absorción y la activación estética. Es decir, se presentan espacios únicamente inmersivos, contra espacios prácticos y didácticos: se ingresa al set de Gringotts, con sus detalles en cada recoveco, para luego pasar a un set con límites de circulación y cuyo objetivo es mostrar la creación de los efectos especiales del dragón atacando el banco. Ambos espacios tienen un nivel de inmersión; sin embargo, mientras uno permite la “inmersión” en la historia, el otro subraya la artificialidad de este mundo mágico.

Otro dispositivo recurrente es el que se emplea para mostrar el trabajo de vestuario, como mencioné antes: se trata de los maniqués, sin rostro y en posiciones incómodas, que hacen alusión a momentos icónicos de las películas. Un primer aspecto de estos dispositivos que resulta efectivo es el contraste entre la familiaridad derivada de conocer las escenas aludidas —identificar la ropa, los colores y la utilería— y la extrañeza de los muñecos presentados sin intención de que se vean reales. Con esto, el visitante/espectador tiene la oportunidad de enfocarse en lo que tiene enfrente como un constructo, con partes analizables, y no como una figura icónica que debe ser simplemente admirada. Otro aspecto que resulta interesante de estos dispositivos es que se pueden encontrar esparcidos a lo largo del recorrido, aislados, como un recordatorio de que no hay coincidencias en un mundo en que todo tiene una razón artificial de ser. Nótese acá cómo el juego es, nuevamente, entre la absorción y la activación: entre la fascinación de reconocer lo que vimos en pantalla y el desencanto de saber que se trata de algo fabricado sólo para eso.

Además de los dispositivos mencionados, la exposición también presenta dispositivos didácticos y, en ocasiones, interactivos. Lo primero se evidencia, de manera muy puntual, en la estructura de las cédulas estratégicamente distribuidas en cada sala. Estos textos tienen, principalmente, el propósito de concientizar al visitante/espectador sobre los procesos cinematográficos, visibilizar a quienes trabajaron tras las cámaras y develar detalles que no resultan evidentes al ver las películas o al asistir a los parques de diversiones. Cuando estos dispositivos han cumplido su función de informar, lo que también encontramos son botones que el visitante puede presionar para conocer los mecanismos con los que funciona cada espacio, o, incluso, hay personal capacitado para responder dudas o mostrar de cerca la utilería. Esto complejiza el viaje desfamiliarizante del visitante, quien se fascina, se desencanta, reflexiona, aprende e interviene. En este sentido también se complejiza la experiencia inmersiva, fundamental para estos espacios: ya no es únicamente “estar en el mundo”, sino también interactuar con él e inclusive incidir en él.

A modo de conclusión, quisiera señalar cómo la experiencia de esta exposición no se aleja de la experiencia de las historias de fantasía. Me refiero, en particular, a dos cuestiones: 1) la presentación de un mundo distinto al que conocemos, que nos muestra un nuevo punto de vista de la realidad que quizás no habíamos considerado; y 2) la experiencia de gozo o consuelo en el desenlace. Arriesgarnos a entrar y conocer los procesos que construyeron el mundo que por tantos años hemos leído y visto en pantalla es arriesgarse a la pérdida de ese mundo, pues no hay nada que

nos recuerde más que el castillo de Hogwarts no existe que ver la maqueta en miniatura dentro de una vitrina. Lo que es cierto es que, llegado el momento, luego de que el velo de la fantasía parece desvanecerse, podemos recurrir a las palabras de J.R.R. Tolkien (2008), y parafraseo: cuando buscamos consuelo en una historia de fantasía, no sólo buscamos el consuelo para las tristezas de nuestro

mundo, sino también queremos una respuesta satisfactoria a la pregunta ¿Es verdad esto que me presentan? Para Tolkien, la contestación es: si se ha creado bien este mundo, sí; en ese mundo es verdad. Y si después de casi 26 años continuamos hablando de este Mundo Mágico, no hay mucho espacio para cuestionar que se ha creado muy bien y, por lo tanto, es de verdad.

### Referencias bibliográficas

- HARRY POTTER [@harrypotterfilm]. (2022, 1 de junio). *And that's how we know that Dobby is a certified icon*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CeQ3f-ysq4D>.
- SHKLOVSKY, Viktor. (2004 [1916]). "Art as Technique" (Lee T. Lemon y Marion J. Reis, Trads.). En Julie Rivkin y Michael Ryan (Eds.), *Literary Theory: An Anthology*, 2a Ed. (pp. 15-21). Blackwell.
- TOLKIEN, J.R.R. (2008). "On Fairy Stories". En Verlyn Flieger y Douglas A. Anderson (Eds.), *Tolkien On Fairy-Stories* (pp. 27-84). HarperCollins.
- WARNER BROS. ENTERTAINMENT. (2015). *Warner Bros. Studio Tour London – The Making of Harry Potter. The Official Guide*. Warner Bros. Entertainment Inc.
- WOOD, Elizabeth; LATHAM, Kiersten. (2016). *The Objects of Experience: Transforming Visitor-Object Encounters in Museums*. Routledge.

RICHARDS, Jill. (2020). *The Fury Archives: Female Citizenship, Human Rights, and the International Avant-Gardes*. Columbia University Press.

The main purpose of Jill Richard's *The Fury Archives: Female Citizenship, Human Rights, and the International Avant-Gardes* is to reconsider the preeminent viewpoint of the women's rights movement, also known as *first-wave feminism*. Viewing feminist history in waves tends to focus on the gains and losses of each period; this way of making the history of feminism considers suffrage as a monolithic impulse for first wave feminism. Jill Richards strays from this narration of first-wave feminism; instead, she revisits archives with the goal of portraying women's rights movements across their daily practices and tactics to change the world.

First-wave feminism coincides with the debates across the institutionalization of human rights, where women and queer identities jeopardized the building categories of human and citizen. At the same time, the avant-garde movements were rising across the Atlantic. In contrast to the belief that avant-garde artists were not involved in political movements, in each chapter Richards shows avant-garde Dadaist and surrealist artists who took part in antigovernment movements and meetings, such as Til Bruhman and Leonora Carrington; United Nations experts, like Paulette Nardal, and birth control reformist Hannah Höch.

Thus, the author shows how the women's rights movements and the avant-gardes were connected by a reciprocal and influential relationship.

Jill Richards uses the term *long middle*, a time-span resuming the texture of daily life feminist actions, practices, and tactics, as a perspective exhibiting this ongoing process of the women involved, their struggles, and their different intention, without focusing on the final demands or accomplishments. The long middle as an historical period extends from the Enlightenment to the Cold War. Although this concept loses the opportunity to narrate the history due to the natural excitement of focusing on the winnings, the author finds the way to transmit the emotions in the daily actions of the women movement's struggles.

The book has three parts and an epilogue; each part has two chapters. Both chapters of the first part revolve around positive liberties. This part shows the paradox of the woman as a political subject who participates in political struggles and debates, can be imprisoned, but is not recognized as a citizen. By virtue of the avant-garde imagination, the characteristic of inhumanity for women can be reinterpreted as a possibility to create other forms of legal personhood, as the author reads the collages of Ernest Charles Appert in the first chapter, given that



they represent the plasticity of women in the public sphere without being acknowledged as subjects of rights. In each chapter Richards illustrates the long middle with the archives selected: in chapter one, the play *Fire's Daughters*, by Ina Césaire, transmits a sense of constant uniformity due to the housework background than accompanies the narration and the debates that four women have before the Martinique's Southern Insurrection. Also, Richards emphasizes the prologue of the play, where an offstage monotone voice reads the name and gives a description of each of the accused insurgents. Although the actual reading does not itself transmit sympathy or mourning, as a narration through gains or losses would, it is interpreted by Richards as a tactic of memorial that changes the passive paper of the spectator to make him think about the names in a meta-discursive level. This uniformity and even monotony of the movement is displayed with archives whose function is answering to the question *How do you tell a story about a revolution that isn't over yet?* Jill Richards describes suffrage autobiographies, the column in the newspaper *Votes for Women*, and Rebecca West's *The Sentinel* to narrate a revolution in the now, across riots, arrests, escapes, strikes, one after another with no end, because they did not even know the outcome as we know it today.

In turn, the second part of the book, "The Reproductive Atlantic", develops across negative liberties, which are the prohibitions made by the government, especially in the topic of birth control and the regulation of sexuality. However, Jill Richards shows how the women's rights movements were not conceiving these liberties as individual rights in the domestic or national sphere, but as a transatlantic collective reproductive justice

with a lineage of antiracist organizing. The long middle texture of repetition emerges in chapter three, where the author analyzes the Civil Rights Congress petition to the United Nations in 1951, *We Charge Genocide*, as an archive of international reproductive politics. *We Charge Genocide* is a large documentation with details of crimes at the federal, state, and municipal levels against Black people. Richards points out that the number of names and details is unwieldy for the reader, as at one point the crimes begin to blur. The result is an aggregate which shows the racial violence as a threat to the whole humanity.

The third part of the book, "Convergences in Institutional Humans Rights", focuses on the context of the institutionalization of human rights amid the post-World War II regulation of family in chapter 5, and the discussions in the development of the United Nations in chapter 6. In this part, the long middle texture is well developed using the chance Dadaist perspective. In chapter 5 Jill Richards follows a series of joint productions of Claude Cahun's portraits made by herself and her partner, Marcel Moore, from the 1920s until Cahun's death in 1954. Reading these portraits as a series tells a narrative about a life as it is lived, while it is lived. While the chance perspective in the avant-garde movement was used as a utopian way of freedom, Richards interprets chance in Cahun's art as a domain of constraint. Although Claude Cahun appears in these portraits in a variety of costumes, makeups, and stages, which allows Cahun's transitions between gender and post humanity, what is noticeable across this narrative is a limited freedom, a freedom characterized by the constant gains and losses of creating new subjectivities narrowed by the systems of power

which determinate them. In her attempt to show daily life, in chapter 6 Jill Richards focuses on a small window of the bureaucracy during the creation of the United Nations, namely the Non-Self-Governing Territories Committee. Again, this committee shows the paradox of the category of human rights created on the basis of the division between civilized nations and uncivilized territories. By zooming in on this committee, the author emphasizes the ongoing practices of organizations between unequal persons. As an example, Richards presents the figure of Paulette Nardal, the first woman of color serving the Committee of Non-Self Governing Territories, a Négritude author, founder of the Women's Rally Association, and editor of the black feminist journal *Women in the City*. Paulette Nardal, and the associations in which she participated, promoted religious values such as the essentialization of women as caring subjects and natural family.

Jill Richards is aware that Paulette Nardal does not fit in the subjectivities of women presented across the book, and this is precisely why her archive has been selected to talk about the women right's movement in colonial Martinique. The first-wave feminism traditionality narrates across a representative regimen of Western secular resistance, hiding cultural and even religious traditions. This narrative opposes the individual agency against collective and traditional wills. Jill Richards presents *Woman in the City* as a collective effort of housewives to access to the public sphere.

A profusely illustrated book, *The Fury Archives* of Jill Richards is a contribution to three fields of knowledge: humans rights, feminism, and critical cultural studies. For humans rights scholars this

book challenges the creation of the institutional category of humanity because it shows the paradoxical exclusions of women, queer identities, Black communities, and the population of colonized territories, and the organized resistance that this collective held against the estate. Also, this book confronts the traditional perspective of first-generation human rights as individual rights by presenting women's rights movements with wider aspiration about the category of human, citizen, citizenship, as well as reproductive justice as a transatlantic demand. For feminist studies, it is an attractive book because it offers another way to look at the feminist history focusing on the ongoing process of the struggles, which allows to observe the variety of conflicts and subjectivities involved. Jill Richards debunks the representative regimen of first-wave feminist women as upper-class Europeans only concerned with the gain of the suffrage, by presenting women and queer artist/activist from different classes and origins, such as Berlin, Harlem, Martinique, Paris, Mexico. For critical cultural studies, above all, she offers a methodology to revisit archives with a different point of view. Also, she presents a methodology to analyze miscellaneous archives as journals, list of names, meeting minutes, birth control manuals, prison medical logs, as well as autobiographies, novels, self-portraits, collages, and so on. Finally, this book is relevant for the debate about the relationship between art and activism, by presenting how the avant-garde imagination allows artists to conceive other possible worlds.

*Denisse Gómez-Retana*

DARTON, Robert. (2022). *Un magno tour literario por Francia: el mundo de los libros en vísperas de la Revolución francesa* (Mario A. Zamudio Vega, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Dentro de la estela de historiadores que han abordado el estudio del libro y las relaciones entre éste y la modernidad, Robert Darton ocupa un lugar preponderante. Se le podría situar al lado de nombres como el de Jules Gauthier, John Jeanprêtre, François Furet, Jacques Rychner, François Moureau, Henri-Jean Martin, Roger Chartier y Michel Schlup. Este notable historiador estadounidense, quien desde mediados de los sesenta del siglo pasado se ha volcado con rigor y pasión al análisis de los circuitos clandestinos del libro, publicó en 2018 *A Literary Tour de France: The World of Books on the Eve of the French Revolution*, texto que en 2022 fue traducido al español por el Fondo de Cultura Económica.

A lo largo de casi cuatrocientas páginas, el lector se sumerge en las entrañas de la compleja vida de los vendedores de libros, al margen de la oficialidad de esta profesión. Darton centra su mirada no en París, que es un punto neurálgico en el consumo de libros novedosos, pero no el más importante, sino en las diferentes provincias del país. Interesa al autor revisar el proceso de piratería que impera en muchas casas editoriales que se ocupan de la distribución de los libros en el extranjero y que no cuentan con la autorización del privilegio real para publicarse en territorio francés. Bruselas,

Colonia y Ámsterdam, entre muchas otras, se particularizan por este tipo de actividad fraudulenta; sin embargo, Darton se detiene especialmente en un rincón de Suiza, donde tiene lugar la sede de la célebre Sociedad Tipográfica de Neuchâtel, que producía sus propias versiones o falsificaciones de libros prohibidos.

Del archivo de esta sociedad impresora, que el historiador conoce a profundidad ya que lo ha estudiado desde varias décadas y de donde ha surgido valiosa información que configura títulos de su autoría, tales como *Edición y subversión*, *Censores trabajando*, *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, en esta ocasión recurre, como él mismo señala, a un abordaje poco convencional de este material. Se analiza el caso particular de un vendedor, que se suma al de otros tantos, que arriesgaban su vida para hacer posible el acceso a la lectura de una parte de la población lectora en el último tercio del siglo XVIII en Francia.

Las diferentes problemáticas que encara Darton emanan de una revisión exhaustiva de un universo de amantes del mundo editorial, paralelo al oficial, y de las ruinosas o fructuosas ganancias que podía conllevar este negocio al margen de la legalidad. En esta obra se empapa del diario y correspondencia de un viajero comercial, Jean-François Favarger,

quien trabaja para la Sociedad Tipográfica de Neuchâtel y realiza a caballo un largo periplo por Pontarlier, Lons-le-Sanier, Bourg-en-Bresse, Lyon, Avignon, Nîmes, Toulouse, Loudun, Blois y Besançon. Gracias a las librerías que visita en estas ciudades, entra en contacto con más de cien librereros, lo que le permite establecer un mapeo detallado sobre las preferencias lectoras de los franceses entre 1769 y 1789, es decir, los últimos veinte años, antes del estallido de la revolución.

Esta correspondencia también le sirve para trazar varias facetas de la vida del gremio de los librereros, profesión ejercida exclusivamente por hombres, pues es un campo laboral prohibido para las mujeres. Sólo en caso de fallecimiento, las viudas podían heredar el privilegio de los fondos de su marido y continuar con dicha actividad. Además, se comparan las redes comerciales, los índices de alfabetización por región, las políticas implementadas contra la piratería, y se detallan algunos aspectos sobre la vida cotidiana del momento. Entre éstos se podría citar la mala calidad de la comida de los albergues y los abusos de los postillones, así como la suciedad que reinaba en las posadas (Favarger decía que la mugre era un vicio nacional) y las enfermedades a las que se exponían los huéspedes y sus animales de carga, como la sarna del caballo de este comerciante, referida en varias ocasiones en el texto. Al mismo tiempo, se accede a las prácticas de higiene de este comerciante, que son las de todos, pues debían estar presentables al llegar a una librería, a pesar de los largos trayectos que recorrían en caminos de terracería, bajo el sol o la lluvia, con el material escondido en barriles, pequeñas pacas o fardos protegidos bajo capas de heno. En algunas ocasiones eran auxiliados para el trasiego de esta mercancía por vendedores

ambulantes, que cargaban con el estigma de ser estafadores, y por contrabandistas que también hacían pasar no sólo libros sino otro tipo de productos como relojes, algodón, muselinas y quesos.

Uno de los aspectos más relevantes de este libro es el acercamiento al consumo de un centenar de títulos de diversa índole: “libros filosóficos”, obras religiosas (católicas, pero sobre todo protestantes, que las autoridades francesas trataban con la misma dureza que las obras más inmorales, almanaques y libros escolares, que comprendían disciplinas como la historia, legislación, ciencias Matemáticas, medicina y otras. Los “libros filosóficos” englobaban todas las categorías de textos prohibidos: tratados ateos o materialistas, utopías libertinas, novelas obscenas, libelos o panfletos escandalosos, como son los que Voltaire enviaba de manera anónima a las casas editoriales marginales, bajo el nombre de *pastelillos* y, finalmente, la *Encyclopédie*. Esta obra, codiciada por todos los circuitos editoriales, fue una de las más pirateadas de su tiempo.

¿Qué tipo de lector accedía a estos textos? La gran mayoría pertenecía a las élites de la sociedad provincial. También se sumaban miembros del ejército que ocupaban altos rangos, potentados de la Iglesia y sacerdotes de poblaciones lejanas que adquirirían novelas licenciosas; esta correspondencia revela que entre el público que compraba esta mercancía no había artesanos ni trabajadores. No obstante, podía ocurrir que personas que frecuentaban ferias y mercados lo hicieran, pagando con dinero en efectivo, pues la compra a crédito sólo era posible para las capas privilegiadas. Además, algunos librereros con quien Favarger mantuvo lazos comerciales se interesaban más en la venta de novedades que en la difusión de los ideales de la Ilustración. Tal es el caso del

vendedor Rigaud, quien al referirse al comercio del libro asociaba sus riesgos con el de la venta de joyas, supeditada a lo que dictaba la moda, pues una vez que ya no estaba en boga tal autor no se podía cobrar el mismo precio; esto sucedió con algunos títulos de Voltaire, que en algún momento dejaron de interesar a una parte de los lectores. Para este librero, como para muchos otros, el libro seguía siendo un objeto de lujo, a pesar del impulso que se le dio al libro barato, y lamentaba la lentitud de su consumo, contrastando la rapidez con la que se podía vender la carne o el pan.

El comercio del libro atravesó por periodos difíciles. Una de sus causas fue la implementación de la orden de 1783 que promulgaba que todas las importaciones de libros debían ser autorizadas por la Cámara Sindical de París, lo que suponía una vigilancia más estricta y mayores peligros para el mercado de contrabando. Otro factor importante fue la recesión económica producida por la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, en la que Francia ocupó un papel relevante. Finalmente, el estallido de la revolución cambió de manera drástica el panorama de la venta de libros, por lo que este vendedor regresó a Neuchâtel y poco se supo de su suerte.

En suma, el cuadernillo de notas de Favarger se convierte en un documento muy valioso, ya que proporciona una serie de datos de primera mano sobre la demanda de libros en un extenso territorio

de las diferentes provincias francesas. Del corpus que Darton identifica, alrededor de 1145 títulos, se extraen conclusiones muy sorprendentes. Cada región tiene sus preferencias: en Nîmes impera sobre todo la venta de libros protestantes; en Montpellier los tratados médicos son muy solicitados, y en Burdeos lo son las obras consagradas a la viticultura. También los acontecimientos políticos podían influir en el gusto de los lectores, como fue la muerte del rey Luis XV, que despertó una gran curiosidad sobre su vida íntima, así como las futuras repercusiones para la monarquía. En cuanto al rubro de “libros filosóficos” resulta fascinante observar cómo penetraron las ideas de la Ilustración en la cultura del Antiguo Régimen; sin la ayuda de estos libreros, profesionales que jugaron un papel de mediadores y divulgadores del pensamiento de Las Luces, la tarea de su difusión hubiera sido muy difícil. De esta forma, esta obra de Darton resulta un homenaje a la vida de cada librero de esa época que queda ilustrada en un célebre proverbio de la ciudad de Tours que versaba: “noventa y nueve cocineros de rosticería y un vendedor de libros que se muere de hambre”. Casi todos terminaban así o sin que se supiera nada de ellos, como fue el caso de Favarger, revisado a lo largo de este sugestivo análisis.

*Claudia Ruiz García*