

PRESENTACIÓN

Los miembros del Consejo de Redacción del *Anuario de Letras Modernas* celebramos la presentación de este número, pues constituye la entrega número veinte de esta empresa colectiva que ha conjugado los esfuerzos de gran parte de los académicos del Colegio de Letras Modernas a lo largo de más de tres décadas. La idea del *Anuario* surgió a principios de la década de los ochenta, a partir de una propuesta del entonces director de la Facultad de Filosofía y Letras, Abelardo Villegas, para que nuestro Colegio tuviera, como lo tenía el de Letras Hispánicas, una publicación periódica que diera cuenta de nuestros intereses docentes y de investigación. Federico Patán, quien coordinaba en las oficinas que todavía se ubicaban en el pasillo de entrada de la Facultad, puso manos a la obra y, después de reunir al Colegio en pleno, acordó la elección del Comité Editorial.

El primer número apareció en 1983 y fue dirigido, con el entusiasmo que la caracterizaba, por Elisabeth Siefer. El resto del Consejo lo conformaban Flora Botton, Renata von Hanffstengel, Josefina Iturralde, Angelina Martín del Campo, Marlene Rall, Annunziata Rossi y Federico Patán. Repasar algunos de los puntos mencionados en la presentación de ese número nos deja ver que el espíritu inicial del *Anuario* ha permanecido vigente a lo largo del tiempo, si bien los intereses y la variedad de enfoques han ido cambiando. El objetivo principal, por supuesto, sigue siendo el de dar a conocer el trabajo de quienes conformamos la planta del Colegio de Letras Modernas, pero en la actualidad pocos diríamos que dedicarse a la investigación consiste en una “labor tranquila, constante y a menudo desconocida”, como se mencionaba en ese primer número.

Los parámetros que rigen la vida de las universidades en nuestro país, y en especial de la UNAM, han sufrido una transformación profunda. Estas tres décadas han visto un cambio radical en la conceptualización del trabajo académico, debido en gran medida a las políticas de evaluación del desempeño (el Programa de Primas al Desempeño del Personal Académico, PRIDE, en la UNAM, o el Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt). Estas políticas han llevado a privilegiar los resultados de investigación (o “productos”, como se consideran en el SNI, quizá de forma un tanto pedestre) a costa de una labor docente seria y comprometida, que se enfrenta ahora a la sobrecarga ocasionada por el incremento notable de la matrícula estudiantil y de los nuevos requerimientos de apoyo académico personalizado a los alumnos.

La investigación ha dejado de ser una actividad que “en ocasiones se subordina[ba] a las necesidades de docencia”, y se ha convertido, en cambio, en un elemento esencial que se vincula de forma indisoluble con la práctica docente. La vitalidad intelectual del Colegio de Letras Modernas, que ya se percibía en los primeros números, es evidente en los *Anuarios* más recientes. Es notable también la forma en que los académicos han sabido encarar el dinamismo que caracteriza a la producción literaria y cultural del planeta en las últimas décadas, así como los múltiples acercamientos crítico-teóricos que han transformado el estudio del fenómeno literario. Quizá el cambio mayor se ha dado en la conceptualización misma de nuestro objeto de estudio, pues hemos dejado de considerar a las cuatro lenguas (alemán, francés, inglés e italiano) como representativas de “cuatro comunidades lingüísticas europeas”, para concebirlas como el medio de expresión literaria de muchas otras regiones del mundo. Esta apertura se consolidó, además, con la incorporación del campo de Letras Portuguesas al plan de estudios de 2010, lo que de inmediato quedó de manifiesto en los contenidos del *Anuario*.

Así, “la pluralidad temática y la diversidad de enfoques” continúan siendo rasgos distintivos, pero su configuración refleja el “giro teórico” que afectó profundamente el estudio del fenómeno literario. El interés en la literatura comparada o en la teoría de la recepción que se percibía con claridad en los primeros números fue dando lugar a artículos con acercamientos cada vez más fundamentados en las diferentes posturas que ahora constituyen el campo de la “teoría crítica”. Un cambio similar ha ocurrido en el corpus de obras analizadas, pues ahora tenemos un rico contrapunto en el que lo canónico alterna con las nuevas literaturas de Europa misma, de Asia, África y las Américas, o bien la producción literaria “tradicional” se abre a lecturas e interpretaciones sustentadas en los más recientes marcos teóricos.

El *Anuario de Letras Modernas*, en su diálogo permanente con las voces del Colegio de Letras Modernas, se ocupa también de dar a conocer algunas de las actividades extracurriculares que ocurren en nuestra Facultad, como mesas redondas, coloquios, congresos o eventos organizados por las diversas cátedras. Otro aspecto fundamental es la presentación de traducciones realizadas como parte de nuestra labor docente y de investigación, así como de reseñas para difundir diversos aspectos relacionados con la creación, la crítica y la teoría.

El *Anuario de Letras Modernas* ha procurado mantener su periodicidad regular; sin embargo, este esfuerzo no siempre ha sido posible por diversas circunstancias ajenas al Consejo de Redacción. Después de la aparición de los dos números iniciales, el *Anuario* se encontró lamentablemente con un primer obstáculo, pues la falta de apoyo de la administración de Arturo Azuela ocasionó que el número tres, correspondiente a 1985 apareciera hasta 1990, durante la gestión de Juliana González. Una década después los acontecimientos que afectaron a nuestra casa de estudios retrasaron también algunas entregas. A partir del año 2000 hemos logrado que el *Anuario* aparezca regularmente, lo que demuestra, también, el compromiso y la permanente actualización académica de la comunidad de nuestro Colegio. La difusión de nuestro trabajo tiene

ahora alcances más amplios, pues además de las versiones impresas el público tiene acceso a los formatos digitales del repositorio de nuestra Facultad.

A lo largo de tres décadas la estafeta ha ido cambiando de manos. Ahora contamos con la presencia y participación de colegas jóvenes que inyectan nuevas energías. El paso del tiempo también ha significado que algunos colegas se han adelantado en el camino. Para Marlene Rall, Elisabeth Sieffer, José Juan Dávila, Simone Degrais, Alejandra de la Lama, Luciana Fais, Enriqueta González Padilla, Guillermo Quintero, Colin White y Jorge Alberto Aguayo nuestro reconocimiento.

El número del *Anuario* que nos ocupa ofrece una rica variedad de textos que recorre múltiples caminos y abarca desde la literatura medieval hasta la novelística francesa del extremo contemporáneo. Sin embargo, no es una exageración decir que el hilo conductor predominante es el de la intertextualidad, concepto que ha desempeñado un papel tan estimulante en la teoría literaria de los últimos años. En los primeros artículos, Gerardo Altamirano propone una sugerente lectura ecfrástica de la tienda del rey Adrastro, en el *Roman de Thèbes*, en la cual analiza la estructura, las figuras retóricas y la intertextualidad, mientras que Alma Delia Miranda revisa las implicaciones políticas, en dos periodos diferentes, de los paratextos del *Naufrágio da naos. Alberto, e itinerário da gente que delle se salvov*, del cosmógrafo portugués João Baptista Lavanha. Posteriormente, como parte de las celebraciones de los 400 años del fallecimiento de Miguel de Cervantes y de William Shakespeare, presentamos dos artículos sobre estos autores. En el primero, María Stooen explora la afiliación bocaciana del narrador español, así como la forma en que éste otorgó al término “novela” un valor fundacional. Por su lado, Nair Anaya reflexiona, de modo un tanto lúdico, acerca la configuración y las circulaciones de esa “deidad cultural” en la que se ha convertido el dramaturgo inglés. El siglo XVII cierra con el estudio de Claudia Ruiz sobre el florecimiento de la escritura burlesca en Francia, en particular, la reescritura de la *Eneida* hecha por Paul Scarron.

La vigencia de los clásicos en el siglo XVIII es el tema del artículo de Ana Elena González Treviño, quien nos introduce a las controvertidas traducciones de Ovidio en Inglaterra y a la forma en que éstas dialogan con ciertos valores ilustrados. La importancia de la razón y su posible influencia sobre la voluntad, así como el conflicto entre la moralidad y la búsqueda de la felicidad son los temas del artículo de Daniel Rudy Hiller, quien confronta la novela libertina *Thérèse Philosophe* con la filosofía moral kantiana. Por su parte, Rodrigo Machuca hace una parada en el mundo decimonónico para analizar el modo en que Baudelaire resistió las ideas de progreso y formuló así una crítica importante de la modernidad.

Aurora Piñeiro nos introduce de lleno en el siglo XX con los cuentos brevísimos del autor húngaro István Örkény. A partir de las convenciones del realismo fantástico, Piñeiro hace hincapié en las formas en que el absurdo y lo grotesco contribuyen a generar una crítica política en un contexto en el que prevalecía la censura. Por su parte, Lilia Irlanda Villegas se concentra en las novelas *Beloved* y *A Mercy* para establecer vínculos entre el mundo ficcional creado por la autora afroestadounidense Toni Morrison

y los procesos históricos que llevaron al surgimiento de la Iglesia afroamericana y posteriormente a la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. Los siguientes dos artículos abordan obras en las que la frontera entre lo real y lo ficcional se desdibuja y conduce a la indeterminación genérica. La narrativa de Sergio Pitlor, Angelina Muñiz-Huberman y Alice Munro es comparada por Irene Artigas para resaltar cómo las nociones del ser, la memoria y la escritura adquieren una dimensión vacilante cuando se las aborda en ciertos tipos de ficción como las seudomemorias y la legobiografía. Por otra parte, Monique Landais analiza varias obras francesas del extremo contemporáneo y concluye que la paradoja se impone como la figura central que expresa el modo acrónico y atópico en que se representa la realidad.

Los artículos que cierran la sección crítica exploran cuestiones relacionadas con la definición genérica, con las expresiones cambiantes de la “autoficción” y las transformaciones del lenguaje. Tres artículos nos acercan a la obra del teórico francés Roland Barthes. Angélica Tornero reflexiona sobre la ambigüedad que caracteriza a la obra *Roland Barthes por Roland Barthes* y, en consecuencia, sobre la dificultad para clasificarla bien como autobiografía, bien como “autoficción” (a partir del neologismo acuñado por Serge Doubrovsky). Dulce María Quiroz estudia la relación intertextual entre Barthes y Marcel Proust en *La cámara lúcida*, mientras que Francisco Cerón propone una lectura metodológica de la obra de Barthes a partir del cuestionamiento de la escritura como inestabilidad signifiante del lenguaje. Para concluir, Fernando Ibarra explora la oscilación semántica que la palabra “ensayo” ha sufrido a lo largo de los siglos y cómo el género, una vez establecido en la tradición literaria, resulta indispensable para entender la historia de las ideas.

La sección de traducción nos ofrece dos muestras de periodos completamente distintos. José Luis Quezada presenta una versión del *Triumphus Fame* IIa de Petrarca, antecedida de un interesante comentario crítico y contextual; por su parte, Eva Cruz y Marina Fe dan a conocer algunos poemas de *The World's Wife*, de la autora escocesa Carol Ann Duffy, primera mujer nombrada Poeta Laureada en el Reino Unido.

El número cierra con la sección de reseñas: Raquel Serur presenta la magnífica investigación realizada por Mario Murgia, la cual se intitula *Versos escritos en agua. La influencia de Paradise Lost en Byron, Keats y Shelley*, mientras que Blanca Luz Pulido introduce *Huesos de jilguero: antología poética*, de la poeta neozelandesa Janet Frame, traducción realizada por Nair Anaya, Irene Artigas, Paula Busseniers, Julia Constantino, Claudia Lucotti, Lorena Saucedo, Irlanda Villegas y Charlotte Broad.

La écfrasis de la tienda del rey Adraastro, en el *Roman de Thèbes*: estructura, estrategias retóricas e intertextualidad

Gerardo ALTAMIRANO MEZA

Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los motivos ecfrásticos más frecuentes en la literatura medieval es el de la tienda historiada. Es decir, la descripción de elementos figurativos, dibujados o bordados que se hallan en los paños de una tienda militar, generalmente de carácter regio. En este escrito se analiza la descripción o écfrasis de la tienda de Adraastro que aparece en el *Roman de Thèbes* y que, presumiblemente, es el arquetipo de otras descripciones medievales, como la tienda de Alejandro, que se describe en el *Libro de Alexandre*, y la tienda de Don Amor, descrita en el *Libro de Buen Amor*. A lo largo del ensayo se evidencia la manera en la que el autor estructura el pasaje, algunas estrategias retóricas (como la *enumeratio*, la *aposiopesis* y la *hipérbole*) y, asimismo, se realiza un diálogo hipertextual, tanto con otras obras medievales como con las fuentes clásicas.

PALABRAS CLAVE: écfrasis, *Roman de Thèbes*, Adraastro, *descriptio*, *matière antique*, tienda militar.

One of the most common ekphrastic motives in medieval literature is the historiated tent. In other words, the figurative elements described, whether drawn or embroidered, which can be found on the fabrics of a military tent, usually of royal nature. On this paper, the author analyses the ekphrasis of Adrastus' tent, which is part of the narrative poem known as *Roman de Thèbes* and which, presumably, is the archetype of other medieval descriptions, such as the Alexander's tent, which appears in the *Libro de Alexandre* and Don Amor's tent, which appears in the *Libro de Buen Amor*. This essay analyses how the author structures the passage and how some rhetorical strategies (such as the *enumeratio*, the *aposiopesis* and the *hyperbole*) are used. In the same manner, it tries to suggest an hypertextual dialogue with other medieval works and some classical sources.

KEY WORDS: ekphrasis, *Roman de Thèbes*, Adrastus, *descriptio*, *matière antique*, military tent.

En las últimas décadas, la écfrasis —entendida como la representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993: 222)— ha sido objeto de múltiples estudios que, no obstante, suelen olvidar que, entre las literaturas clásica y la moderna, la literatura medieval también incluyó descripciones vívidas de objetos suntuosos y

estéticos.¹ En efecto, aunque los autores medievales utilizaron el término *descriptio* y raramente hicieron uso del vocablo griego² —pues la Edad Media tuvo como lengua franca el latín—, estos escritores también cultivaron dicha técnica literaria, misma que permitió que, para entonces, en las nacientes literaturas modernas se describiera objetos como escudos, pinturas murales y tiendas militares, en cuyos paños, a manera de lien-zos, supuestamente se plasmaron elementos figurativos que llevaban al lector o auditor a los terrenos de lo admirable o lo maravilloso.³ Es precisamente el motivo de la descripción de la tienda historiada uno de los más frecuentes en la literatura medieval. Encontramos, de esta suerte, descripciones de tiendas en textos como: el *Roman d’Eneas* (ll.7348-7416), escrito hacia 1155; el *Roman d’Alexandre* (l. ll.1948-2069), redactado hacia 1180; el *Libro de Alexandre* (cc. 2540-2595), cuya composición data hacia 1270, y finalmente, el *Libro de Buen Amor* (cc. 1265-1301), que Juan Ruiz escribió entre 1330 y 1340. No obstante, de manera directa o indirecta, todas estas variantes de lo que podemos denominar justamente un motivo ecfrásico tienen su origen en la descripción de la tienda del rey Adraastro, que aparece en el anónimo *Roman de Thèbes*.⁴ En este escrito tengo como objetivos evidenciar la estructura de la composición descriptiva, aclarar algunas funciones literarias y estrategias retóricas que el pasaje con-lleva, así como, finalmente, entablar un diálogo intertextual entre este ejemplo de écfra-sis medieval y algunos de sus hipotextos e hipertextos. Para lograrlo, en la primera

¹ El concepto de *écfra-sis* ha sido ampliamente debatido. De esta suerte, partiendo de una de las defini-ciones modernas más canónicas —aquella que señala que la écfra-sis es “the poetic description of a pictori-cal or sculptural work of art” (Spitzer, “Ode on a Grecian Urn...”, 203)—, Pineda ha señalado que “esta definición, que ha sido —y sigue siendo— objeto de continuas matizaciones [...] cuenta con apenas cin-cuenta años, mientras que el término que la aloja goza de una tradición de siglos” (“La invención de la écfra-sis”, 252). En efecto, el término de *écfra-sis* se remonta milenariamente a la reflexión literaria que hicie-ron, tan sólo por mencionar algunos, autores como: Hermógenes, Aftonio y Theon de Alejandría, quienes en sus manuales de retórica, llamados *progymnasmata*, incluían la descripción como uno de los métodos discursivos más importantes. Sobre la tradición del término, ver el artículo de Pimentel “Ecfrasis: la repre-sentación verbal de un objeto”.

² La palabra *écfra-sis* proviene de los étimos griegos *ἔκ* = afuera; y *φρασις* = declarar, pronunciar, decir.

³ Por *maravilloso* entiendo una categoría cultural (representada en aspectos literarios, legendarios y estéticos) que descansa en la extraordinariedad de un objeto, territorio, entidad, etcétera, y que resulta más o menos común en las literaturas medievales. Lo maravilloso en literatura medieval ha sido ya ampliamente estudiado por autores como Le Goff en su paradigmático escrito *Lo maravilloso en el occidente medieval*. Cabría recordar aquí que el vocablo deriva del sustantivo plural neutro latino *mirabilia*, mismo que tiene como raíz el verbo latino *miror-mirari*, que originalmente implicó el acto de observar algo y hacerlo con asombro. Por otra parte, este vocablo también se formó gracias al sufijo *abilis* que indicaba una cualidad inherente al objeto. *Mirar* + *abilis* darían como resultado, por ende, el adjetivo *mirabilis* que, sustantivado de manera plural, creó la voz *mirabilia*, origen de los diversos vocablos que en lenguas romances son equi-parables a nuestro sustantivo *maravilla*.

⁴ A partir de aquí, abrevio el título de la obra como *RT*. Del mismo modo, las citas que hago dentro del texto, regularmente en idioma original, las obtengo de la edición de Guy Raynaud de Lage; mientras que, a nota al pie, ofrezco la traducción que hace P. Gracia, en su edición a *El Libro de Tebas*. Cabe mencionar, finalmente, como ya bien lo propusieron Faral (1913) y Lecoy (1938), que el motivo de la tienda histo-riada debe mucho a la literatura clásica. Sobre todo a la descripción que Ovidio hace con respecto a los palacios del Sol, en el Libro I de las *Metamorfosis*.

parte de este escrito me enfocaré en las generalidades de la obra y de la descripción; señalaré cuáles son algunas de las estrategias retóricas utilizadas y, asimismo, expondré algunas relaciones intertextuales que esta écfrasis conlleva con otros escritos; en la segunda parte se ofrece un anexo que incluye la transcripción y la traducción del pasaje aquí estudiado.

I. Generalidades de la obra y del pasaje. Estructura, estrategias retóricas e intertextualidad

El *RT* es el texto más arcaico de la triada de *romans de matière antique*.⁵ Su datación se ha calculado hacia 1150. Se trata de una obra de diez mil quinientos sesenta y dos versos, escrita en francés antiguo que reactualiza, para el siglo XII, la historia de Edipo: la unión con su madre, el *fatum* inexorable que lo abrumba, la maldición que pesa sobre sus hijos y la guerra que éstos emprenden entre sí. En la actualidad se conservan seis manuscritos.⁶ Asimismo, hasta hoy existen seis ediciones modernas en lengua original, entre las que destacan la de Pheleps Ripley y la de Léopold Constants, por ser las primeras ediciones críticas del texto; y la de Aimé Petit, por ser la más reciente.⁷ Al igual que su hipotexto —la *Tebaida* de Estacio—, esta obra se centra en la lucha fratricida entre Etéocles y Polínices quienes, después de la muerte de su padre y hermano a la vez —Edipo—, deciden hacer un pacto para turnarse de manera anual el gobierno de la ciudad de Tebas.

Como en la historia clásica se cuenta, al permanecer Etéocles como gobernante de la ciudad, Polínices tiene que buscar suerte propia en reinos más o menos cercanos. Es así que llega hasta Argos, donde conoce a Tideo —príncipe desterrado de Calidón—, así como al gobernante de la ciudad argiva, Adrasto. Después del año acordado, Etéo-

⁵ Con este nombre se conoce a un grupo de textos que, en la segunda mitad del siglo XII, se redactaron en la zona anglonormanda y en lengua vernácula. Éstos pueden considerarse traducciones de ciertas obras clásicas, entendiendo que la traducción o *translatio*, en la Edad Media, no sólo implica la mudanza de una lengua *a* a una lengua *b*, sino también un proceso de readaptación al contexto cultural receptor. Esta triada clásica se compone por: el *Roman de Thèbes*, el *Roman d'Eneas* y el *Roman de Troie*, que, para su época, reactualizaron historias de Homero, Virgilio y Estacio.

⁶ La signaturas en las distintas bibliotecas es como sigue: 1) Angers, Bibliothèque municipale, Ms. 26; 2) Cologny (Genova), Fondation Martin Bodmer, Ms. 18, f. 185-268; 3) Londres, British Library, Ms. 34114, f. 164-226; 4) París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 60, f. 1-41; 5) París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 375, f. 36-67; 6) París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 784, f. 1-67.

⁷ Cronológicamente las ediciones del *RT* son las siguientes: a) *Le Roman de Thèbes*. Ed. Léopold Constants. 2 tt. París: Firmin Didot pour la Société des Anciens Textes français, 1890; b) Dana Phelps Ripley, *A Critical Edition of the "Roman de Thebes" (Lines 1-5394)*. North Carolina: University of North Carolina-Chapel Hill, 1960; c) G. Raynaud, "Les fragments d'Angers du Roman de Thèbes", *Romania*, 90, 1969, pp. 402-409; d) *Le Roman de Thèbes*. Ed. Guy Raynaud de Lage. París: Champion, 1966; e) *Le Roman de Thèbes. Édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 3|4114)*. Trad. Francine Mora-Lebrun. París: Librairie Générale Française, 1995. (Livre de poche, 4536. Lettres gothiques); f) *Le Roman de Thèbes*. Ed. bilingüe. Trad. Aimé Petit. París: Champion, 2008 (Champion Classiques. Moyen Âge, 25).

cles, apoyado por los varones que una vez le juraron vasallaje, se niega a entregar la regencia de Tebas a su hermano, por lo que éste —con ayuda de Tideo y Adrasto, de quienes se convierte, respectivamente, en yerno y concuño— decide invadir su propia patria para hacer cumplir la promesa que, empero, llevará a los protagonistas al fratricidio que, bajo la óptica medieval, es el resultado punitivo para los hermanos, engendrados bajo el pecado del incesto.⁸

El autor del *Roman*, anónimo para nosotros, conserva la mayoría de los pasajes y personajes que narra y describe Estacio. No obstante, introduce el texto con una síntesis del mito de Edipo, cuya historia en la Edad Media fue tan popular que su difusión inspiró el nacimiento de las leyendas hagiográficas de san Julián el hospitalario y san Albano, así como la del papa Gregorio I. Además de esto, como es usual en este tipo de obras y como queda aludido con anterioridad, la historia se adapta al contexto y a los valores del Medioevo, entre los que se encuentran el universo caballeresco y el del amor cortés, así como la explicación cristiana del mundo. Del mismo modo, las técnicas retóricas y los motivos que utiliza el autor muchas veces son aquellos propios de literatura medieval. En este sentido, cabría mencionar no sólo el *exordium* de la obra, ya estudiado por críticos como Faral (1913: 420 y ss.), sino también las *descriptions* ecfrásticas de ciertos objetos de lujo que contiene el texto: por una parte, la écfrasis del carro de Anfirao (ll.4950-5016), a quien el autor de la obra presenta como un arzobispo cristiano;⁹ mientras que, por otro lado, también se halla la descripción de la tienda del rey Adrastro.

Una de las características que distingue la descripción de la tienda del rey Adrasto de otras écfrasis de este tipo, en literaturas medievales, es que esta *descriptio* se presenta doble o dividida en dos pasajes intradiegeticamente distintos.¹⁰ El primero de ellos abarca cuarenta y un versos (ll.3175-3216), es el más corto, y tiene como contexto la invasión del castillo de Montflor, en el páramo de Valflor, cuyos habitantes le deben vasallaje a Etéocles. Montflor es una poderosa fortaleza que impide el paso argivo hacia el camino que lleva a Tebas y ante cuyas puertas acampa el ejército de Argos. Justo

⁸ Para el tema del incesto y del odio como motor de la narración en esta obra, véase el artículo de Desprès Caubrière, “La haine comme résonance du mythe dans le Roman de Thèbes”.

⁹ La écfrasis completa del carro es como sigue: “Quiero explicar cómo se comporta Anfirao en el combate. Anfirao va en un carro que había sido hecho más allá de las tierras de Santo Tomás. Vulcano meditó profundamente antes de hacerlo y le llevó largo tiempo construirlo. Después de mucho estudio y reflexión, representó la luna y el sol y fundió el firmamento por arte de encanto. Nueve esferas representó allí, ordenadamente; en la mayor figuró las estrellas, mientras que en las restantes, que eran menores, representó los planetas y su curso; colocó la novena en el centro del mundo, esto es, la tierra y el mar profundo. Sobre la tierra pintó hombres y bestias; en el mar, peces, vientos y tempestades. Quien tiene algún conocimiento de las Siete Artes puede aprender mucho aquí. En el otro costado están los gigantes, llenos de orgullo e insolencia, quieren desheredar a los dioses y expulsarlos de los cielos por la fuerza” (*Libro de Tebas*, 1997: 123).

¹⁰ En la obra, el motivo de la representación doble, o por lo menos del número dos, se presenta con recurrencia. Así, dos son los protagonistas de la lucha fratricida, dos sus hermanas, dos las representaciones del pasaje de la esfinge y, como queda aquí asentado, dos las veces en las que se describe la tienda, una por el exterior y otra en el interior.

antes de la invasión, se describe el exterior del pabellón del monarca. Esta primera descripción de la tienda puede dividirse, a su vez, en once puntos de representación que, curiosamente, parecerían alternar, la mayoría de las veces, entre la descripción de elementos naturales contrastados con elementos sociales, políticos e incluso tecnológicos; en suma, esta primera parte de la écfrasis se condensa en el binomio de la representación de naturaleza *versus* cultura.

En primer lugar, el autor menciona ciertas generalidades de la construcción. Por un lado, se afirma su localización, es decir, se utiliza una estrategia retórica llamada *dispositio*: la tienda se halla enfrente de una torre del castillo de Montflor. Asimismo, el autor menciona ciertos materiales y otras generalidades de la construcción efímera: se trata de una tienda hecha en sedas finas y multicolores. En segundo lugar, se afirma que ciertos estampados de la tela, de modo general, representan la flora y la fauna; y ésta es la primera mención de la representación del mundo natural, cuyo número total a lo largo de la écfrasis suma cinco. En tercer lugar, el autor afirma que, sobre los paños de la tienda, se hallan representados algunos aspectos que caracterizan a las sociedades humanas, como “les estoires, / les vielles gestes, les memoires / et les justises et les ples, / les jugemenz et les forfès” (ll.3179-3182),¹¹ es decir, una serie de aspectos que podemos englobar en el tema de la representación del mundo histórico y político.

En el siguiente punto, el autor contrapone esos aspectos sociales a la segunda representación del mundo natural, al afirmar que, en las telas de la tienda, hay también figuras que evocan valles y montañas. Después, como quinto elemento, haciendo uso de un catálogo o enumeración, el autor evoca el mundo cortesano, al mencionar que ciertas figuras ahí plasmadas representan el mundo social, específicamente: “les quaroles et li bal, / les puceles et leur ami / et les dames et leur mari” (ll.3184-86).¹² En una sexta categoría, el autor contrapone estas últimas representaciones a la de los elementos agua y tierra, pues afirma que también hay ahí figuras que evocan mares y ríos; mientras que, en un nuevo recuento de aspectos naturales, el clérigo afirma la presencia de distintos tipos de bestias, entre los que se encuentran aves y caballos.¹³ Después, como octavo elemento, a modo también de filigrana ecfástica, se enfoca en la multiplicidad de ciertas características físicas de los hombres ahí figurados, pues sobre la tienda se

¹¹ De aquí en adelante, todas las citas al texto en idioma original serán extraídas de la edición de Guy Raynaud, mientras que, en nota a pie, pondré la traducción que propone Paloma Gracia en el texto publicado por la editorial Gredos, *El libro de Tebas*, y que se encuentra prosificado, por esta razón indicaré aquí la página y arriba los versos o las *laissez* o tiradas correspondientes. En este caso, la traducción dice lo siguiente: “las historias, las gestas antiguas, las memorias, los castigos, los procesos, los juicios y los delitos” (89-90).

¹² “Las danzas y los bailes, las doncellas y sus amigos, las damas y sus maridos” (90).

¹³ En la tradición ecfástica es pertinente hablar de la transmisión del escudo historiado que, evidentemente, tiene su punto de partida en la descripción del escudo de Aquiles que hace Homero, en la *Ilíada* (XVIII). Este objeto y esta descripción, cabe recordar, fueron transmitidas a la Edad Media, por medio de ciertos opúsculos, como la *Ilias Latina*, en el que se describe ciertos grabados en el escudo de Aquiles, mismos que pueden relacionarse con los aspectos aquí tratados, como sigue: “Terra gerit silvas horrendaque monstra ferarum/ fluminaque et montes cumque altis oppida muris” (*Ilias Latina*, xvii, vv. 876-877).

ven los rostros de: “les vielz houmes et les chanus / et les chاوز et les cheveluz” (ll.3191-3192).¹⁴

Casi para finalizar, afirma el autor la representación del bosque y después, de nueva cuenta como contraposición del binomio naturaleza/cultura, enumera distintos elementos relacionados al mundo de la guerra (real o ficticia), como “les embuchemenz, les aguez, / les cembiaux et les envaïes / que danzel font por lor amis” (ll.3194-3196).¹⁵ Asimismo, en este punto, se dice que en los paños de la tienda del rey Adrasto se hallan representadas ciertas construcciones arquitectónicas, como “les chastiaux et les citez, / les forterescs, les fertez” (ll.3197-3198).¹⁶

Finalmente, la parte más extensa de esta primera écfra-sis de la tienda del rey la ocupa la descripción de un águila autó-mata (ll.3199-3212), elaborada en metales y piedras preciosas que corona el exterior y el punto más alto de la tienda y cuya maravilla técnica radica en convertir la luz solar en fuego defensivo que, de requerirlo, se utiliza en contra del enemigo. Estos once puntos se desglosan en el siguiente esquema:

1. Generalidades de la construcción (ll.3175-3178).
 - 1.1. Localización de la tienda en el páramo de Valflor (ll.3175-3176).
 - 1.2. Material de construcción (l.3177).
2. El mundo natural 1: la flora y la fauna (l.3178).
3. El mundo histórico-político (ll.3179-3182).
 - 3.1. Viejas gestas y memorias (ll.3179-3180).
 - 3.2. Castigos y procesos (ll.3181).
 - 3.3. Juicios y delitos (ll.3182).
4. El mundo natural 2: la naturaleza del terreno (l.3183).
5. El mundo social (ll.3184-86).
 - 5.1. Las danzas y los bailes (l.3184).
 - 5.2. Las doncellas y sus amigos (l.3185).
 - 5.3. Las damas y sus maridos (l.3186).
6. El mundo natural 3: los prados y los ríos (l.3187).
7. El mundo natural 4: el mundo animal (ll.3188-3190).
 - 7.1. La multiplicidad de las bestias (l.3188).
 - 7.2. Aves: azores y los gavilanes (l.3189).
 - 7.3. Caballos: rocines y los destreiros (l.3190).
8. La multiplicidad de las fisonomías humanas (l.3191-3192).
 - 8.1. Los viejos y los jóvenes (l.3191).
 - 8.2. Los calvos y los peludos (l.3192).
9. El mundo natural 5: los bosques y las florestas (l.3193).

¹⁴ “Los ancianos y los canosos, los calvos y los cabelludos” (90).

¹⁵ “Las emboscadas, los ardides, las justas y las contiendas que los donceles libran por sus amigas” (90).

¹⁶ “Los castilllos y las ciudades, y las fortalezas, las plazas fuertes” (90).

10. El mundo de la guerra (ll.3194-3198).
 - 10.1. Las emboscadas y los ardides (l.3194).
 - 10.2. Las justas y las contiendas (l.3195-3196).
 - 10.3. Los castillos y las ciudades (l.3197).
 - 10.4. Las fortalezas y las plazas (l.3198).
11. El águila autómeta (ll.3199-3212).

La segunda parte de la descripción de la tienda del rey Adrasto se realiza casi mil versos después de la primera éfrasis y abarca prácticamente el doble de *laissez* o tiradas que su precedente (ll.4217-4306, ochenta y nueve versos en total). El contexto en el que se ofrece esta segunda descripción del mismo objeto es totalmente distinto, pues, para el v.4217, Polínices y sus aliados han derrotado ya a los habitantes del castillo de Montflor y han llegado casi hasta las puertas de Tebas, a la que pretenden asediar. Dentro de esta ciudad, Etéocles, casi obligado por la nobleza tebana, acepta que el gobierno se vuelva un coprincipado entre ambos hermanos, con la condición de ser él el único que ostente el título nobiliario. Los hombres de Etéocles y su propia madre aplauden esta decisión y buscan a alguien que quiera ir como mensajero al campamento de los argivos, para comunicar esto a Polínices. Nadie desea realizar tal expedición, pues temen una venganza por parte de los caballeros de Tideo, quien, versos atrás, hubo realizado la tarea de mensajero en Tebas y fuera casi muerto por los hombres de Etéocles.

Así pues, al no encontrar ningún voluntario varón para llevar el mensaje del gobernante, la reina Yocasta ofrece ir, junto con sus hijas —las princesas Antígona e Ismene—, hasta el campamento del enemigo y hablar con su otro vástago. A la mañana siguiente, las damas son acompañadas por tres varones de alta alcurnia, hasta un punto neutro entre los dos bandos y ahí se encuentran con Partenoqueo, hijo de la famosa amazona Atalanta, quien apoya al ejército de los argivos y quien también, al ver a Antígona, se prenda de amor por ella. Partenoqueo es, desde este punto, quien escolta a la comitiva de mensajeros y el grupo se interna en el campamento de los argivos: “Más de sesenta mil griegos salen de las tiendas para verlas; quieren escoger a la más bella pero no aciertan a conseguirlo, pues su belleza no tiene medida” (*Libro de Tebas*, 1997: 109), se señala en el texto. Finalmente, Partenoqueo las conduce directamente hacia la tienda del rey Adrasto y, antes de que el narrador comience a relatar la plática entre los dos bandos, pausa un momento la acción —logrando con ello una *aposiopesis*—¹⁷ para referirse al pabellón del rey, que se describe bajo once puntos principales:

¹⁷ El DRAE define esta figura del modo siguiente: “acto de dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y **a veces más de lo que se calla**” (DRAE, s.v. *Aposiopesis*, las negritas son mías). Beristáin define la reticencia o aposiopesis como: “Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura en el discurso, que deja inacabada una frase que pierde, así parte de su sentido” (Beristáin, 1992: s.v. reticencia).

1. Generalidades y materiales de la construcción (ll.4217-4222).
2. Mapamundi (ll.4223-4262).
3. Catálogo de piedras preciosas (ll.4263-4268).
4. Calendario alegórico (ll.4269-4276).
5. El mundo histórico (ll.4277-4284).
6. Catálogo de animales (ll.4285-4286).
7. Elementos de la alfombra (ll.4287-4289).
8. Paloma de marfil (ll.4290-4296).
9. Tapices del suelo (ll.4297-4298).
10. Cuerdas de tensión (ll.4299-4301).
11. Dimensiones (ll.4302-4306).

Cada uno de esos puntos contiene ciertas especificidades y se vale de estrategias retóricas específicas, de las cuales cabría detallar algunos aspectos. En primer lugar, habría que recordar que, acerca de las generalidades y los materiales de construcción, el autor inaugura la écfrasis al afirmar que: “Li trez est merueilleux et granz / et entaillez a fleurs par panz.” (ll.4217- 4218).¹⁸ Después devela que el material de construcción es seda púrpura de Alejandría y confiesa que “dedenz ot paint meinte merueille” (l.4222),¹⁹ frase que inaugura la descripción de los aspectos figurativos plasmados en la tienda.

En primer lugar se encuentra un mapamundi. Éste, cabe decir, es el bloque temático más extenso y detallado en la descripción. De él, primeramente, se afirma la técnica de hechura, sus características físicas y localización; se trata de una pieza “bien entaillee, bien roonde; / u pan devant desus l’entree, / a or batu, menu ouvree” (l.4224-4226).²⁰ Posteriormente, se habla de cinco zonas en las que se divide esta representación del mundo, mas no se dice si la división es vertical u horizontal, sólo se afirma que los grabados son “si peintes com les fist Nature” (ll.4228),²¹ es decir, que el ejercicio mimético (o mejor dicho, doblemente mimético, al ser una representación de una representación) obedece a las disposiciones de la Creación, curiosamente aquí aludida no por ninguna potestad cristiana, sino por Naturaleza. De este modo, se habla de dos zonas, las extremas, cubiertas de hielo y nieve; en medio de ellas, se encuentra una zona extremadamente cálida. Entre cada una de esas zonas extremas se afirma la existencia de una zona templada que es la única habitable; mientras que, como si se tratara de una representación de la *imago mundi*, tan característica de la tradición ecfrástica de escudos y tiendas de guerra, el autor afirma que esa representación del mundo se encuentra, también, franqueada por el Océano.

¹⁸ “La tienda era grande y maravillosa, con sus paneles bordados de flores” (109).

¹⁹ “En cuya superficie se habian pintado numerosas maravillas” (109).

²⁰ “[un mapamundi] delicadamente bordado y completamente redondo se representaba en un panel recubierto de oro y trabajado a maravilla, sobre la puerta de la entrada” (109).

²¹ “[cinco zonas] pintadas tal como Naturaleza las habia hecho” (109).

Como he mencionado, de esas cinco partes, la zona habitable es la que mayormente se describe. Sobre esta zona, según el autor, el artífice plasmó ciudades, reinos, reyes, los cuatro ríos del Paraíso, los montes y mares más famosos, así como cada tierra con su nombre e incluso los setenta y dos lenguajes supuestamente existentes sobre la faz de lo habitable.²² Así, sobre los paños de ese edificio efímero:

Iluec sont les citez antives
o tours, o murset o eschives
D’or musique sont li torel,
et li portail et li tournel,
tuit li reaume, tuit li roi,
et chascune terre par soi,
et li septante et dui langage
et mer Betee et mer Sauvage.
Rouge mer fu fete a neel,
et le pas ausfilz Ysrael.
De Paradis li quatre flun;
Ethna y est, qui giete fun.
(ll.4241-4252)²³

Del mismo modo, el autor detalla que el anónimo artífice ha representado cierta variedad racial de los hombres tal como los ha hecho naturaleza, pues “li nostre home i sont bien peint, / Cil d’Ethÿoppe trestuit teint” (ll.4255-4256).²⁴ Después, como he mencionado, se afirma la existencia del Océano y, posterior a ella, el autor afirma que, sobre el oro que cubre o enmarca esta representación, se halla un número considerable de piedras preciosas. Para hacerlo, hace uso de un catálogo o *enumeratio* de estos elementos minerales que tiene, intradiegéticamente, una función, la de brindar claridad en el interior de este recinto, pues las piedras “contre soleill grant clarté donent” (l.4268).²⁵

Hacia el v. 4269, el autor inaugura el segundo elemento más extenso de la écfrasis de la tienda de Adrasto: la descripción del calendario alegórico. Cabe mencionar que,

²² Resulta curioso pensar que el motivo de la representación del mapamundi, sea o no en una tienda historiada, se encuentra vigente incluso en la literatura moderna. Así, en su cuento, “La cámara de las estatuas”, Jorge Luis Borges narra la historia de un rey malvado que decide abrir una serie de habitaciones prohibidas, en un legendario castillo. Muchos aspectos desconcertantes se presentan a sus ojos, tras esta violación. Entre ellas, no sólo la imagen de los árabes que invaden España, sino que, “en la cuarta encontraron un mapamundi, donde estaban los reinos, las ciudades, los mares, los castillos y los peligros, cada cual con su nombre verdadero y con su precisa figura” (Borges, 1995: 36).

²³ “Allí estaban las ciudades antiguas con sus torres, sus murallas y sus defensas. Las torretas, los portales y los puentes levadizos eran de paño de oro; todos los reinos, todos los reyes, cada país según su forma y los setenta y dos lenguajes y el mar Blanco y el mar Salvaje. El mar Rojo estaba nielado, como el paso de los hijos de Israel. También estaban los cuatro ríos del Paraíso y el Etna que lanza humo” (109).

²⁴ “Los hombres como nosotros estaban bien pintados, mientras que los de Etiopía eran completamente negros” (110).

²⁵ “Daban una intensa claridad con el reflejo del sol” (110).

a diferencia de textos como el *Alexandre* o el *Libro de Buen Amor*, en el *Roman de Thèbes* no se hace una descripción de cada uno de los doce meses del año, sino que sólo se menciona que éstos están situados, con respecto al mapamundi: “De l’autre part, el destre pan” (l.4269),²⁶ y esto lo logra el escritor haciendo uso de una *dispositio*. Sin embargo, lo que sí se detalla es la presencia tanto de Estío o Verano y la de Invierno, como se lee a continuación:

Estez y est o ses amours,
o ses biautez et o ses flours.
O cent coulors est painz Estez;
Yver li fet granz tempestez,
qui nege et pluet et vente et grelle,
et ses ourez ensemble melle.
(ll.4271-4276)²⁷

En efecto, tal como Ovidio describe ciertos personajes en la corte áurea,²⁸ aquí también el autor del *RT* hace acompañar a estas personificaciones de ciertas características que les son propias: Estío se adorna con cien colores y flores; mientras que Invierno se retrata con nieves, lluvia y tempestades que hacen zozobrar a la humanidad. Este modelo se seguirá utilizando en las descripciones posteriores de tiendas reales. Basta pensar cómo, de la tienda de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*, se dice que, en uno de los paneles:

Sedié el mes de Mayo coronado de flores,
afeitando los campos de diversas colores,
organenando las mayas e cantando d’amores,
espigando las mieses que siembran lavradores.
(*Libro de Alejandro*, c. 2559)

²⁶ “En el lado opuesto, sobre el panel derecho” (110).

²⁷ “Allí estaba el Estío con sus amores, sus encantos y flores; con cien colores estaba pintado Estío. Invierno provocaba grandes tempestades: nieve, lluvia, viento y granizo, y obligaba a soportar sus huracanes” (110).

²⁸ En sus *Metamorfosis*, Ovidio afirma que al momento de llegar Faetón ante, literalmente, el rey Sol, éste se encuentra rodeado de su corte fastuosa, compuesta por los Días, los Meses, los Siglos y las Horas, además de las estaciones del año. De este modo, en aquella obra se afirma que:

A dextra laevaue Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatissordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos (*Metamorphoseon*, II, vv. 25-30).

Por su parte, Juan Ruiz, arcipreste de Hita, presenta un calendario alegórico en la tienda de Don Amor. En él, también los meses y las estaciones son representados con acciones que les son propias. Así, Abril se representa de la siguiente manera:

El terçero fidalgo está de flores lleno;
con los vientos que faze grana trigo e çenteno;
faze poner estacas que dan azeite bueno;
a los moços medrosos ya los espanta el trueno.
(*Libro de Buen Amor*, c. 1286)

Pero regresemos a la tienda del rey Adraastro. Casi para finalizar, el autor describe aspectos históricos y políticos relacionados con los argivos; se alude, entonces, a los ancestros del rey, a las leyes que promovieron y a sus gestas heroicas, gestas de reyes “ces qui sont digne de mémoire” (l.4283).²⁹ A éstas, las circunda una cinta en la que se representan, por asociación a la bravura y a la dignidad real, una serie de bestias feroces: osos, leones y leopardos (l.4285-4286).

Por otro lado, el autor parece guiar la potencial mirada del lector en dirección vertical y pronto va, del plano superior, hacia el inferior; después, de éste nuevamente al primero, al dejar un lado la descripción de las gestas reales y mencionar que, sobre el suelo en el que se erige la construcción, hay una alfombra bordada con formas rectangulares; mientras que, por encima de la misma, se halla una paloma de marfil teñido de rojo que sirve de sostén tanto para un escarbunclo, que también brinda claridad a los interiores de la tienda, como para el águila que se encuentra al exterior del pabellón. El binomio águila/paloma es, sin duda, altamente simbólico, pues, al exterior, el águila simboliza el aspecto guerrero, desafiante y defensivo que encarna intradiegéticamente el rey Adraastro; mientras que, al interior, sugiriendo una especie de equilibrio, la paloma simboliza a este mismo personaje, en tanto gobernador que brinda serenidad y que, incluso, bajo la perspectiva medieval, alude a Dios. Hasta este punto, las especificaciones del motivo se resumen en el siguiente esquema:

1. Generalidades y materiales de la construcción (ll.4217-4222).
 - 1.1. Generalidades (ll.4217-4218).
 - 1.2. Material de construcción (ll.4219-4221).
 - 1.3. *Subexordio* de las maravillas (l.4222).
2. Mapamundi (ll.4223-4262).
 - 2.1. Introducción al mapamundi (l.4223).
 - 2.2. Disposición física y espacial (ll.4224-4226).
 - 2.3. Introducción a las cinco zonas geográficas (ll.4227-4228).
 - 2.3.1. Dos zonas frías (ll.4229-4232).
 - 2.3.2. Una zona cálida (ll.4233-4234).

²⁹ “aquellos [los reyes] que son dignos de memoria”.

- 2.3.3. Conclusión de las zonas no habitadas (ll.4235-4236).
- 2.3.4. Una zona templada y habitada, generalidades (ll.4237-4240).
 - a) Construcciones arquitectónicas (ll.4241-4244).
 - b) Totalidad de reinos y reyes (ll.4245-4246).
 - c) Los setenta y dos lenguajes (l.4247).
 - d) Tres mares (ll.4248-4250).
 - f) Los cuatro ríos del Paraíso (l.4251).
 - g) Los Montes (ll.4252-4253).
 - h) Las Bestias (l.4254).
 - i) La humanidad (ll.4255-4256).
 - j) El Océano (ll.4257-4258).
- 2.3.5. Conclusión del mapamundi (ll.4259-4262).
- 3. Catálogo de piedras (ll.4263-4268).
- 4. Calendario alegórico (ll.4269-4276).
 - 4.1. Disposición espacial (ll.4269-4270).
 - 4.2. Estío (ll.4271-4273).
 - 4.3. Invierno (ll.4274-4276).
- 5. El mundo histórico y político (ll.4277-4284).
 - 5.1. Las leyes de los antepasados (ll.4277-4780).
 - 5.2. Las historias de los antepasados (ll.4781-4784).
- 6. Catálogo de animales (ll.4285-4286).
- 7. Elementos de la alfombra (ll.4287-4289).
- 8. Paloma de marfil (ll.4290-4296).
- 9. Tapices del suelo (ll.4297-4298).
- 10. Cuerdas de tensión (ll.4299-4301).
- 11. Dimensiones (ll.4302-4306).

Como se observa en el listado anterior, los últimos puntos tratados por el autor son, por una parte, la descripción de las cuerdas —índicas, bermejas y azules— que hacen firme a este edificio e igualmente las califica de preciosas, al ser elaboradas de plata nielada. Éste es, nuevamente, un recurso que se repetirá en las descripciones de tiendas posteriores. Basta pensar, por ejemplo, en la tienda de Alejandro en el *Roman d'Alexandre*, donde se dice que:

De fin or espanois fuerent fait li paisson,
 et les cordes de soie, qui tendent environ,
 et ot avecu mallé plume d'alérion
 (ll.1961-1963)³⁰

³⁰ “Fueron hechas las estacas de fino oro español
 y las cuerdas que tensaban los paños
 de seda tejida eran con plumas de alerión” (ll.1961-1963, la traducción es mía).

O bien en la tienda del mismo personaje, pero en el *Libro de Alexandre*, donde el autor señala que:

Non querría el tiempo en las cuerdas perder,
ca avría grant rato en ellas a poner:
eran de fina seda; podién mucho valer
las lazadas de oro do avién a prender.
(c. 2545)

Algo parecido se halla, de igual modo, en el *Libro de Buen Amor* (c. 1268d). Por otro lado, el autor brinda detalles de la cantidad de caballeros —quinientos en total— que pueden circundar la tienda, cuando el monarca duerme o descansa; cómputo que nos habla ya de las grandes dimensiones de esta construcción y cuyo uso evidencia claramente el uso de un tipo de hipérbole específico, la hipérbole por tamaño. Hecho que, de nueva cuenta, se repetirá en la reformulación del motivo. Así, en el *Libro de Alexandre* se lee que:

Larga era la tienda, redonda e bien tajada:
a dos mil cavalleros darié larga posada.
Apeles el maestro la ovo debuxada:
¡non farié otro omne obra tan esmerada!
(c. 2540)

Sin embargo, como es usual en varias narraciones del Medioevo que tratan de personajes nobles o cortesanos, el exceso no se vincula, en el caso de la tienda de Adrastro, únicamente a las dimensiones de determinado objeto o construcción, sino que también se alude a una abundancia de lujo o costo económico que, en el caso de la descripción de la tienda de este rey, descansa en los materiales básicos de manufactura, seda y oro, además de la mención constante a piedras preciosas. Cabe mencionar que, como en otros casos, estas últimas, como también queda sugerido anteriormente, se presentan en un listado, catálogo o *enumeratio* que, como todo elemento de este tipo, persigue la finalidad de crear vastedad y aspirar al infinito. Así, como se recordará, acerca del oro que enmarca el mapamundi se menciona:

Emalvaldes, jappes, sardoines,
berinz, palmes et cassidoynes,
et jagonces et cristolistes,
et thompaces et ametistes,
a tant en l'or qui l'avironnet,
contre soleill grant clarté donent.
(ll.4263-4268)³¹

³¹ “Había diseminados en el oro tal número de esmeraldas, jaspes, sardónices, berilios, cristales de roca y calcedonias, jancitos y crisólitos, topacios y amatistas, que daba una intensa claridad en el reflejo del sol” (110).

Ya he señalado que, intradiegeticamente, la función de la abundancia de piedras es crear un efecto de luz impresionante en el pabellón del monarca; lo que quizá tendría que añadir aquí es que esta característica puede ser un eco lejano de la *descriptio* de los palacios del Sol que también brillan con luz impresionante, pues, en las *Metamorfosis* de Ovidio, se lee que:

Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
clara micante auro flammisque imitante pyropo,
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
argenti biformes radiabant lumine valvae.
materiam superabat opus...

(*Metamorfosis*, II, 1-5)³²

Si esto es válido, el rey Adrastro, en este sentido e intradiegeticamente, encarnaría simbólicamente al astro rey, a cuyo palacio llega un demandante, con el fin de comunicar algo, como si fuese otro Faetón. En el caso del *RT*, este demandante está interpretado por Yocasta y sus hijas, quienes pedirán que cese la guerra entre los hermanos. No obstante, esto no ocurrirá.

Retomando el tema de la *enumeratio* como estrategia retórica, habría que recordar que ésta no sólo se utiliza al hablar de las piedras preciosas, sino también al momento en que el autor se refiere a los elementos contenidos en el mapamundi como ciudades antiguas, torres y murallas, así como elementos zoológicos que, en esa representación del mundo, también están figurados: “Montres y ot de mil manieres, / oysiaux volanz et bestes fieres” (II.4253-4254). Ésta no es la única mención a elementos animales en la tienda de Adrastro; si se recuerda, la primera parte de la écfrasis de este objeto se inaugura con ciertas generalidades entre las que el autor afirma que la tienda estaba “taillez a bestes et a flors” (I.3178), y aunque nunca devela nombres de flores en específico, sí lo hace con lo que respecta al mundo animal y, al hacerlo, por lo general utiliza, también, un listado.

De esta suerte, además de los animales ya señalados, se entiende que también en la zona habitable del mapamundi están “les bestes de mil maniers, les ostoirs et les

³² En su edición de las *Metamorfosis*, publicada por Gredos, Fernández Corte propone la siguiente traducción: “El palacio del Sol se alzaba sobre elevadas columnas, resplandeciente de oro brillante y de bronce que imita la llama; blanco marfil cubría sus tejados, las puertas de doble hoja relucían con brillo argénteo. El trabajo era superior al material” (273). Además de las *Heroidas*, durante la Edad Media y el Renacimiento, las *Metamorfosis* fue quizá el texto de Ovidio más leído. Con lo que respecta a la primera de esas épocas, los siglos XII y XIII son calificados como una edad ovidiana. Faral señala que: “C’est qu’en effet Ovide était extrêmement familier à tous ceux qui, vers l’époque dont nous parlons [le Moyen Âge central], avaient été formé dans les écoles. Traube [Vorlesungen und Abhandlungen]: a dit, en parlant des XIII^e et XIII^e siècles: ‘C’est l’époque qu’on pourrait nommer l’aetasovidiana, qui succède à l’aetasvirgiliana des VIII^e et IX^e siècles et à l’aetashoratiana des X^e et XI^e siècles. En fait, il est curieux de voir comme dans le début du XII^e siècle, le nom d’Ovide se répand dans les catalogues de bibliothèques, comme les copies de ses œuvres se multiplient, comme les poèmes pseudo-ovidien devinrent nombreux, comme les imitations, les citations, les extraits de ses œuvres attestent et accroissent sa popularité” (Faral, 1913: 4).

espreviers, et les rocins et les destriers” (l.3188-3190),³³ cita que proviene de la primera parte de la descripción, es decir, en el asedio de Montflor; mientras que, en la segunda, como lo hemos visto, las hazañas de los ascendentes de Adraastro están circundadas con una especie de marco en donde “sont paint liepart, ors et l’yon” (l.4286). Cabe recordar que el autor es claro cuando afirma la ubicación de esos grabados, pues señala que, con respecto a las gestas de los reyes antiguos, los grabados de las bestias se encuentran “En la courtine d’enviaron” (l.4285).³⁴ Al observar esto, es evidente que el autor también otorga espacialidad a su descripción mediante frases adverbiales locativas que indican dónde debe el receptor ubicar tal o cual grabado o representación. De esta suerte, el mapamundi se encuentra “un pan devant desus l’entree” (l.4225),³⁵ mientras que, entre otras representaciones, los meses del año se ubican “De l’autre part, el destre pan” (l.4269).³⁶ A propósito de esta característica —que nuevamente es una figura retórica específica, es decir, una *dispositio*—, cabría resaltar que, con lo que respecta a la representación del mapamundi, la crítica ha vinculado la representación de esta zona con un pasaje ovidiano. En efecto, en sus *Recherches sur les sources latines...*, Faral propone que, para describir la tienda del rey Adraastro, el autor del *Roman de Thèbes* no sólo se basó en la descripción de los Palacios del Sol hecha por Ovidio, en las *Metamorfosis*, sino en el Libro I también de esta obra; concretamente en la primera metamorfosis, en la que se describe el asentamiento del cosmos y lo existente tal como ahora lo conocemos. Los pasajes cotejados por Faral (*Recherches sur...*, 66) y claramente hermanados son los siguientes:

Par cinc zones la mappe dure,
si paintes com les fist Nature.
Car les dui qui sont deforeines
De glace sont et de noif pleines,
et orent ynde la coulour,
car auques tornent a froidor;
la chaude qui est el mileu,
cele est vermeille conme feu:
que pour le feu, que por les nois,
riens n’i abite en celes trois.
Entre chascune daerrainne
et la chaude qui fu maienne,
en ot unne qui fu tempree,
devers galerne est habitee.

(ll.4227-4240)³⁷

³³ “Las bestias del mil maneras; los azores y los gavilanes, los rocines y los destreros” (89).

³⁴ “Sobre el lienzo circundante” (110).

³⁵ “Sobre la puerta de entrada” (109).

³⁶ “En el lado opuesto, sobre el panel derecho” (110).

³⁷ “El mapa se extendía en cinco zonas, pintadas tal como Naturaleza las había hecho: las de los dos extremos estaban cubiertas de hielo y de nieve, eran de color índico pues tienden a enfriarse. En medio

Mientras que en la obra de Ovidio se lee lo siguiente:

utque duae dextra caelum totidemque sinistra
 parte secant zonae, quinta est ardentior illis,
 sic onus inclusum numero distinxit eodem
 cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
 quarumquae media est, non est habitabilis aestu;
 nix tegit alta duas; totidem inter utramque locavit
 temperiemque dedit mixta cum frigore flamma
 (*Metamorfosis*, I, vv. 45-50)³⁸

En resumen y conclusión, la estructura de la écfra-sis de la tienda del rey Adrastro, en el *RT*, resulta compleja, pero analizable en términos de contenido y cómputo. El autor se vale de algunas figuras retóricas, entre las que destacan: la *dispositio*, la *aposiopesis* y la *enumeratio*. La primera de ellas es útil para representar el espacio en el que se encuentra tal o cual elemento descriptivo; la segunda, para hacer una pausa en el discurso y conseguir tensión en la narración; mientras que, la tercera, para crear, intradie-géticamente, una idea de riqueza y nobleza, a la paridad de —extradie-géticamente— aludir a una idea de vastedad e infinito. Esta representación, asimismo, se vale de la representación zoológica para sugerir ciertos elementos simbólicos, entre los que destacan el carácter aguerrido del poseedor del edificio efímero y la naturaleza conciliatoria que puede tener. Finalmente, esta écfra-sis es el resultado de la evolución de un motivo: la descripción de un espacio interior de naturaleza real que, si bien bebe de las fuentes clásicas, fue determinante para la reelaboración de las *descriptions* de otras tiendas historiadas.

II. La tienda del rey Adrastro en el *Roman de Thèbes*

El texto en francés antiguo lo obtengo de la edición Guy Raynaud de Lage a *Le Roman de Thèbes*, vv. 3175-3216, 132-135); mientras que, para la traducción, sigo la edición de Paloma Gracia, al *El libro de Tebas*, publicada por la editorial Gredos (Clásicos medievales, 6, vv. 3175-3216, 89-91):

estaba la zona cálida, roja como el fuego; ya sea por el fuego como por las nieves, nadie habitaba ninguna de esas tres. Entre cada una de las zonas extremas y la cálida —la central— había una templada, habitada hacia el galerno” (109).

³⁸ “Del mismo modo que dos zonas separan el cielo por su parte derecha y otras tantas por la izquierda y la quinta es la más caliente que ellas, así el desvelo del dios dividió el peso encerrado con esta misma proporción y otras tantas regiones quedan impresas en la tierra. De ellas, la que está en el centro no puede ser habitada a consecuencia del calor; abundante nieve cubre dos: igual número colocó entre una y les dio la templanza mezclada con frío” (vv. 45 y ss.).

Devant la port du donjon
 tendent au roi son paveillon:
 touz fu de pailles de coulors,
 taillez a bestes et a flors.
 Bien i sont peintes les estoires,
 les vielles gestes, les memoires
 et les justises et les ples,
 les jugemez et les forfés,
 et les montaignes et li val
 et les quaroles et li bal,
 les puceles et leur ami
 et les dames et leur mari,
 les larges prez et les rivières
 et les vestes de mil maniers,
 les ostoirs et les espreviers,
 et les rocins et les destriers,
 les vielz houmes et les chanus
 et les chaus et les cheveluz,
 les granz bois et les granz forez,
 les embuchemenz, les aguez,
 les cembiaux et les envaies
 que danzel Font porlor amis,
 et les chastiaux et les citez,
 les fortresces, les fertez.
 De trestoutes les creatures
 sont el tref paintes les natures.
 Et l'aigle d'or est a neel
 qui est assis sus le ponmel,
 c'onques nus hom n'oi parler
 de tant bel oysel, de tant cler,
 n'onques nen ot rois Salemons
 itel aigle en ses paveillons;
 tant y ot pierres naturels,
 tant calcidoines, tant esmax,
 tanz escharbouplesclerardanz,
 tantes jagoncesreluisanz,
 des que soleil et vent la touche,
 feu ardant giete par la bouche.
 Envioronot cent tres et plus
 quisunt a contes et a dus
 qui leur roi servent par amor
 et chascun tient de lui s'annor.

[...]

Li trez est merveilleux et granz
 et entailliez a fleurs par panz.

ne fu de chanvre ne de lin,
 ainz fu de pourpure alexandrin.
 De pourpure fu, ynde et vermeille;
 dedenz ot paint meinte merveille:
 a compas i fu mappamonde
bien entaille bien roonde;
 u pan devant desus l'entree,
 a or batu, menu ouvree.
 Par cinc zones la mappe dure,
 si paintes com les fist Nature.
 Car les dui qui sont deforeines
 de glace sont et de noif pleines,
 et orent ynde la coulour,
 car auques tornent a froidor;
 la chaude qui est el mileu,
 cele est vermeille comme feu:
 que pour le feu, que por les nois,
 riens n'i abite en celes trois.
 Entre chascune daerrainne
 et la chaude qui fu maienne,
 en ot unne qui fu tempree,
 devers galerne est habitee.
 Iluec sont les citez antives
 o tours o murset o eschives
 D'or musique sont li torel,
 et li portaill et li tournel,
 tuit li reaume, tuit li roi,
 et chascune terre par soi,
 et li septante et dui langaje
 et mer Betee et mer Sauvage.
 Rouge merfu fete a neel,
 et le pas aus filz Ysrael.
 De Paradis li quatre flun;
 Ethna y est, qui giete fun.
 Montres y ot de mil manieres,
 oysiaux volanz et bestes fieres;
 et li nostre home i sont bien peint,
 cil d'Ethÿoppe trestuit teint.
 Oceanus court par l'ardant,
 envioron ses rais estendant.
 Mappamonde fu si grant chose
 qui l'esgarde pas ne repose,
 tant voit en mer, tant voit en terre,
 en grant paine est de tout enquerre.
 Emalvaldes, jappes, sardoines,
 berinz, palmes et cassidoynes,
 et jagonces et cristolistes,
 et thompaces et ametistes,

a tant en l'or qui l'avironnet,
 contre soleil grant clarté donent.
 De l'autre part, el destre pan,
 sont paint li douze mois de l'an.
 Estez y est o ses amours,
 o ses biautez et o ses flours.
 O cent coulors est painz Estez;
 Yver li fet granz tempestez,
 qui nege et pluet et vente et grelle,
 et ses ourez ensemble melle.
 Après i fist paindre li rois
 et ses justises et ses lois
 que meintindrent si ancessor
 qui de Gresce furent seignor.
 Des rois de Gresce i fist l'estoire,
 ceus qui sont digne de mémoire,
 les prouescs et les estours
 que chascun d'eus fist en ses jors.
 En la courtine d'environ
 sont paint liepart, ors et lýon.
 Par terre fu d'un poille brun,
 ainz n'en veïstes meillor un;
 entaillez par menu carriax.
 Colombe ot une en mi le bouge,
 d'yvoire fu taintice et rouge
 qui soustint l'aigle et l'escharbocle
 qui fu Flori le roi, son oncle,
 que il conquist quant il prist Serse
 quant il ocist le roi de Persse.
 Tant com li tres dure desouz
 de bons tapiz fu jonchiez touz.
 Li pesson qui tinent le tref
 sont tuit ynde, vermeill et blef;
 les cordes d'argent neellees,
 tout environ desouz trecees.
 Cinc cenx chevaliers touz a armes
 et mil borjois o granz gisarmes
 le roi gardent quant il conseil
 et quant il dort et quant il veille.³⁹

³⁹ Ante la puerta de la torre del homenaje, levantan el pabellón del rey: estaba hecho por entero de sedas multicolores, bordadas con animales y flores. Allí están pintadas las historias, las gestas antiguas, las memorias, los castigos, los procesos, los juicios y los delitos, las montañas y los valles, las danzas y los bailes, las doncellas y sus amigos, las damas y sus maridos, los vastos prados y los ríos, las bestias de mil formas, los azores y los gavilanes, los rocines y los destreros, los ancianos y los canosos, los calvos y los cabelludos, los grandes bosques y las grandes florestas, las emboscadas, los ardides, las justas y las contiendas que los donceles libran por sus amigas, y los castillos y las ciudades y las fortalezas, las plazas fuertes. Las naturalezas de todas las criaturas del mundo estaban pintadas en la tienda. Un águila de oro nielado se erguía en lo más alto: nadie oyó hablar jamás de un ave tan bella, tan resplandeciente, jamás el rey Salomón

obras citadas

- . S. F. *Ilias Latina* (Bibliotheca Augustana <https://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Homerus/hom_ili3.html>).
- . 2002. *Le Roman de Thèbes*. Ed. Guy Raynaud LAGE. París: Honoré Champion éditeur.
- . 2010. *Libro de Alexandre*. Ed. Casas RIGALL. Madrid: Castalia, 2010.
- . 1997. *Libro de Tebas*. Trad. Paloma GRACIA. Madrid: Gredos. (Clásicos Medievales, 6)
- ARLIMA. Archives de littérature du Moyen Âge (<<http://www.arlima.net/>>).
- BERISTÁIN, Helena. 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BORGES, Jorge Luis. 1995. *Historia de la infamia*. Madrid: Alianza.

tuvo águila semejante en sus pabellones. Tenía tantas piedras preciosas —tantas calcedonias, tantos esmaltes, tantos escarbunclos de llameante claridad, tantos jacintos centelleantes— que cuando el sol y el viento la alcanzaban, arrojaba fuego ardiente por el pico. En torno a la tienda había más de cien tiendas de condes y duques que servían lealmente al rey, de quienes todos tenían feudo.

[Más adelante se lee que:]

La tienda era grande y maravillosa, con sus páneles bordados de flores. No era de cáñamo ni de lino, sino de seda alejandrina; de seda índica y bermeja, en cuya superficie se habían pintado numerosas maravillas: un perfecto mapamundi, delicadamente bordado y completamente redondo, se representaba en un panel recubierto de oro y trabajado a maravilla, sobre la puerta de la entrada. El mapa se extendía en cinco zonas, pintadas tal y como Naturaleza las había hecho, pues las de los dos extremos estaban cubiertas de hielo y de nieve, eran de color índico pues tienden a enfriarse. En medio estaba la zona cálida, roja como el fuego, ya sea por el fuego como por las nieves, nadie habitaba ninguna de esas tres. Entre cada una de las zonas extremas y la cálida —que era la central— había una templada, habitada hacia el galerno. Allí estaban las ciudades antiguas con sus torres, sus murallas y sus defensas. Las torretas, los portales y los puentes levadizos eran de paño de oro; todos los reinos, todos los reyes, cada país según su forma y los setenta y dos lenguajes y el mar Blanco y el mar Salvaje. El mar Rojo estaba nielado, como el paso de los hijos de Israel. También estaban los cuatro ríos del Paraíso y el Etna que lanza humo. Había monstruos del mil maneras, pájaros volando y bestias feroces, gruñendo. Los hombres como nosotros estaban bien pintados mientras que los de Etiopía eran completamente negros. El Océano discurría por la zona ardiente, extendiendo sus brazos alrededor. Había diseminados en el oro tal número de esmeraldas, jaspes, sardónices, berilios, cristales de roca y calcedonias, jancitos y crisólitos, topacios y amatistas, que daba una intensa claridad en el reflejo del sol. En el lado opuesto —sobre el panel derecho— estaban pintados los doce meses del año. Allí estaba el Estío con sus amores, sus encantos y sus flores; con cien colores estaba pintado Estío. Invierno provocaba grandes tempestades: nieve, lluvia, viento y granizo, y obligaba a soportar sus huracanes. Después el rey había hecho pintar los juicios y las leyes promulgadas por sus antepasados, que fueron soberanos de Grecia: hizo pintar la historia de los reyes de Grecia dignos de memoria, las proezas, las batallas que realizaron en vida. Sobre el lienzo circundante había pintado leopardos, osos y leones. El suelo estaba cubierto por una alfombra de seda oscura, bordada con pequeñas formas cuadrangulares, con sus pilares y alamenas, ¡jamás visteis otra mejor! En el centro de la cubierta había una paloma de marfil teñido de rojo, que sostenía el águila y el escarbunclo que el rey Flori, tío de Adrastro, ganó cuando conquistó Sersia y mató al rey de Persia. A lo largo de la tienda se extendían por el suelo buenos tapices. Las estacas que sostenían la tienda eran todas índicas, bermejas y azules. Las cuerdas eran de plata nielada, circundaban la parte baja perfectamente tensadas. Quinientos caballeros armados por completo y mil burgueses provistos de alabardas protegían al rey cuando celebraba consejos y cuando dormía y cuando velaba.

- DESPRÈS CAUBRIÈRE, Catherine. 1996-1997. "La Haine comme résonance du mythe dans *Le Roman de Thèbes*". *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, núm. 10-11. Pp. 55-64.
- FARAL, Edmond. 1913. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. París: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- HEFFERNAN, James. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita. 2003. *Libro de Buen Amor*. Ed. G. B. GYBBON. Madrid: Castalia.
- LECOY, Félix. 1974. *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*. 2a. ed. con supl. de A. D. DEYERMOND. Westmead: Gregg International.
- OVIDIO. 2003. *Metamorfosis*. Ed. y trad. Consuelo ÁLVAREZ y Rosa Ma. IGLESIAS. Madrid: Cátedra.
- . *Metamorphoseon Libri XV*. (Bibliotheca Augustana (<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_me00.html>)).
- PINEDA, Victoria. 2000. "La invención de la écfrasis". *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Pp. 249-260.
- SPITZER, Leo. 1955. "The Ode on a Grecian Urn, or Conent vs Metagmmar". *Comparative Literature*, 7: 3. Pp. 203-225.

El *Navfrágio da nao S. Alberto, e itinerário da gente que delle se salvov*, de João Baptista Lavanha: los paratextos de 1597 y los de 1736

Alma Delia MIRANDA AGUILAR

Universidad Nacional Autónoma de México

La redacción de paratextos como títulos, portadas y dedicatorias entre los siglos XVI y XVIII tenía implicaciones políticas de peso. Éstos mostraban la dependencia de los autores en relación con personajes poderosos, como monarcas y miembros de la nobleza. Durante este periodo, modificar los paratextos implicaba la transformación de los objetivos del autor. En este artículo se comparan e interpretan los paratextos de la edición de 1597 del *Navfrágio da nao S. Alberto, e itinerario da gente que delle se salvov*, del cosmógrafo mayor João Baptista Lavanha, y los de la edición de 1736, incluida en la antología *História trágico-marítima*, de Bernardo Gomes de Brito. Mientras Lavanha dedicó su relación al futuro Felipe III, Brito dedicó su compilación al rey D. João V, miembro de la dinastía que restauró la monarquía en Portugal.

PALABRAS CLAVE: paratextos, *História trágico-marítima*, João Baptista Lavanha, Bernardo Gomes de Brito, edición.

Composing paratexts such as titles, book covers and dedications between the 16th and 18th centuries had important political implications. This action shows the author's strong reliance on powerful figures, who could be the kings, other members of royal family and nobility. During this period, the modification of paratexts implied the transformation of the objectives of the author. In this article, I compare the paratexts of the 1597 edition of *Navfrágio da nao S. Alberto, e itinerario da gente que delle se salvov*, by the Portuguese royal cosmographer João Baptista Lavanha, and those of 1736, included in Bernardo Gomes de Brito's compilation named *História trágico-marítima*. Lavanha dedicated his work to the future Philip III, whereas Bernardo Gomes de Brito dedicated his anthology to king João V, a member of the dynasty who restored the Portuguese monarchy.

KEY WORDS: paratexts, *História trágico-marítima*, João Baptista Lavanha, Bernardo Gomes de Brito, editing.

En 1597 la imprenta lisboeta de Alexandre Siqueira sacó a la luz el *Navfrágio da nao S. Alberto, e itinerario da gente que delle se salvov*, de João Baptista Lavanha, cosmógrafo mayor de Felipe II de España y I de Portugal. En su camino de Cochín a Lisboa, la embarcación había naufragado en las costas de lo que hoy es Mozambique en el año

de 1593. Iban más de trescientas personas a bordo, más de la mitad eran esclavos. Lavanha había nacido en Lisboa en 1555 en el seno de una familia judía conversa y se presume que el rey Don Sebastián lo había enviado a Roma para que allí estudiara matemáticas, lo cual habría ocurrido entre 1572 y 1578 (O'Connor y Robertson: 2014). Pero justamente para 1578, el reino que lo habría patrocinado ya era otro muy distinto: Don Sebastião había muerto y Portugal se encontraba en medio de una crisis de sucesión que se resolvió en 1580 a favor del rey español Felipe II. La transformación política que implicó la Unión Ibérica se manifestó en los paratextos de la relación de Lavanha, que son el centro del análisis de este trabajo. La portada, las licencias y la dedicatoria revelan que ser un vasallo portugués de reyes españoles implicaba un aparato discursivo conforme a la situación, mismo que resultó problemático una vez que Portugal volvió a ser un reino independiente. La comparación de los paratextos de la primera edición de 1597 con los que aparecen en la versión editada de 1736 revelan de qué modo la política pudo intervenir en la composición de los paratextos y, por ende, en su comprensión e interpretación.

El contexto político de João Baptista Lavanha

La sucesión había sido compleja, por decir lo menos: el rey Sebastião había muerto en Alcazarquivir en 1578 sin dejar descendencia; la corona le correspondía entonces al varón más cercano al linaje del monarca, pero el rey no tenía hermanos,¹ así que la corona recayó en su tío, que tenía la desventaja de ser cardenal. Pese a ello, don Henrique asumió la corona de manera temporal, retrasando la crisis hasta 1580, cuando murió. De los pretendientes a la corona, sólo dos eran legítimos: el rey Felipe II de España y la duquesa Catarina de Braganza, quien, por ser mujer y representar la independencia, estaba en una posición debilitada. Ambos eran nietos del rey Manuel I. La nobleza se inclinaba por una unión ibérica, porque la adhesión significaba que los nobles podrían mantener su estado: “cargos, fortunas e ofícios cortesãos” (Saraiva, 1988: 170). Los grandes burgueses también apoyaron esta opción, que les abría mayores oportunidades comerciales. Sin embargo, el apoyo popular lo consiguió don António, prior do Crato, nieto también, pero ilegítimo, de don Manuel I. Menestrales, agricultores, pescadores y demás integrantes del segmento popular constituyeron el débil apoyo bélico de don António, quien no pudo vencer al ejército de Felipe II, que protegió a la nobleza y venció a los partidarios de don António en Lisboa.

En las cortes de 1581 en Tomar, donde el rey español fue proclamado Felipe I de Portugal, el monarca anunció los estatutos especiales que debían regir a los nobles

¹ De manera no tan sorprendente, pues las causas eran muy probablemente endogámicas, el rey João III, su padre, había visto morir a nueve hijos; lo paradójico es que no vio nacer a don Sebastião, pues murió sólo unos días antes de que éste naciera.

portugueses y que les proveían de innegables beneficios. Entre ellos, estaba la posibilidad de que pudieran ser nombrados para ejercer funciones públicas en España (Saraiva: 200), lo cual implicó el desplazamiento de la nobleza poderosa a Madrid.

La adhesión de Portugal hizo del conocimiento de Felipe II el atraso de España en lo que concernía a la navegación. En este contexto, los conocimientos de Lavanha al respecto le granjearon la acogida de Felipe II en la corte y un ascenso en responsabilidades y poderes. No sólo llegó a ser cosmógrafo mayor, sino también cronista real. Lavanha trabajó entre Portugal y España como ingeniero, matemático, cartógrafo, cronista y cosmógrafo. Su sólida posición en el seno de la corte filipina se puede constatar con el siguiente testimonio que informa de sus constantes retrasos en la entrega de unos mapas de Aragón:

Todo esto que he dicho a V. S. ha pasado en presencia del dicho Sr. Dr. Ardit, el cual creo que hará la misma relación a V. S. y no puedo dar más esperanzas de las que se me dan a mí que hartó quisiera no estar colgado dellas sino cumplir con mi obligación de servir a V. S. y darle gusto en todo, pero no está en mi mano lo que pende de la ajena y ser este portugués tan poderoso y querido de su Majestad, que aunque quisiera llevar este negocio por términos de Justicia, fuera imposible hacerle cumplir, porque es primero servir al Rey, como me ha dicho muchas veces (Lavanha, 1895: lxii).²

En síntesis, para Lavanha las crisis dinástica y la sucesión fueron hechos que terminaron por beneficiarlo. Y la publicación de la primera edición del naufragio que me ocupa es una muestra de ello y de su habilidad para moverse en la corte.

La fecha de las licencias del impreso informa que la relación del naufragio estaba lista en 1596. Antes de escribir su texto, Lavanha había revisado los cartapacios del piloto y había verificado la información con Nuno Velho Pereira, capitán mayor, pues el cosmógrafo no es un narrador testimonial. Es probable que el impacto del texto de Lavanha en el siglo XVII haya sido escaso, pues no hay noticia de una segunda edición, pero en 1736 Bernardo Gomes de Brito incluyó esta relación en el segundo tomo la *História trágico-marítima*, compilación que ofreció para celebrar la apertura de la Academia de la Historia. De este modo, el texto de Lavanha ingresó a la consagración, porque, tras publicarse en la antología de Brito, hubo una serie de copias piratas que pretendían pasar como impresos del siglo XVII (Boxer, 1957: 24).³ Estos falsos impresos del XVII hablan más del impacto de la antología de Brito que del éxito de la relación suelta de Lavanha a finales del siglo XVI. Por eso conviene hacer una breve parada en la compilación del XVIII.

² Para 1619, fecha del testimonio, Lavanha tenía un retraso de cinco años en la entrega de su trabajo. He modernizado la ortografía en la cita.

³ Como antología, la *História trágico-marítima* no tiene reediciones sólo en el siglo XX (Moniz: 45-46).

La História trágico-marítima y sus problemas

Aunque según rezan las licencias éste estaba listo desde 1729, es hasta 1735 cuando sale a la luz el primer tomo de la *História trágico-marítima*, antología de relaciones de viajes de ultramar —casi todos desastrosos por causa de naufragios—, todos ellos de la segunda mitad del siglo XVI. En esta primera entrega Bernardo Gomes de Brito recopiló seis relaciones. El compilador le dedicó “estos fragmentos históricos” al rey D. João V y en 1736 apareció el segundo y último volumen, también con seis relaciones. A partir de ese momento, la historiografía y la crítica literarias que abordan estos textos, en lugar de referirse de manera consistente y genérica a relaciones de viajes desastrosos, relaciones de viaje o relaciones de naufragios, hablan casi siempre de la *História trágico-marítima*,⁴ lo cual conlleva algunos problemas.

En primer lugar, se cae en el peligro de interpretar las relaciones a la luz de la palabra *historia* y del adjetivo *trágico* que usó el compilador en el título. En este sentido, se entiende que Boxer, un historiador, haya sido el primero en dedicarle estudios sistemáticos a estas relaciones, que tienen una innegable matriz literaria en su composición, tomando en cuenta que en esa época se escribía a partir del conocimiento de la retórica y que los autores usaban los recursos de acuerdo con la finalidad de lo escrito. Desde luego que el tomo I registra una innegable cohesión temática y los autores buscaban imitar y/o superar la relación pionera y más célebre: la del naufragio de Don Manuel de Sousa Sepúlveda, que es la primera del tomo. Su historia ejemplifica como pocas el tópico de cambio de fortuna, es un portentoso antihéroe y el autor supo transmitir sus penalidades apoyado en una retórica efectiva que buscaba sobre todo conmover al receptor, por lo cual esta relación fue la que se reeditó más, incluso hubo copias pirata de ella (Boxer, 1957: 9). La triste fama de su protagonista mereció obras cronísticas y literarias, menciones e interpretaciones a propósito de este suceso.⁵ Sin embargo, ya el tomo II tiene relaciones que se desvían de esa cohesión. ¿Quién podría sostener que la relación del jesuita Gaspar Afonso tiene como finalidad conmover al lector a partir de desventuras y penalidades, cuando lo que prevalece en su texto es la fascinación por la naturaleza americana y su reprobación de los abusos de los colonizadores?⁶

⁴ La estudiosa italiana Giulia Lanciani es una excepción, lo cual se puede comprobar al revisar los títulos de sus estudios o ediciones: *os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII, Naufragi e peregrinações americane di Gaspar Afonso y Tempesta e naufragi sulle vie delle Indie*.

⁵ En la crónica, la *Década VI* de Diogo de Couto sigue el contenido de la relación, pero añade información de la vida del personaje en Asia, antes del viaje de regreso a Portugal, cuando naufraga, pierde a su familia en la dura peregrinación por tierra, pierde la razón y termina por internarse en las sabanas africanas sin que nunca vuelva a saberse de él. En la literatura, Camões le dedica un par de octavas en el canto V de *os Lusíadas* (1572); además hay un pasaje en la *Elegíada* de Luís Pereira Brandão (1588); Jerónimo Corte Real escribe el largo poema *Sepúlveda & Dona Lianor* (1594); Francisco de Contreras la *Nave trágica de la Índia de Portugal* (1624) y Tirso de Molina *Escarmientos para el cuerdo*.

⁶ En su relación hay un solo episodio en que la embarcación está en grave peligro. Es verdad también que el autor y sus compañeros recorren desde Salvador de Bahía hasta Cuba porque la nao sufre avería tras

Es muy elocuente en su prólogo cuando menciona la reacción de quien lo oía contar este viaje; en este sentido, su receptor tiene una emoción muy distinta a la que despiertan las desventuras de Manuel de Sousa Sepúlveda: “O desejo e sede com que isto me pedi u quem por muitas vias me podia mandar [...] e o *gosto* com que me ouvia e fazia referir algumas cousas que por nós passaram ou nos por elas estes anos que andámos errando tantos mares e terras, quantas nunca Ulisses imaginou que podia haver para se navegar e errar, me obrigou a lho pôr por escrito” (Brito, 1957: III: 81, subrayado mío). Tal como sucede con el jesuita Gaspar Afonso que acabo de citar, la intención de João Baptista Lavanha tampoco es conmover a su receptor.

En segundo lugar, hay un fuerte problema de fiabilidad textual, pues Gomes de Brito alteró todas las relaciones que incluyó, como lo señaló desde 1957 Boxer:

[...] the *História trágico-marítima* is nowadays universally recognized as one of the masterpieces of Portuguese prose, but is often praised for the wrong reasons. No discrimination is made by the critics (with the notable exception of M. Rodrigues Lapa) between the language and style of the original narratives, and those of the various versions published by Gomes de Brito. [...] Gomes de Brito sometimes took considerable liberties with his sources [...]. On the whole it must, I think, be admitted that he did this part of his work pretty well, as the *História trágico-marítima* reads very smoothly. But it is obviously desirable that the texts of the first editions should be reprinted as their writers wrote them, so that we can see exactly what liberties Gomes de Brito took with his originals (47).

A pesar de que han transcurrido más de cincuenta años, el señalamiento de Boxer continúa vigente, pues son pocos quienes han estudiado los textos originales y todavía no hay una sola edición crítica de la antología de Brito que señale cuáles fueron las partes y pasajes editados tanto en relación con las primeras ediciones como con las fuentes de Brito, pues no en todos los casos coinciden. Además, prácticamente todas las ediciones modernas de esa antología tienen no pocos errores, erratas y descuidos. Los textos más “limpios” y con mejores notas son los de la bonita edición ilustrada de António Sérgio⁷ —ya de colección—, quien, no obstante, emitió en algunas de las introducciones que preceden a cada texto juicios de valor que pueden influir de manera negativa en la comprensión de los mismos.⁸ Sólo a partir de la segunda mitad del

avería, pero su narración no se concentra en referir los problemas de la nao, sino todo lo que observa cada vez que desciende de la embarcación.

⁷ El tomo I apareció en 1956; de 1957 son los tomos II y III.

⁸ Ilustro con dos ejemplos que considero exagerados y con los cuales me es imposible concordar. En la introducción de la *Relação da viagem e naufragio da nao S. Paulo* afirma sobre el autor: “era um boticário impregnado de eruditismo greco-latino da época, infelizmente um tanto retórico e ansioso de alardear os seus conhecimentos literários”. Y sobre el texto afirma que “é dos mais imperfeitos, frequentemente obscuro (Brito, 1957: II: 12). Acerca del padre jesuita Gaspar Afonso en la *Relação da viagem e successo que teve a Nao S. Francisco*, su juicio no es menos hostil: “homem retórico, escreve com pretensiosismo, amplificação, pedantice, alardeando a sua sabença em letras clássicas, sobretudo nas obras do poeta Ovídio, num estilo que contrasta com a simplicidade elegante (tão de molde à expressão de um pensar de cientista) que

siglo XX se comenzaron a realizar estudios que han tenido como base la fuente original o las primeras ediciones, sobre todo los de Giulia Lanciani, quien editó y publicó ocho narraciones y además informa de una veintena de textos repartidos entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Lisboa, el Palacio de Ajuda, el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, bibliotecas extranjeras y fondos privados. Sin embargo, en el ámbito académico ha resultado prácticamente imposible establecer distancia con el título de la antología que Brito nos heredó. Véanse, entre otros, el volumen colectivo *A História trágico-marítima: análises e perspectivas* (Seixo y Carvalho, 1996) y *A História trágico-marítima: identidade e condição humana*, versión en libro de la tesis doctoral de António Manuel de Andrade Moniz (2001).

Los paratextos de 1597 y de 1736

Son numerosos los ejemplos de intelectuales portugueses que en el siglo XVIII rechazan los vínculos que la cultura portuguesa había tenido y aún mantenía con España desde la Edad Media. Para esos intelectuales, los años entre 1580 y 1640, el periodo que corresponde al Siglo de Oro español y durante el cual los Felipes castellanos fueron monarcas de Portugal, son especialmente dignos de rechazo. Luís António Verney, por ejemplo, da vehementes tundas verbales a todos aquellos poetas que aún en el XVIII imitan a autores como Góngora o Gracián y enfatiza que ese estilo es de mal gusto.⁹ Lo mismo ocurre con poetas como Pedro António Correia Garção (1778) en sus *orações*.¹⁰ En el Portugal dieciochesco se respiraban aires de un nacionalismo que se construía en gran medida a partir del rechazo de lo español. Esto explica la edición de los paratextos de la relación del naufragio que narra Lavanha, pues la motivación de Brito es ideológica, del mismo modo que era política y cortesana la de Lavanha en la edición de 1597.

Boxer afirmaba en 1957 que lo ideal sería conocer los textos originales para leer exactamente lo que los autores querían decir. La ecdótica nos ha enseñado la importancia del estudio de fuentes originales y Genette puso el acento en el hecho de que los paratextos tienen funciones en nombre de intereses o efectos (1987: 8, 16). Por ello, el cotejo de los dos textos debe empezar desde los títulos. Brito modifica el título original en el índice del tomo II de la antología. El texto de Lavanha se presenta como:

caracteriza o relato imediatamente anterior” (Brito, 1957: II: 80). El relato al que alude Sérgio es el de João Baptista Lavanha.

⁹ “Deste princípio nasceram aquelas ridículas composições que tanto reinaram no século da ignorância (digo no fim do século XVI de Cristo e metade do século XVII) e, desterradas dos países mais cultos, ainda hoje se conservam em Portugal e nas mais Espanhas” (Verney, 1950: 210).

¹⁰ “Devíamos dar ouvidos a quem desejava a nossa ruína, porque não podia ouvir a nossa fama; a quem queria que nos calássemos, porque não pode falar como nós falamos; a quem desaprova os nossos versos, porque não tinham consoantes, ou porque imitávamos Horácio, Píndaro, Teócrito e Bion? A quem estranhava a nossa dicção, porque adoptávamos a de Camões, de Bernardes, e de Ferreira; a quem desaprovava a nobre simplicidade de nossos pensamentos, porque é escravo de Góngora?” (377).

“NAUFRAGIO da Nao Santo Alberto no Penedo das Fontes no anno de 1593”. Éste es una versión corta de la portada interior. Los cambios entre los datos de la portada original de 1597 (izquierda) y los de la portadilla de 1736 (derecha) son evidentes:

NAUFRAGIO DA NAO S
ALBERTO, E ITINERÁRIO DA
GENTE, qVE DELLE SE
SALVoV

De Ioão Baptista Lavanha
Cosmographo mòr
de Sua Magestade.

DEDICADO AO PRÍNCIPE
DOM PHILIPPE NOSSO
SENHOR EM LISBOA
Em casa de Alexandre Siqueira.
Anno MDXCVII

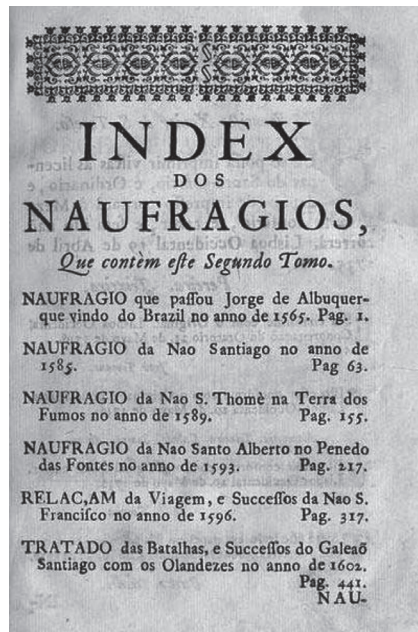
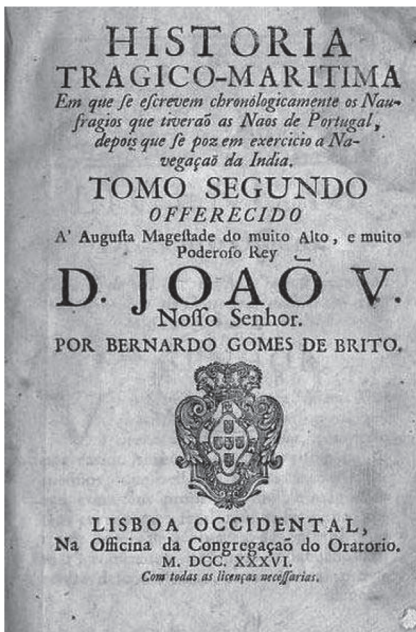
Com Licença, & Privilegio

RELAÇÃO DO
NAUFRAGIO DA NAO
S. ALBERTO

No Penedo das Fontes no anno
de 1593.
E itinerario da gente, que delle se
salvou, athè chegarem a Moçambique.

[Grabado de un naufragio]

ESCRITA
Por JOAô BAPTISTA LAVANHA
Cosmografo mòr de Sua Magestade
No anno de 1597.



Para la portadilla, Brito suprimió la noticia de la licencia y el privilegio que el rey Felipe II le otorgó a Lavanha por diez años, pero lo más importante es que no incluyó la dedicatoria del autor al futuro Felipe III.

Cuando habla del papel de la dedicatoria y de la portada en la época del nacimiento de la imprenta, Jean François Maillard señala su riqueza formal y funcional, y apunta que, “On se trouve ainsi en présence non d’une dédicace, mais d’un ensemble de pièces liminaires à considérer globalement comme l’apparat dédicatoire de l’œuvre” (2003: 26). En los dos siglos posteriores no cambió demasiado la función de tal aparato dedicatorio. En el contexto de Lavanha, es un ejercicio vivo que expone públicamente el homenaje del autor al dedicatario y que manifiesta la relación entre ambos. De tal modo que dedicar una obra se convierte en un acto público de fidelidad y de servicio. Funciona, además, como una suerte de petición, dado que los autores esperan algún tipo de gracia, beneficio o protección por parte del dedicatario, porque se trata de personajes jerárquicamente superiores al autor: detentan poderes. En este sentido, significa también una ostentación pública del círculo en el que se mueve el autor tomando en cuenta que, como afirma Genette, el dedicatario sabe que la obra le será dedicada antes de que se imprima (1987: 113).

Como acto público, la práctica de la dedicatoria comenzaba con la inclusión del nombre y rango del dedicatario en la portada. La de 1597 es más bien escueta y su brevedad obedece a que se indica que el autor tiene un cargo designado por el rey (“cosmographo mór de Sua Magestade”) y dedica la obra al príncipe heredero, es decir, por encima del futuro Felipe III sólo está el rey. No obstante, de manera sorprendente, en la portada destacan más la palabra *Navfragio* y el nombre y cargo de Lavanha que el del príncipe Felipe, referido como “Su Majestad”. De hecho, los datos del cosmógrafo son los que tienen los tipos más grandes en la portada entera. ¿Soberbia del autor? ¿Animadversión del tipógrafo? ¿Precaución para no encender los ánimos de los nacionalistas? En todo caso no es posible atribuir ingenuidad a la conformación tipográfica de la portada del impreso si tomamos en cuenta que otros estudios de los paratextos de la época arrojan como resultado que prácticamente nada es producto del azar, como lo explica Mònica Güell para el caso de las portadas de libros de poesía castellana del mismo periodo (2009).

Otro asunto a señalar es la ausencia de elementos iconográficos en la portada de 1597 y su inclusión en la portadilla de 1736. ¿Cómo es posible que el impreso de una obra de un personaje así de poderoso fuera tan sobrio? La mayor parte de las primeras ediciones de las relaciones de naufragio en Portugal durante el siglo XVI tenían un grabado de un barco a punto de hundirse y gente que clamaba por socorro (Boxer, 1957: 7-29), lo cual inducía a la conmoción desde antes de que comenzara propiamente el relato. Por ello, ha de entenderse que fue un acto deliberado presentar la portada sin imágenes. No obstante, los tipos grandes de la palabra *navfragio* pretendían llamar la atención y dar noticia de la fama de relaciones que contaban estas penalidades. La relación de Lavanha lanza el anzuelo para despertar la curiosidad del lector, pero sin sorprenderlo ni conmovirlo con un recurso iconográfico. Esto funciona de modo distinto con la portadilla de 1736, en la cual la imagen promete un *pathos* que la narración de Lavanha no cumple.

La “Dedicatoria” va más allá de palabras elogiosas en homenaje al futuro rey y tiene una función prefacial, tal cual numerosas dedicatorias (Genette, 1987: 107; Voinier, 2009: 291), por eso conviene analizarlo por partes. El inicio contradice el adjetivo *trágico* de la antología de Brito, pues Lavanha anuncia: “Descobriram os portugueses que se salvaram do naufrágio da nao S. Alberto no ano de XCIII um grande espaço da bárbara Cafraria & por ela romperam e abriram nova estrada, pela qual, caminhando *com comodidades não esperadas*, chegaram à Baía de Espírito Santo” (1597).¹¹ En otras palabras, en primera instancia no hay una dimensión dramática ni trágica en lo que se va a contar en la relación y esto se debe, en gran medida, según Lavanha, a la pericia del capitán mayor, Nuno Velho Pereira. Esto previene de la falta en ella del deseo de conmover mediante el infortunio. No se puede afirmar que esto se debe a que Lavanha no fue testigo directo, pues el autor de la relación del naufragio de Manuel de Sousa Sepúlveda tampoco estuvo en ese naufragio y escribe lo que le contó un superviviente.¹² Por lo tanto, el estilo es una decisión autoral de Lavanha y se explica en el hecho de que el texto es también un manual para náufragos en el que debe estar presente el ejemplo del ánimo y la astucia por la sobrevivencia, por la salvación. Cuando Brito cortó y editó el original terminó por deturpar la recepción del texto, porque “e Itinerário da gente que delle se salvov” remite al carácter didáctico y práctico de la relación. Es un itinerario porque hay un riguroso orden cronológico en la narración y, sobre todo, porque tiene la función de señalar un camino, lo que se explica en el hecho de que Lavanha había tenido frente a sus ojos el cartapacio del piloto de la nao.

La parte medular de la dedicatoria en el sentido de homenaje es donde el autor hace explícita la intención de su texto, donde confirma lo anterior (mis subrayados):

E como a relação deste caminho seja de muita importância, para *aviso* dos que naquela costa se perderem (o que Deus não permita que suceda) encarregaram-me os Governadores deste Reino que a fizesse. É esta que neste volumen vai às mãos de V. A. em penhor de outro maior que vou acabando da descrição & história de todos os estados da Monarquia de S. Majestade (nos quais sucederá V. A. depois de largos anos de sua vida) & das genealogias dos reis y príncipes deles. Obra que receberá o preço da grandeza do sujeito & muito mais de ser a V. A. dedicada, donde a esta também se lhe comunica.

Por una parte, hay una deliberada intención de que la relación tenga un fin utilitario y sea una referencia para futuros náufragos, por eso la intención medular del texto es didáctica, de ahí que esto le impida ser trágica. Por otra parte, y sin duda esto motivó

¹¹ Los folios de los paratextos no están numerados. La numeración empieza cuando inicia propiamente la narración. Los subrayados son míos.

¹² [...] um tal Álvaro Fernandes [...] me contou isto muito particularmente, que por acerto achei aqui em Moçambique no ano de mil quinhentos e cinquenta e quatro. E por me parecer história que daria aviso e bom exemplo a todos, escrevi os trabalhos e morte deste Fidalgo e de toda a sua companhia, para que os homens que andam pelo mar se encomendem continuamente a Deus e a Nossa Senhora, que rogue por todos. Amen” (Brito, 1956: I: 13).

la supresión de la dedicatoria en la antología, no se trataba de un ejercicio monótono de *captatio benevolentiae*. El autor no estaba recurriendo a una fórmula tópica o vacía, sino que estaba tratando de granjearse la voluntad del príncipe heredero. Es obsequioso el carácter de la dedicatoria, como no podría ser de otra manera tomando en cuenta quién es el destinatario, por eso remata su ejercicio de vasallaje con el anuncio de una obra mayor también dedicada al príncipe. El portugués estaba consciente de que Felipe II estaba llegando a sus últimos días, era un rey viejo, así que necesitaba asegurar que por lo menos se mantuviera su situación en la corte cuando el príncipe ascendiera al trono. Felipe II murió al año siguiente y no cabe duda de que los esfuerzos por ganar los favores de Felipe III le rindieron frutos al cosmógrafo, si tomamos en cuenta el testimonio de la primera cita de este trabajo. Como si esto fuera poco, esta información legitima su autoridad como autor de la obra, pues no sólo es el cosmógrafo mayor sino que además especifica que escribe porque le encargaron la escritura de la obra justamente a él.

Tanto la inclusión de la dedicatoria de Lavanha en la edición de 1597 como la supresión de la misma en el tomo de 1736 expresan aspectos importantes del contexto cultural del autor y del compilador. Para Bernardo Gomes de Brito, Lavanha era un portugués postrándose ante nobles españoles, por eso edita y reescribe el título y prescinde de la dedicatoria. Esto confirma que la omisión y distorsión de los paratextos tienen connotaciones ideológicas. Según el título que le confirió Brito a su trabajo, su antología es trágica, pero también es histórica. Sin embargo, hoy día es innegable que el proceder de Brito ubica la historicidad de la antología en una posición *sui generis* y el contraste con la fuente original permite reinterpretar su trabajo. Mientras que en el siglo XVI la dedicatoria representaba una utilidad —e incluso una necesidad— para Lavanha, en el XVIII es digna de omisión para el antologador. A partir de la inclusión y de la supresión del paratexto es posible reconstruir no sólo la personalidad de Lavanha y de Brito, sino también las consecuencias culturales de los cambios políticos. Asimismo es posible entender la compleja situación de cortesanos e intelectuales de origen portugués que vivieron en esa etapa delicada de 1580-1640, porque todos ellos por fuerza tenían que conducirse con habilidad entre aguas portuguesas y tierras españolas. En la práctica, se debían a su rey, cuya corte estaba en Madrid, pero también a su reino de origen: Portugal.

El ejercicio manifiesto de *captatio benevolentiae* por parte de Lavanha se cruzaba con las propias intenciones de Brito (1735), cuya dedicatoria al rey Don João V no dista del carácter reverencial del cosmógrafo:

Como V. Majestade, por sua Real Grandeza, se fez Augusto Protetor da História, erigindo a sua preclara Academia, parece que permitiu aos afortunados historiadores deste século a glória de recorrer ao seu Real asilo, indulto de que agora me valho para pôr aos Reais Pés de V. Majestade nestes tomos, estes fragmentos históricos, que já perdem o horror de lastimosos na fortuna de dedicados, conseguindo eu para aqueles vassallos desta Coroa (que agora o são de V. Majestade com melhor estrela) nos seus naufrágios o mais feliz porto, senão para as suas vidas, para as suas memórias. O Céu dilate a vida de V. Majestade para felicidade desta Monarquia.

Cuando Brito expresa “aqueles vassalos desta Coroa, que agora o são de V. Majestade com melhor estrela”, enfatiza su nacionalismo al expresar su beneplácito de que esos textos se publiquen en un momento en que el rey es nuevamente un portugués. Podría aducirse también que Brito no publicó la dedicatoria de Lavanha simplemente porque tampoco publicó ningún paratexto de ninguna otra relación, sino simplemente las narraciones; pero estamos comprobando lo que se escapa cuando sólo se toma en cuenta las relaciones como aparecen en la *História trágico-marítima* y lo que se gana al comparar el texto de la compilación con la edición original.

Tanto el cosmógrafo como el antologador redactan sus dedicatorias con la consciencia de la importancia de ésta porque esperan un beneficio de su trabajo por parte de los monarcas. Esto es más evidente en el caso de Lavanha, porque todas sus funciones, incluyendo la de autor, dependían de los nobles a los que servía. Los escasos datos biográficos sobre Brito me impiden saber si la publicación de sus dos tomos le valió algún beneficio inmediato. Por eso conviene cerrar esta parte con las observaciones de Anne Cayuela respecto de la producción literaria en la época en que se escribe y publica este *Naufragio*:

[...] les relations économiques conditionnent pour une grande part la production artistique. Le fait que l'écrivain ne puisse pas vivre de sa plume et soit à la recherche ou au service d'un noble détermine un système de production littéraire dont le texte des marques explicites (comme le nom du noble sur le frontispice, les dédicaces qui lui sont adressées [...]). On peut donc suggérer que les formes de dépendances existantes exerçaient une influence sur la littérature dans la mesure où la production de certains auteurs était conditionnée par des impératifs d'ordre financier (1996: 67).

La primera parte de la dedicatoria está abreviada en la portada de la relación, la segunda y la tercera se encuentran en el cuerpo del texto de la dedicatoria cuyo encabezado es “Ao Príncipe N. Senhor”. Ya he analizado las dos más obvias, pero la tercera se desliza de modo menos evidente. Aquí Lavanha cambia de tono y es un tanto contradictorio su discurso en relación con el principio en donde ya se vio que no pretende escribir en tono trágico. No obstante, aquí hace referencia a las penalidades que pasan los portugueses en la llamada “Carreira da Índia”:

Se nela puser V. A. os olhos (grande premio de tão pequeno presente) verá os perigosos trabalhos, que sofrem estes seus vassalos na larga navegação da Índia. Onde pelejando continuamente com infiéis, arriscam & perdem as vidas: & quando com muito sangue derramado ficam com elas, & as vêm gozar à sua pátria, com o merecido fruto das suas vitórias, alcança as deles o mar, enojado da ousadia com que o passeiam, & furioso perde as suas naus, & dá com elas à costa, como fez a esta.

Una vez visitado el recurso de la *humilistas* con el que Lavanha extiende sus reverencias, parece contradecirse en relación con el inicio de su epístola dedicatoria. Al principio anunció el descubrimiento de una tierra y un camino, y dijo que tuvieron

“comodidades inesperadas”; ahora se refiere a los sufrimientos que padecen los vasallos portugueses del príncipe heredero en los largos viajes a la India, exponiendo la vida no sólo frente a los peligros de la navegación sino también frente a otros hombres. La intención queda más clara con lo que añade a continuación: “*Porém a tudo os portugueses contrastão, & e por tudo passam com animosos e alegres peitos, pela honra de Deus, & e pelo serviço de S. Majestade, e de Vossa Alteza, Felice, & firme Império*” (mi subrayado). Lavanha pone el acento en el valor de los portugueses que se hacen a la mar. Al señalar el arrojo de la colectividad de la cual él procede y a la cual pertenece la mayor parte de sus receptores, Lavanha se quiere ganar también la voluntad de su público, por eso concluye su exordio con una construcción elogiosa que provoca en el receptor su atención y benevolencia, tal cual lo recomienda la retórica (Herenio, 2010: I, 7 y 8). Del príncipe necesitaba favores tangibles y de los lectores esperaba atención.

Aviso de naufragos

Como otros títulos de la época, el de Lavanha es descriptivo. Además de *Naufrágio*, el título añade & *itinerario da gente que dele se salvou*. Lavanha no incluye términos que aludan a penalidad alguna. Esto contrasta con numerosos ejemplos de la antología y de la época: en la primera edición del naufragio de Sepúlveda, el título es *História da muy notavel perda do Galeão grande Sam João. Em que se contam os innumera-veis trabalhos e grandes desaunturas que aconteceram ao Capitão Manuel de Sousa de Sepulveda. E o lamentavel fim q elle & sua moler & filhos & toda mais gente ouuerão* (Boxer 1957: 6-7). En el caso del naufragio de la nao São Bento el título avisa que el texto contiene *Naufragio, Summario e seus trabalhos e morte*. Una de las ediciones del naufragio de la nao Conceição se titula *Relaçam do lastimozo naufragio da nao Conceiçam...* (Boxer, 1957: 12). Charles R. Boxer da noticia de que la Biblioteca Nacional de Portugal posee un manuscrito de Gaspar Ferreira Reimão cuyo largo título comienza así: *Trattado dos grandes trabalhos que passarão os portuguesses que se salvarão do espantoso naufragio que fez a mnaõ [sic] São Thomé...* (1979: 103).¹³ Como se ve en el contraste con estos títulos y retirando la parte de la dedicatoria, el de Lavanha, además de evadir las referencias a infortunios, destaca por su brevedad. El título reza *naufragio e itinerario*. Mientras la primera palabra se vincula sin duda con narración, la segunda es más ambigua, pues se puede entender que se trata del reporte del viaje, pero también “caminho a seguir” (Houaiss, 2001: s. v. *itinerário*), es decir, una palabra que remite al sentido de guía o manual. Las dos definiciones de *Autoridades* (1734) igualmente señalan que un itinerario tiene una función y una

¹³ Mis pesquisas en los catálogos de la Biblioteca Nacional de Portugal arrojan que hay seis registros bajo el nombre de Gaspar Ferreira Reimão, pero sólo uno de ellos es un manuscrito que se titula *Roteiro da carreira da India co[m] seus caminhos e derrotas sinais e auguages e diferenças dâgulha*. Se trata de un conjunto de trece manuscritos, o un manuscrito en trece partes, pero ahí no figura el que señala Boxer.

utilidad. En la primera acepción dice: “La fórmula que se da para dirigir algún viaje”; en la segunda: “Vale también el despacho que se da a los soldados, en que se le señalan los tránsitos para que se les dé en ellos lo que manda la Real Ordenanza”. En resumen, la palabra designa el carácter informativo de la relación, lo cual se confirma en el párrafo prologal con el que inicia propiamente el texto. Esto explicaría también la fría prosa de Lavanha si se compara con otros casos. Aunque cabe también la posibilidad de que el famoso y respetado cosmógrafo no tuviera una pluma tan seductora como sin duda era su labia.

Que los títulos repercuten en el modo de su recepción no hay duda. Los primeros lectores de los textos eran los censores. Por eso, las licencias de ambas ediciones son de interés. En la edición de 1597 hay tres licencias que caben en una sola cara del folio. Dos son meras fórmulas de veras sucintas que podrían aparecer en cualquier libro de la época, no añaden ningún comentario; pero fray Manoel Coelho, cuya licencia es la primera, después de señalar la fórmula referente a que no encuentra nada contra la fe y costumbres, se permite una breve opinión cuyo inicio es también formulístico pero iluminador: “antes me parece obra necessária & que servirá de aviso em muitas coizas aos que navegam às partes da Índia, por onde me parece que se pode imprimir”. No hay alusión a sufrimientos, penalidades y tragedias, sino énfasis en su carácter de aviso, es decir, es advertencia, prevención, recomendación de los cuidados que deben tener los navegantes.

Las licencias de la antología de Brito, como bien ha señalado Antonio Tabucchi (1988), tienen la impronta del título que el editor le dio a su compilación. Todas ellas son bastante amplias, como si su extensión estuviera en concordancia con una obra en dos tomos. Algunas las firman personajes importantes en la “cultura ufficiale dell’epoca”, según información de Tabucchi (28, 32). Pero las licencias y aprobaciones de cada tomo confirman la observación que he hecho antes en el sentido de que cada tomo es distinto. Por un lado, Fray Manoel de Sá, dice que el tomo I “no teatro da História, representa um papel verdadeiramente trágico”. El censor Julio Francisco consigna que el libro será “utilíssimo para que os que houverem de navegar, desenganados dos muitos e gravíssimos perigos de vida a que se expõem, concebaõ hum santo temor da morte”. En otras palabras, su recepción del tomo tiene como punto de referencia el escarmiento. Por otro lado, ya en el tomo II, la aprobación del académico fray Francisco Xavier de Santa Teresa en un breve ensayo crítico donde afirma que los naufragios de la compilación de Brito “excedem no horror dos sucessos a todas aquelas tão memoráveis tempestades, que descrevem Virgílio [...], Ovídio [...], Estácio [...], Silio Itálico [...] Valerio Flacco [...] Juvenal [...] e Gadio”.¹⁴ Es innegable el efecto del texto de Lavanha en el párrafo final de esta aprobación. Aunque el autor no deja de aludir al “lastimoso naufragio” de la nao Santo Alberto, entiende el tomo II como guía: “este livro depois de impresso servirá sem dúvida de melhor roteiro a todos os navegantes

¹⁴ Reduje el texto, que informa de los pasajes específicos de las obras donde hay naufragios.

dos mares da Índia, como já observou o mais sábio cosmógrafo de Hespanha João Baptista Lavanha”. A pesar de esta observación, en el tomo II hay naufragios que no tienen ese sentido didáctico, pero la idea que expresa el autor de la aprobación proviene de la lectura atenta de la relación de Lavanha. Sin embargo, estas observaciones son únicamente del conocimiento del lector especializado, pues ninguno de estos textos forma parte de las ediciones modernas de la *História trágico-marítima*.

El prólogo da noticia explícita sobre la intención, objetivo o finalidad de lo escrito, además de otra información que no es la obra. Por ejemplo, el prólogo del naufragio de Sepúlveda —que según Boxer (1957: 9) aparece desde la primera edición conocida de 1564— expresa que la finalidad del texto es “para os homens muito temerem os castigos do Senhor e serem bons cristãos” (Brito, 1956: I: 13), palabras que dejan ver reminiscencias de los relatos medievales ejemplares. En la relación de João Baptista Lavanha, el primer párrafo expresa cuál es el objetivo, declara el género de texto que escribe (“este breve tratado”) y avisa cuáles fueron sus fuentes. Al igual que el autor del naufragio de Sepúlveda, Lavanha busca que su relación sea ejemplar, pero no desde el ángulo moralizante de aquél sino de una manera práctica, para que sea “menor a perda no mar & mais segura a peregrinação por terra” (2). Afirma que la noticia de la perdición de la nao *Santo Alberto* y la relación del camino “são de grande importancia para nossas navegações & para aviso delas muy necessárias. Porque o naufrágio ensina, como se devem haver os navegantes em outro que lhes pode acontecer” (1). Ésta es la confirmación de la intención autoral que ya se había declarado antes.

Se debe a la finalidad práctica del texto la contención con que se narran las desventuras de los sobrevivientes del naufragio. Lavanha no puede permitirse ahondar en la construcción de las emociones o temores de los naufragos porque su aspiración es que su texto ofrezca conductas modélicas que no podría lograr con descripciones dramáticas, pues provocaría temor cuando su intención era infundir valor y orientar hacia un comportamiento racional. De hecho, en esta narración los infortunios se esbozan, porque Lavanha sólo reporta, no pinta: “tornando ao caminho, & subindo outro monte, esperando descobrir dele povoado, não viram senão estendidos, & desabitados campos, que os desconsolou, & entristeceu. Alojaram aquela noite, onde havia comodidade de lenha & água” (58).

En otras relaciones los narradores aprovechan tormentas u oleajes, fallas en alguna parte de la maquinaria del barco, o las penalidades de la peregrinación por tierra para mover los ánimos del receptor mediante descripciones que pintan el terror, el desastre o el peligro; pero Lavanha construye un relato en el que los pasajes más proclives al dramatismo son escasos y referidos con precisión, pero evitando al máximo la ampliación o la profundización en detalles. La nao *Santo Alberto* naufragó porque iba sobrecargada, le entró agua y todas las composturas que hicieron fueron inútiles, así que se fue partiendo. El pasaje que cito a continuación es el que describe con mayor intensidad el momento del naufragio, corresponde a la pérdida definitiva de la embarcación: “Caíram os mastros, com grande e lastimosa grita de toda a gente. Caídos os mastros, deitaram-se muitos a eles inconsideradamente, parecendo-lhes seguro remédio

para escapar do naufrágio. Mas como estivessem ainda pegados com alguma enxárcia, as impetuosas ondas que com grande fúria rebentavam na nau, deram neles e todos afogaram, com pernas e braços quebrados” (11).

Después del episodio anterior, es evidente que el narrador procura no incurrir en detalles que refieran malestar, inquietud o desesperación, a pesar de que a lo largo del texto se deslicen situaciones de gran fuerza emotiva, entre las cuales la más recurrente es el abandono de personas que no resisten las duras jornadas a pie. En este sentido, en la narración se pone de manifiesto la jerarquía social, pues Lavanha sólo menciona estos casos de manera rápida cuando se trata de subalternos: “Deste vale (onde ficaram quatro escravos, dois cafres, um japonês, & um jau¹⁵) à que os nossos puseram nome da Misericórdia...” (86). En cambio, se extiende —pero no demasiado— cuando el personaje es portugués, como en el siguiente fragmento, que es, de hecho, el más dramático una vez que están en tierra y quizá el más conmovedor de toda la relación:

[...] ficou um velho de lxxv anos, por nome Álvaro Gonçalves, pai do contramestre, que vinha mui doente, & todos os companheiros tão cansados que o não podiam mais levar aos ombros, como até li fizeram. Quisera o piedoso filho ficar com ele, & não se permitindo, deixou-lhe cobre, pera comprar o que houvesse mister, & em um papel escrito os nomes das cousas necessárias, pera as pedir aos negros & com gerais lágrimas de tão lastimoso apartamento o tiraram junto do seu pai, que com uma bênção o despediu, ficando confessado, & como bom cristão mui conforme com a vontade de Deus (120-121).

Mientras en otras relaciones los pasajes como el anterior abundan y son proclives a la *amplificatio*, en la de Lavanha son meros esfuerzos por darle color al texto.

Desde el inicio, después de haber narrado cómo se destroza la embarcación, Lavanha hace un paréntesis considerable para enumerar los motivos por los cuales se han perdido muchas naves portuguesas que van camino de la India, lo cual interrumpe la emoción del naufragio y reorienta la atención hacia el ángulo explicativo del texto. La mayor parte de lo que narra o describe se relaciona con el propósito de servir de ejemplo sobre cómo actuar o qué esperar durante el recorrido. Las descripciones de los espacios en general no infunden temor sino que ilustran las “comodidades” que le anuncia en la dedicatoria al príncipe. Por eso más de una vez parece evocar *locus amoenus*: “aos xv de Abril, quinta-feira santa, se começou caminhar antes que saísse o sol, por boa terra, de fermosos campos e abundosos pastos, & atravessaram duas ribeiras, em uma das quaes se detiveram uma hora” (55). Varias veces los negros los reciben con bailes para celebrar a los “hijos del Sol” (118) pues los sorprende el color de su piel, sorpresa que se extiende a los propios animales, por eso hay pasajes tan curiosos como éste (mi subrayado): “Os quais [cafres] se estranhavam os nossos pela diferença da cor, & dos trajos, *não menos se estranhavam as suas vacas, porque*

¹⁵ Javanés.

correndo de longe aos portugueses, paravam junto deles, com os focinhos no ar, como maravilhadadas de coisa tão nova” (49). Es de suponer que entre los navegantes no sólo existía el temor al naufragio en sí, sino también a los animales que podrían encontrar en el camino una vez en tierra. Esto puede explicar la insistencia en referir el carácter amigable de las vacas y la aclaración explícita de que en la zona en la que se perdieron hay “grandes e espessos bosques nos quais nunca se encontraram leões, tigres nem animais desta qualidade” (30). El temor a las grandes fieras puede encontrar su origen en la relación del naufragio de Sepúlveda, en cuyo final se sugiere que al capitán, tras internarse falto de razón en esos “bosques”, lo pudieron haber comido tigres o leones. Este detalle funcionaba muy bien en esa relación que pretendía a toda costa conmover al receptor, pero era contraproducente para un texto con objetivo distinto. Asimismo, el hecho de que estos naufragos hubieran recorrido lugares cercanos a los de Manuel de Sousa Sepúlveda hacía necesaria la aclaración (146).

Además de los pasajes explicativos, hay otros con recomendaciones explícitas para los sobrevivientes, lo que pone aún más de manifiesto el carácter de aviso de la relación. Lavanha advierte sobre aquello que se debe conservar tras el naufragio con la finalidad de intercambiarlo por víveres, ganarse la voluntad de principales que se vayan encontrando a su paso, tener presentes orientaciones geográficas o recomendaciones de rutas. Ilustro con el siguiente ejemplo y destaco la parte más evidente con cursivas: “São estes negros mais cobiçosos & interesseiros que os de atrás, & por cobre [...] porque davam os outros três vacas, deram uma, não tendo já tanta valia entre eles como entre os passados & estimando-se a roupa, que os outros não queriam. *Pelo que convêm fazer grande cabedal de cobre & ferro para o resgate dos mantimentos té esta paragem & guardar os panos, para o fazerem daqui por diante*” (105).

Lavanha concluye su relación enfatizando que el viaje no estuvo lleno de penalidades, pues afirma que los sobrevivientes, cuando por fin encontraron a los portugueses que los llevarían a Portugal, fueron con los frailes dominicos a dar gracias “pelos extraordinários benefícios, & singulares mercês recebidas de suas divinas & liberais mãos” (152). No obstante, es difícil creer que tres meses de camino sin conocimiento del lugar hayan sido como los describe Lavanha. Leyendo entre líneas, hay evidencias de que el narrador incurrió en importantes silencios. Anteriormente aludí a la escasez de pasajes dramáticos, pero también es posible detectar que, a pesar de que el texto invoca a los beneficios de la unidad y hace una exaltación de la figura del capitán Nuno Velho Pereira, había discrepancias, roces, pillajes e intentos de motín. El ejemplo más revelador en este sentido lo ofrece el autor cuando menciona que un grupo de sobrevivientes se separó del grupo que conducía Nuno Velho Pereira: “ficou o tempo levante donde estava, & assim foi necessário esperar à outra Lua seguinte. De que enfadados alguns portugueses, & assim da estreiteza do navio, & carestia de água, determinaram de ir por terra até Sofala” (151). Pero sólo hace esto para explicar que de todos ellos (sin precisar el número de disidentes), únicamente dos sobrevivieron. Es decir, incluye esta información para infundir temor porque pretende enseñar mediante el ejemplo negativo, con el objetivo de reforzar la continuidad de la estructura

social en un contexto lejano y proclive a la crisis: no hay que dudar de la habilidad de los capitanes, parece ser la consigna del autor, quien tenía presente en todo momento el naufragio de Sepúlveda, pues lo menciona explícitamente, así que habrá que suponer que esa relación había causado gran impacto y tanto los marineros como los viajeros temían pasar por las mismas penalidades. Si a esto se añaden otros naufragios ocurridos en la zona, es de comprender la actitud del cosmógrafo real. De alguna manera, el texto de Lavanha está dialogando constantemente con la relación del naufragio de Sepúlveda, pero para desdecirla. De ahí que haya tantos pasajes en los que el narrador se refiere a “os nossos”, “nossos portugueses” y siempre sea en un contexto en el que el capitán y la compañía aciertan en un comportamiento o se defienden de manera eficaz de los engaños de los aborígenes. Tal parece que el encargo que ejecutó Lavanha hubiera tenido dos objetivos: servir de guía o manual y subirle la moral a los navegantes. En otras palabras, el naufragio de Sepúlveda habría tenido un éxito considerable y había causado impacto en la memoria de la colectividad, pero en términos prácticos tenía sus bemoles porque infundía temor. Este naufragio que relata Lavanha es la contraparte del de Sepúlveda. Si Brito hubiera colocado el de Lavanha inmediatamente después del que narra el naufragio de Sepúlveda, el contraste sería aún más evidente y el objetivo del texto del cosmógrafo se comprendería de inmediato, pero el texto de Lavanha se publicó hasta el cuarto lugar del segundo tomo.

Leída junto con las otras once relaciones, la de Lavanha es bastante menos trágica, para usar el adjetivo de Brito; da la impresión de que su autor no alcanzó las capacidades narrativas de muchos de los otros autores antologados; pero independientemente de esto, lo que nos enseña la comparación de los paratextos de las ediciones de 1597 y 1736 (o la omisión de ellos en las ediciones contemporáneas) es la estrecha relación entre la materialidad de la obra y las condiciones políticas, sociales y culturales de la época de cada edición. Como se puede ver y aunque parezca imposible, hay mucho trabajo por hacer, porque Brito compiló doce relaciones y aquí se ha hablado apenas de una. Es probable que no todos los cotejos y comparaciones tengan resultados tan sorprendentes como en este caso, pero no sería algo raro si arrojaran alguna sorpresa.

obras citadas

- BOXER, Charles R. 1957. *An Introduction to the História Trágico-Marítima*, separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- . 1979. “An Introduction to the História trágico-marítima (1957): some corrections and clarifications”. *quaderni Portoghesi*, 5. Pp. 99-112.
- BRITO, Bernardo Gomes de, comp. 1735 y 1736. *História Trágico-Marítima em que se escrevem chronologicamente os Naufragios que tiverão as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India*. Tomo segundo. Offerecido À Augusta Magestade do Muito Alto e Muito Poderosos Rey

- D. João V. Nosso Senhor. Lisboa Occidental. Na Officina da Congregação do Oratorio. Com todas as licenças necessárias.
- . 1956 y 1957. *História trágico-marítima*. Ed. António SÉRGIO. Lisboa: Sul. 3 tt.
- CAYUELA, Anne. 1996. *Le paratexte au Siècle d'or: Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Ginebra: Droz.
- Diccionario de autoridades. 1734. Real Academia Española. 2 de enero de 2016. <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- GARÇÃO, Pedro António Correia de. 1778. *obras poéticas*. Lisboa: Regia Officina Typografica. 3 de enero de 2016. <<http://purl.pt/243>>.
- GENETTE, Gérard, 1987, *Umbrals*. Trad. Susan LAGE. México: Siglo XXI.
- GÜEL, Mònica. 2009. “Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro”. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. María Soledad ARREDONDO, Pierre CIVIL y Michel MONER. Madrid: Casa de Velázquez. Pp. 19-35.
- HOUAISS, Antônio. 2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Río de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss.
- LANCIANI, Giulia. 1997. *Sucessos e naufragios das naus portuguesas*. Lisboa: Caminho.
- LAVANHA, João Baptista. 1597. *Navfragio da nao S. Alberto, e itinerario da gente qve delle se salvov. De Ioão Baptista Lavanha Cosmographo mòr de Sua Magestade. Dedicado ao Principe Dom Philippe Nosso Senhor*. Lisboa: Alexandre Siqueira.
- . 1895. *Itinerario del reino de Aragón*. Zaragoza: Diputación Provincial.
- MAILLARD, Jean-François. 2003. “Le rôle de la dédicace et de la page de titre dans la naissance de la critique philologique”. *offrir un livre ou La dédicace à l'époque humaniste*. Bruselas: Musée de la Maison d'Érasme à Anderlecht. Pp. 25-39.
- O'CONNOR, J. J. y E. F. ROBERTSON, “João Baptista Lavanha”. *Biographies*. School of Mathematics and Statistics / University of St. Andrews, 2014. 2 de enero de 2016. <<http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Biographies/Lavanha.html>>.
- Retórica a Herenio*. 2010. Trad. Bulmaro REYES CORIA. México: UNAM.
- SARAIVA, José Hermano. 1998. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra-Mem Martins: Europa-América.
- TABUCCHI, Antonio. 1998. “Interpretazioni della *História trágico-marítima* nelle licenze per il suo *imprimatur*”. *quaderni Portoghesi* 5. Pp. 19-43.
- VERNEY, Luís António. 1950. “Carta VII”. *Verdadeiro método de estudar*. II. Lisboa: Sá da Costa. Pp. 199-337.
- VOINIER, Sarah. 2009. “Dedicatória y poder en unas crónicas históricas del siglo XVII”. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. María Soledad ARREDONDO, Pierre CIVIL y Michel MONER. Madrid: Casa de Velázquez. Pp. 283-292.

De la *novella* bocaciana a las *Novelas ejemplares*

María STOOPEN GALÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Dado que Miguel de Cervantes en el título y el Prólogo a sus *Novelas ejemplares* le otorga al término *novela* un valor fundacional tanto en su narrativa como en la historia de la prosa española, aquí atenderé las condiciones de la difusión de la *novella* italiana en España. Me ocuparé también del significado que Cervantes fue definiendo a lo largo de su producción literaria no sólo del vocablo heredado de la lengua toscana —*novella*—, sino del género mismo. Finalmente, analizaré la filiación bocaciana del escritor español al inicio de su trabajo novelístico y destacaré la manera como en su práctica se distanció de ella cultivando con originalidad temas y géneros hispánicos, así como procedentes de otras tradiciones.

PALABRAS CLAVE: narrativa corta, Cervantes, Boccaccio, novela, hispanización.

Since Miguel de Cervantes in the title and the Prologue to his *Novelas ejemplares* gives the term *novel* a foundational value both in his narrative and in the history of Spanish prose, I will begin by analyzing the conditions of the diffusion of the Italian *novella* in Spain. I will also consider how, throughout his literary production, Cervantes was actually exploring the changing meaning not only of the word inherited from the Tuscan language —*novella*—, but of the genre itself.

KEY WORDS: short narrative, Cervantes, Boccaccio, novella, hispanization.

Con respecto al género narrativo corto cultivado en España, María Caterina Ruta asegura, por un lado, que: “En la tradición de narraciones breves españolas no existía algo parecido a las colecciones de ‘novelle’ italianas o a la colección francesa de Margarita de Navarra...” (Ruta, 2012: 41). Por otro, Marcelino Menéndez Pelayo afirma que: “De la novelística [léase cuentística] de la Edad Media [española] puede creerse que [Cervantes] la ignoró por completo...”, incluidos *El conde Lucanor* y el *Exemplario contra daños y peligros* (Menéndez y Pelayo, 1997: 10). Además, con respecto a las traducciones de las *novelle* en España, se tiene constancia de que, aparte de una completa y anónima al catalán (1492), existen

Dos versiones castellanas del *Decameron* de Giovanni Boccaccio: a) la más antigua, contenida en el ms. J-II-21 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de

El Escorial; b) la edición impresa en Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1496, reeditada luego en varias ocasiones. [...] Ninguna de estas versiones, roman- ceamientos o traducciones refleja con fidelidad el texto de Boccaccio... (Valero Moreno, 2010).¹

Asimismo, con el título de *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio...* (1590), se publica la traducción de *Gli Ecatommiti* hecha por Luis Gaytán de Vozmediano. Las *Novelle* de Matteo Bandello aparecieron en español en versión de Lorenzo de Ayala intituladas *Historias trágicas ejemplares, sacadas de Bandello Veronés* (1603), colecciones que se presume leyó Cervantes (AA. VV., 1997: 92).²

Sin embargo, en España, el uso de interpolar relatos cortos que introducen en la diégesis principal episodios ajenos y de índole distinta de la trama central existía con anterioridad a que Miguel de Cervantes iniciara la escritura de su obra narrativa. Un ejemplo destacado, entre otros, es la inclusión de *El Abecenceraje y la hermosa Jarifa*, intercalada en la *Diana* de Jorge de Montemayor a partir de la edición de Valladolid de 1561. Esta práctica también está presente en el *quijote* de 1605. Otras manifestaciones importantes posteriores son narraciones que a la larga se publicarán juntas en 1648 y se conocerán como *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, y que en un primer momento habían sido introducidas en volúmenes misceláneos (Redondo, 2011: 115). Esas historias breves interpoladas en obras mayores tienen la extensión y la estructura de las que en la época se concebían como novelas o cuentos.

Además de episodios —como los llama Alonso López Pinciano— (Blasco, 2001: X) insertos en el *quijote* de 1605, aparecen relatos explícitamente denominados *novelas*, entre ellas, la primera impresa de Miguel de Cervantes y que será leída por el cura para los miembros de *la cuadrilla de don quijote*, quienes se alojan en la venta de Juan Palomeque. La otra, que no se lee y Pero Pérez se lleva consigo al final de la estancia en la venta, es la *Novela de Rinconete y Cortadillo* (Cervantes [1605]; 1998: I, 47), que saldrá publicada en 1613 entre las *Ejemplares*. Estas novelas se encuentran en el interior de una maleta mostrada por el ventero a los acompañantes de don Quijote, que había sido olvidada en aquella venta por un viajero no identificado —al que el lector sin mucha dificultad hoy reconoce—, junto con “tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano” que pertenecen a tres géneros de narrativa,

¹ Las subsecuentes versiones son: “Toledo: Juan de Villalquarán, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo: Pedro de Castro, 1543; Valladolid: Juan de Villalquarán, 1550” (Valero Moreno, 2010).

² Es importante informar que el *Decamerón* no forma parte del inventario de *novelle* traducidas al español incluidas en *Cervantes. Cultura literaria. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes*. A pesar de la deficiente difusión en España de la obra de Boccaccio el mismo Menéndez Pelayo asegura que “Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio. Sus contemporáneos lo sabían perfectamente: con el nombre de *Boccaccio español* lo saludó Tirso de Molina, atendiendo no a la ejemplaridad de sus narraciones, sino a la forma exquisita de ellas” (Menéndez Pelayo, 1997: 11).

distintos entre sí, además, por sus formatos y, en consecuencia, por su extensión. Los primeros son libros de caballerías —Don Cirongilio de Tracia y Felixmarte de Hircania; el otro, la Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes—, y los manuscritos, dos novelas que, siendo inéditas, parecen de reciente factura: la Novela del Curioso impertinente, que al cura le “viene voluntad de leella toda”, a lo que lo anima el ventero informándole que a “algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras...” (Cervantes [1605]; 1998: I, 47), gusto al que se suman Cardenio, el barbero, y aun Sancho Panza, así como Dorotea, que quiere escucharla porque “Harto reposo será para mí [...] entretenir el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón” (Cervantes [1605]; 1998: I, 32). Sus palabras no son muy distintas de las dichas por Pampínea cuando les propone a sus compañeros reunidos en la villa cercana a Florencia ocupar las horas calientes del día “no jugando [...], sino novelando (con lo que, hablando uno, toda la compañía que le escucha toma deleite)...” Invitación recibida con gusto por los demás, ya que “Las mujeres por igual y todos los hombres alabaron el novelar” (Boccaccio [1348], 1990: I, 21). Comentarios que no hacen más que corroborar el propósito manifiesto del autor en el Proemio de ofrecer a las mujeres enamoradas “solaz en las cosas deleitosas mostradas y útil consejo...” (Boccaccio [1348], 1990: I, 5). No olvidemos que, por su parte, Dorotea había comunicado su desengaño amoroso a los demás huéspedes de la venta.

Queda claro, además, que los florentinos se ocuparán en *novelar* durante un rato del día para dar curso a otros entretenimientos, al igual que los personajes de la venta tienen conciencia de que el manuscrito escogido por el cura puede ser leído en un lapso corto. Es evidente también que *novela* y *cuento* son términos intercambiables, según lo dicho por Dorotea, con cuyas palabras coincide casi exactamente la definición que registrará más adelante Sebastián de Cobarruvias en su *Tesoro de la lengua castellana*: “Novela, un cuento bien compuesto o patraña para entretenir los oyentes, como las novelas de Bocacio” (Cobarruvias [1611], 1984: s. v. NOVELA).³ El mismo escritor toscano había llamado a las suyas “cien novelas, o fábulas o parábolas o historias”.⁴

³ s. v. NOVELA. No obstante que Cobarruvias usa el vocablo *cuento* como equivalente a *novela*, explica la voz CUENTO o QÜENTO principalmente a partir de la acepción numérica, y CONTADOR se registra en este mismo campo semántico, con la excepción final de: “Contador, el que cuenta nuevas y es hablador; no es muy usado” (Cobarruvias [1611], 1984: s. v. CUENTO o QÜENTO).

⁴ Sin embargo, a la larga, Maxime Chevalier hará la distinción: “conviene recordar que el didactismo pertenece al espacio de lo impersonal: impersonal de la fábula, de la facecia y frecuentemente del propio cuento. El texto que quiere enseñar forzosamente ha de privilegiar casos ejemplares y relatos de carácter general, con lo cual toma camino opuesto al de la novela, terreno de lo particular”. Por su parte, “novela también significa, añade el lexicógrafo [Cobarruvias], ‘nueva que viene de alguna parte’, noticia de un acontecimiento que despierta la curiosidad, *fait divers* notable, que merece referirse a los que no lo han presenciado, y en algunos casos privilegiados merezca ponerse por escrito. Son casos muy privilegiados: en la época en la que

Y en el *quijote*, los oyentes asistirán esa noche a la lectura hecha por maese Pedro, igual que en el *Decamerón* los jóvenes florentinos atenderán en sus reuniones los relatos contados por cada uno de ellos. No es casual tampoco que la novela del *Curioso impertinente* dé inicio de esta manera: “En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían ‘los dos amigos’ eran llamados” (Cervantes [1605], 1998: I, 33). Si bien “el tema de los *dos amigos* es también la denominación de un cuento tradicional [español] que desempeñó un cierto papel en la gestación de la novela” (Cervantes [1605], 1998: I, 33, n.1), la ubicación de la historia en la misma región en donde se narran las *nove-lle* italianas⁵ nos autoriza pensar que es un reconocimiento por parte de Cervantes al origen del género, así como a la lengua en que se inició. Además, así como muchas de las novelas del *Decamerón* relatan historias de la burguesía ciudadana de finales de la Edad Media, los dos jóvenes ricos y principales, Anselmo y Lotario, también son caballeros ciudadanos.

Asimismo, Cervantes, en el título de su colección de novelas publicada en 1613, anuncia sin titubeos su pertenencia al género a la manera como son nombrados esos relatos en lengua toscana, consciente de que inscribe sus narraciones, aunque dotándolas de gran originalidad, en la corriente *moderna* iniciada por los *novellieri* italianos. Por ello, puede asegurar en el Prólogo:

[...] yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas que andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes [1615], (Cervantes [1605], 1998: t. I, 64-65).

No cabe duda de que con esta proclama, Miguel de Cervantes tiene claro conocimiento de su papel como autor de una narrativa con características distintas de las tradicionales practicadas en lengua española. Y no sólo cultivó el género sino también estableció a partir de 1605, en boca de los personajes de la venta, ciertos principios para su práctica en España y adoptó sin titubeos su denominación frente a las fluctuaciones por las que previamente había atravesado. Basten las palabras introductorias de Lope de Vega a *Las fortunas de Diana*:

[...] y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le

los soportes materiales de la escritura son pocos y caros, uno habrá de meditar antes de copiar una noticia” (Chevalier, 1999: I, 10 y 11).

⁵ “[...] a partir de la difusión [del *Decamerón*] se fue imponiendo ese vocablo en el resto de Europa” (Méndez Padilla Maqueo, 2004: 18).

faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares... (De Vega y Carpio [1621], 2003: 3 y 4).

Sin embargo, la colección de Cervantes no se inscribe en un marco narrativo como sí lo tiene el *Decamerón*,⁶ constituido por la historia de la peste bubónica en Florencia y la decisión de siete damas y tres varones, miembros de la alta burguesía, de alojarse en una villa en las afueras de la ciudad para huir del mal que amenaza sus vidas y, a la vez, de “los deshonestos ejemplos ajenos” (Boccaccio [1348], 1990: I, 16). Estos jóvenes serán los narradores *in preesentia* de los cien relatos que intercambiarán entre sí a lo largo de diez días. Muy distinto es el variopinto conjunto que escucha en una velada la novela que lee el cura en la venta, así como grande la distancia histórica y cultural que significan las modalidades de narración: una oral, compartida en reuniones de amigos; la otra, la lectura en voz alta para un grupo de personas reunidas.

Ahora bien, aunque parece clara la filiación bocaciana de *El curioso impertinente*, en particular, y la inscripción en el género narrativo de las *Ejemplares*, en general, la variedad de temas, ambientes y personajes de la colección de novelas del primer novelador en lengua castellana son indiscutiblemente cervantinos e hispánicos. En primer lugar, todas ocurren en España excepto tres de ellas: *El amante liberal* y *La española inglesa*, novelas de corte bizantino, cuyo modelo más destacado es *La historia de los dos leales amantes Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, *Trasladada agora de nuevo de latín en romance por Fernando de Mena* (1587) (AA. VV., 1997: 98). Las castellanas plantean, además de los asuntos amorosos y de aventuras marítimas, propios del género, situaciones históricas que le conciernen a España: *El amante liberal*, la cuestión del embate del imperio otomano contra poblaciones del mundo cristiano —Chipre y Sicilia— cuando esta isla era un virreinato español, y *La española inglesa*, la rivalidad tanto en lo religioso como en lo político con Inglaterra. Ambas guardan una importante relación genérica con el *Persiles*, la obra póstuma de Cervantes. Otra situada fuera de España es *La señora Cornelia*, novela cuyos protagonistas son dos estudiantes vascos de la universidad de Bolonia, la única no española donde podían acudir los súbditos del imperio. Por su parte, el protagonista de *El licenciado Vidriera*, cuando elige cambiar su vida de estudiante por la milicia, hace un largo recorrido por varias ciudades de Italia, periplo descrito con detalle y entusiasmo por el narrador y que más responde a la visión del propio Cervantes de ese país en donde residió algunos años, que a la relación concreta de su novela con alguna de las de Boccaccio. A su regreso a España, los eventos principales acontecen en Salamanca y Valladolid. En cuanto al género, es una novela que en un principio hace guiños a la picaresca y que cuenta, después, la locura del personaje, otro “loco intelectual” (Avalle Arce, 1992: t. II, 16) —con un comportamiento que lo acerca al

⁶ El marco es “artificio de composición que tiene sus antecedentes en la tradición medieval de las colecciones de ejemplos orientales como el *Calila y Dimna* [...] y el *Sendebär*...” (Gómez Debate, 1990: I, XII).

de los filósofos cínicos (Castro, 2012)—, y finalmente su curación: el abandono de la Corte y de su formación académica y vuelta a la milicia en Flandes a defender los intereses de la Corona española en los Países Bajos.

Todas las demás novelas no sólo ocurren en distintos lugares de España, sino que muestran ambientes y grupos sociales típicamente españoles, además de ser un laboratorio en donde el escritor experimenta, muy a su manera, distintos géneros. *La gitana*, que narra la relación de un grupo de gitanos con los habitantes de la Villa y Corte, es una novela también con características picarescas al inicio, que se transforma en una historia amorosa vivida en el seno de la comunidad gitana. *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros* guardan relación con la picaresca aunque sin cumplir con los recursos canónicos del género. Por su parte, *El coloquio* es también una parodia de los diálogos humanistas y una sátira menipea (Castro, 2012). Los escenarios principales de los eventos son Sevilla y Valladolid, respectivamente. Y Rincón y Cortado visitan la ciudad andaluza en la época en que fue centro de actividades comerciales entre España y América.

Basten estos ejemplos para mostrar la hispanización que imprime Cervantes a sus novelas no sólo al ubicar los acontecimientos principalmente en España y construir ambientes y personajes con las características ya señaladas, sino en la adopción, complejización e hibridación de géneros nacidos y cultivados en lengua española.

Finalmente, quiero destacar una característica fundamental innegable tanto en el escritor toscano como en el alcalaíno. Se trata de la modernidad en uno y otro. Boccaccio fue precursor en un modo de narrar y sus relatos están enclavados en un acontecimiento histórico contemporáneo, la peste que asoló a Florencia en 1348, además de que

La mayoría de las novelas del *Decamerón* tiene que ver de un modo u otro con el mundo de la burguesía ciudadana de finales de la Edad Media y, si intentásemos hacer en ellas una clasificación, tendríamos que empezar —a partir de la Jornada I— con las historias ciudadanas que se cuentan de personajes contemporáneos, identificables y perfectamente recordados por el público del *Decamerón*... (Gómez Debate, 1990: XV).

No otra cosa hace Miguel de Cervantes en sus novelas: la construcción de relatos con temas y hechos de actualidad, algunos vividos por él mismo, e inscritos en acontecimientos históricos, religiosos, económicos y sociales fundamentales en el devenir de la sociedad española y reconocibles por su lector contemporáneo.

Y, por último, si *novella* significa noticia (de acontecimientos), también connota novedad (con respecto a un modo de narrar). Giovanni Boccaccio, en el siglo XIV, y Miguel de Cervantes, en el XVII, adoptaron la doble significación del término.

obras citadas

- AA. VV. 1997. *Cervantes. Cultura literaria. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- BLASCO, Javier. 2001. “Estudio introductorio” a Miguel de Cervantes Saavedra. *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge GARCÍA LÓPEZ. Barcelona: Crítica. Pp. IX-XL.
- BOCCACCIO, Giovanni. [1348]. 1990. *Decamerón*, vol. I. Pról., trad. y notas Pilar GÓMEZ DEBATE. Madrid: Ediciones Siruela.
- CASTRO, Ricardo. 2012. *El discurso de la insolencia: cinismo y sátira en los Siglos de oro*. Tesis de maestría en letras inédita. México: UNAM, FFL.
- CERVANTES, Miguel de. [1605]. 1998. *El ingenioso hidalgo don quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco RICO con la colaboración de Joaquín FORRADELLAS. Estudio preliminar Fernando Lázaro CARRETER. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1>>.
- _____. [1613]. 1992. *Novelas ejemplares*. Ed. Juan Bautista AVALLE-ARCE. Madrid: Castalia. 2 tt.
- CHEVALIER, Maxime. 1999. “Prólogo general”. Ed. María de Jesús LACARRA. *Cuento y novela corta en España*, vol. I. Barcelona: Crítica. Pp. 9-24.
- COBARRUVIAS, Sebastián de. [1611]. 1984. *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua*. Ed. facsimilar. México: Turner.
- GÓMEZ DEBATE, Pilar. 1990. “Prólogo”, Giovanni BOCCACCIO. *Decamerón*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MÉNDEZ PADILLA MAQUEO, Verónica. 2004. *“El peregrino en su patria” de Lope de Vega y las novelas de aventuras*. Tesis de doctorado inédita. México: UNAM, FFL.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. 1997. “Cultura literaria de Miguel de Cervantes”. AA. VV. *Cervantes. Cultura literaria. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. Pp. 7-25.
- _____. [1907]. 1945. *orígenes de la novela*, t. III. Buenos Aires: Emecé Editores. Pp. 7-222. (Col. Hórreo)
- REDONDO, Augustin. 2011. “La refracción de la voz del autor en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega (1621-1624)”. Coord. María STOOPEN. *Sujeto: enunciación y escritura*. México: UNAM, FFL. Pp. 115-128.
- RUTA, Maria Caterina. 2012. “Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario”. *eHumanista/Cervantes* 1. Pp. 41-56. <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/index.shtml>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013).

- VALERO MORENO, Juan Miguel. 2010. “*Decameron* castellano”. Reseña a Mita VALVASSORI, ed. “Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo”. Manuscrito J-II-21 (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial). Núm. extraordinario, 2009. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Cuadernos de Filología Italiana)
<<http://jmvalerus.wordpress.com/2010/04/09/decameron-castellano/>> (fecha de consulta: 12 de octubre de 2013).
- VEGA Y CARPIO, Lope de. [1621]. 2003. *Novelas a Marcia Leonarda. Dos novelas a Marcia Leonarda*. Introd. Juan CORONADO. México: UNAM.

Shakespeare: circulaciones de una “deidad cultural”

Nair María ANAYA FERREIRA

Universidad Nacional Autónoma de México

La celebración a nivel mundial de los 400 años del fallecimiento de William Shakespeare permite reflexionar sobre los procesos de circulación y diseminación de la cultura. El presente artículo explora cómo el nombre y la figura del dramaturgo ha llegado a configurarse como una “deidad cultural” que, a lo largo de los siglos, ha ejercido una influencia indiscutible en la literatura y la cultura de diversas regiones del planeta. Unos cuantos ejemplos (pues el fenómeno ha sido estudiado exhaustivamente) dejan de manifiesto que su impacto no siempre tiene que ver con cuestiones de índole estrictamente literaria, sino que está inscrito en una compleja red de prácticas históricas, políticas, culturales y discursivas que depende tanto de un poder político y económico como de otros aspectos de afiliación cultural que redundan en las configuraciones identitarias de las naciones.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare; deidad cultural; afiliación cultural; Shakespeare, expansión imperial y educación; apropiaciones poscoloniales de Shakespeare.

The world’s celebration of the 400th anniversary of William Shakespeare’s death offers an opportunity to think about the processes of circulation and dissemination of culture. My aim is to explore —giving only some examples, as the phenomenon has been widely studied— how Shakespeare’s name and figure has become a “cultural deity” which has had an undeniable impact on the culture and literature of most countries. I argue that, far from being restricted to merely literary reasons, his influence depends on a number of political, economical and cultural factors which have affected the overall identity of nations.

KEYWORDS: Shakespeare; cultural deity; cultural affiliation; Shakespeare, imperialism and education; Shakespeare’s postcolonial appropriations.

Conmemorar los 400 años del fallecimiento de William Shakespeare ofrece una buena oportunidad para reflexionar acerca de los complejos procesos de creación, circulación y diseminación de la cultura. ¿Quién o qué es William Shakespeare? ¿Cuál es su posición en la cultura global y, más específicamente, en la mexicana? ¿Cómo es que adquirió la predominancia que lo coloca como el mayor escritor de todos los tiempos? ¿Significa esto que en verdad hay una cultura universal cuyos valores son compartidos por la población del planeta? ¿Qué función desempeña una “deidad cultural” de tal

magnitud en los imaginarios globales y locales? ¿Por qué, a fin de cuentas, se le considera una “deidad cultural”?

En las siguientes páginas propongo hacer una reflexión acerca de algunas de las trayectorias que esa “deidad cultural” (como lo llama Lawrence Levine, 1988: 53) ha seguido a lo largo de cuatro siglos. Identificar ciertas rutas nos permite también problematizar la forma en que leemos y recibimos esas obras literarias que son y no son nuestras. Son nuestras porque forman parte del acervo literario que ha sido denominado “universal” y, por tanto, figuran también entre las preferencias y los cánones que nos conforman como mexicanos. No son nuestras porque han llegado a nosotros como resultado del complejo proceso europeo de expansión imperial que nos constituyó como país colonizado. Pensar a Shakespeare significa, entonces, poner en una banda revolvante una serie de factores que muchas veces no tienen que ver con su obra en sí, pero en cambio sacan a la superficie múltiples aspectos relacionados con temas más amplios como las problemáticas identidades nacionales/universales/globales que nos sacuden en la actualidad, cuestiones de hegemonía y prestigio cultural que incluso con el paso de las décadas permanecen firmes, políticas educativas y culturales que dan prioridad a cierto tipo de obras canónicas, la influencia de los medios de comunicación en la transmisión de ciertos valores, e incluso ciertas concepciones del arte y la literatura como expresiones del espíritu humano que oscilan entre interpretaciones puramente esteticistas y otras que insisten en tomar en cuenta los contextos históricos y sociales en los que se inscriben tanto las obras como sus recepciones posteriores.

Creo que no es una exageración ver a Shakespeare como una compleja red de prácticas históricas, políticas, culturales y discursivas que no son necesariamente literarias, como afirman Fischlin y Fortier (2000: 9), pero que articulan, e incluso encarnan, relaciones de poder que, en última instancia, han hecho del mundo lo que es hoy en día. Por esta razón, no es posible dejar de lado que para aprehender la magnitud del bardo hay que considerar también que ésta depende de su relación identitaria con la Gran Bretaña y, en la medida en que esta nación dominó los mares y las mentalidades de prácticamente todas los rincones del orbe, el mito Shakespeare se ha convertido en un lugar intersticial de múltiples aristas en el que se conjugan identidades híbridas, cambiantes y muchas veces contradictorias. Estos intersticios despliegan también historias subyacentes en las que realidades traumáticas de despojo y violencia son transformadas creativamente, en muchas ocasiones, por la presencia de los objetos culturales que formaron parte del proceso mismo de des/apropiación. Así, de la compleja interrelación entre una especie de autoridad consensuada y las diversas recepciones a las que textos como los de Shakespeare dan lugar, surgen cuestionamientos que desestabilizan lecturas unívocas de nuestro horizonte cultural y nos obligan a reconceptualizar el lugar que ocupamos en esa mítica “república de las letras”.

Presento, entonces, algunos de estos caminos que al bifurcarse juegan con esa noción de “universalidad”.

Shakespeare y la expansión imperial

En la medida en que el concepto de “Englishness” tiene un hilo conductor relacionado con ideales humanísticos en los que Shakespeare ocupa la cúspide, es posible analizar su presencia en la cultura inglesa (o británica, como quizá deberíamos llamarla) como una pieza primordial del engranaje identitario que sustentó la hegemonía de Gran Bretaña durante la larga y extensa expansión imperial que culminó en el siglo XIX. Curiosamente, una línea del proceso de “canonización” de Shakespeare no tiene su origen en instituciones académicas o universidades, pues la creación de la disciplina “English” en Inglaterra sólo se hizo realidad en el marco del fenómeno colonial, más específicamente, en la región que llegó a ser la “joya de la corona”. Varias décadas antes de que se estableciera la materia de “Literatura inglesa” en 1871 en las islas británicas (no sólo a nivel universitario, sino también en las escuelas de educación básica), los administradores coloniales en India llevaron a cabo una serie de “experimentos” en los que un concepto muy amplio de “Literatura inglesa”, con listas variables de textos “fundamentales”, fue empleado en distintos momentos y con diferentes objetivos específicos, para cumplir con la misión imperial de “educar y civilizar a los sujetos coloniales en la literatura y el pensamiento de Inglaterra, una misión que, a la larga, contribuyó a fortalecer la hegemonía cultural de [la propia Gran Bretaña y] Occidente en formas increíblemente complejas” (Viswanathan, 1989: 2). Los diversos planes de estudio respondían, en muchas ocasiones, a presiones políticas e históricas que no es posible analizar aquí, pero que se pueden sintetizar en tres conflictos principales: las tensiones entre la East India Company y el parlamento británico, entre el parlamento y los misioneros, y entre la East India Company y las élites ilustradas de la India. A pesar de que, a grandes rasgos, estos conflictos articulaban visiones diferentes de la misión educativa y dejaban de manifiesto una pugna entre una visión secular y una religiosa del proceso colonial, la literatura inglesa predominó como, quizá, el principal instrumento “para insertar a los individuos en las formas perceptuales y simbólicas de la formación ideológica” (Eagleton, 1982: 57) de la Gran Bretaña imperial.

Varias de las nociones que circularon en este contradictorio proceso continúan teniendo resonancia en nuestros días y, como veremos más adelante, permiten entender el tipo de reacciones que los autores considerados como “poscoloniales” manifestaron ante el canon y otros constructos hegemónicos europeos. Por un lado, se hacía hincapié en que la educación en India debería ser secular y por tanto se evitaba la enseñanza directa de la *Biblia* (no por temor a la reacción del sector musulmán, como podría parecer, sino para evitar el disgusto de la Iglesia católica asentada ahí desde mucho antes). Aun así, para los misioneros las referencias al cristianismo sustentaban la educación literaria, pues “Inglaterra había producido una literatura que se distinguía de las expresiones no-europeas, al estar ‘animada, encarnada, santificada y bautizada’ por una religión a la que el hombre occidental le debía su

progreso material y moral” (Viswanathan, 1989: 80). La figura de Shakespeare desempeñaba aquí un papel importante, pues para ese entonces ya encarnaba, por así decirlo, los valores “cristianos” que distinguían a los ingleses del resto del mundo. Para el reverendo William Keane, “Aunque sus estándares dejan que desear, Shakespeare desborda religión, desborda los principios de sentido común que sólo los cristianos pueden reconocer. Los firmes valores protestantes de la Biblia se encuentran en él para ser aprovechados, aunque no se nombren, mientras que se condenan los opuestos. Y así sucede con Goldsmith, Abercrombie y sus Facultades Mentales, y muchos otros libros que se enseñan en las escuelas; aunque los nativos escuchan que no se les debe evangelizar, aun así dichos libros han tenido sin duda un efecto favorable en acercarlos a nosotros, los misioneros” (Viswanathan, 1989: 80). Y en el *Calcutta Review* alguien escribió que a pesar de que se prohibía la *Biblia* y se suprimían los fragmentos religiosos de los libros ingleses, “¿quién logrará robarle a Shakespeare su sentido común protestante, a Bacon y Locke su moralidad bíblica o a Abercrombie su devoto sentimiento?” (Viswanathan, 1989: 81). Con todo, había cierta oposición a que se enseñara a Shakespeare y otros dramaturgos en las escuelas de las misiones porque sus obras incluían palabras como “fortuna”, “destino”, “musa” y “naturaleza”, las cuales reflejaban una moralidad pagana que podría ejercer una influencia nociva en los nativos.

Por otro lado, las formulaciones más utilitarias consideraban que el estudio de la literatura inglesa y la literatura occidental “proporcionaban los medios para el ejercicio de la razón, la voluntad moral y el entendimiento crítico” (Viswanathan, 1989: 19). Es decir, se partía de la premisa de que la literatura sólo puede ser leída de forma coherente y significativa cuando quien lee tiene un alto grado de moralidad y entendimiento. Los programas de estudios en las escuelas de gobierno (Viswanathan, 1989: 54) solían incluir obras como la versión de la *Iliada* hecha por Alexander Pope, *Hamlet*, *Othello* y *Macbeth*, algunas secciones del *Paraíso perdido* de John Milton o de los ensayos de Francis Bacon, pero, sobre todo, una selección de autores surgidos a partir de la Restauración de 1660, como Samuel Johnson y Joseph Addison, autores de historias de Grecia y de Inglaterra, y otros que prácticamente han desaparecido del canon en la actualidad (como John Abercrombie, Thomas Otway y Oliver Goldsmith). Como bien analiza Viswanathan en su magistral libro *Masks of Conquest. Literary Study and British Rule in India*, la historia de la educación en la India británica “demuestra que ciertas funciones humanísticas que suelen asociarse con la literatura — por ejemplo, forjar el carácter o bien desarrollar el sentido estético o el pensamiento ético— eran consideradas esenciales para poder llevar a cabo los procesos de control socio-político” e insiste en que todavía persiste dicha noción en el presente (3). Lo que se llevó a cabo, a final de cuentas, fue un drástico proceso de suplantación ideológica, ética y moral, el cual quedó plasmado en la soberbia de un Thomas Babington Macaulay, historiador y político que contribuyó en gran medida a imponer el inglés como lengua de instrucción en las escuelas de la India y como lengua “oficial” en la

región. La frase expresada en su famosa “Minute on Indian Education” deja de manifiesto la actitud prevaleciente en aquel periodo: “Creo que no es exagerado afirmar que toda la información histórica que ha sido compilada a partir de todos los libros escritos en el idioma sánscrito es menos valiosa que lo que se puede encontrar en el compendio más ínfimo empleado en las escuelas preparatorias de Inglaterra” (Macaulay, 1835).

Si en India y el resto de las colonias británicas la literatura inglesa era fundamental para realizar la conversión intelectual y apuntalar la religiosa de los súbditos, en la Gran Bretaña la educación en las escuelas privadas tenía la función de formar precisamente a los líderes que administrarían las lejanas regiones del imperio. Por lo tanto, el paso del estudio de las lenguas, las literaturas y las historias clásicas a un plan de estudios que se abriera ya a la literatura inglesa propiamente dicha significó un importante paso nacionalista en el contexto de la expansión imperial. Siguiendo el método impulsado por Mathew Arnold desde mediados del siglo XIX, la disciplina “English” vinculó su metodología a la del estudio de los clásicos, haciendo hincapié en la historia y la filología, así como, en la práctica, en la memorización de pasajes claves de los autores incluidos en el canon (Ashcroft, 1989: 3). Lo que se quería fomentar era el pensamiento crítico e independiente, un firme sentido de identidad personal y capacidades para tomar decisiones propias en situaciones de autoridad (Viswanathan, 1989: 56). Vuelvo a insistir en las cualidades que se esperaba generar de los estudiantes, pues a la vez que este proceso fue primordial para remodelar a los líderes británicos —casi en el sentido del *refashioning* renacentista—, en las colonias constituyó el núcleo de la formación de la élite ilustrada y, en gran medida, la de los escritores que han transformado el horizonte literario mundial en el último siglo.

Ahora bien, si como asevera Michael Dobson en *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, muchas de las ideas que tenemos del bardo provienen más de la Ilustración que del Renacimiento, su papel como el icono que encarna un sentido más amplio de “Englishness” no puede más que estar vinculado a la expansión imperial. No sin cierta ironía, Dobson establece una analogía entre la pasión británica por Shakespeare y el hábito, también tan inglés, de beber té. Para Dobson, “esta analogía puede ser menos trivial de lo que parece,” pues los dos se originan durante exactamente el mismo periodo en que Inglaterra empezó a extender su comercio por el mundo y en que se desplegaba un profundo nacionalismo en la isla. Y añade: “ambos surgen como novedades en [los diarios] de Samuel Pepys en 1660 y se han convertido ya en adicciones en la época del Dr. Johnson en 1760. El que se haya declarado que Shakespeare regía la literatura universal (*world literature*) al mismo tiempo que se declaró que *Britannia* regía el mar, puede ser, en verdad, más que una coincidencia” (1992: 7). Como dato curioso, podemos recordar que una de las primeras representaciones de *Hamlet* ocurrió nada menos que en septiembre de 1607, en el barco mercante *Red Dragon* en las costas de lo que ahora es Sierra Leona.

Algunas canonizaciones de Shakespeare en Inglaterra

Ante la imposibilidad de hacer un recuento de la compleja incorporación de Shakespeare al entramado identitario de la Gran Bretaña, quiero sólo mencionar dos o tres ejemplos de este proceso. Recordemos que desde un inicio se le reconoció como dramaturgo importante, pero su metamorfosis se gestó en el contexto de la euforia nacionalista que siguió la Restauración al trono de la dinastía Estuardo en 1660. Después del oscuro periodo vivido durante la Guerra Civil y el llamado *Commonwealth* o *Interregnum* impuesto por Oliver Cromwell, el teatro constituyó una práctica cultural de suma importancia en el reinado de Carlos II, quien, de hecho, intentó monopolizar y supervisar la actividad teatral legítima al otorgar el patrocinio exclusivo a sir Thomas Killigrew y sir William Davenant (Dobson, 1992: 19). En ese momento se inicia el largo y paradójico proceso de adaptar (y podríamos decir modificar o enmendar la plana) las diferentes obras del dramaturgo según las necesidades sociales y políticas del incipiente Siglo de las Luces. Este proceso comienza la historia de “multiplicidades y disputas” en las que, según Dobson, “Shakespeare, o una serie de Shakespeares alternativos dramatizaron, algunas veces de forma imperfecta, conflictos contemporáneos específicos, más que llegar a representar un consenso monolítico y único” (11).

De principios del siglo XVIII datan las primeras biografías que fueron transformando sus supuestos orígenes humildes a una figura más acorde al aburguesamiento del periodo. De esta época datan también —irónico para un país cuyo anglicanismo había tratado de suprimir ciertas prácticas católicas—, las peregrinaciones a Stratford y el tráfico de reliquias del dramaturgo, que incluían cualquier objeto que él hubiera tocado y pedazos de la madera del moral que supuestamente plantó (Harbage, 1967: 7). Durante las décadas de 1740 y 1750 las múltiples versiones de las comedias fueron muy populares en virtud de que fueron re-escritas para constituir, en palabras de Roy Strong en *The Spirit of Britain*, “monumentos al patriotismo, celebrando tanto el comercio como la gloria nacional. Así, Shakespeare se convirtió en un ícono del mercantilismo de las clases medias, en un poeta que daba voz a la época heroica de Isabel I. Las virtudes que Shakespeare encomiaba eran las que se apreciaban como la esencia de cualquier inglés auténtico [*true-born Englishman*], y que se oponían diametralmente a las que cultivaban los decadentes aristócratas franceses, sujetos de un monarca absoluto” (Strong, 2000: 420). Lo anterior se materializó en la campaña, organizada por los opositores al entonces primer ministro *whig* Robert Walpole, para colocar su efigie en el Rincón de los Poetas en la Abadía de Westminster, lo cual ocurrió en 1741. Para el año de 1769, cuando se llevó a cabo el Jubileo Shakespeare de David Garrick, el famosísimo actor que asumió el papel de “guardián de un legado sagrado”, la canonización se había consumado no sin ciertos tonos fárcicos. Según Roy Strong, el jubileo es notable, entre otras cosas porque “no se pronunció ni una sola palabra” del poeta/dramaturgo. Más bien, Garrick donó una estatua de Shakespeare y se llevaron a cabo actividades como bailes, carreras de caballos, una mascarada y la “Gran Procesión de los

Personajes de Shakespeare que se tuvo que cancelar debido a una lluvia torrencial, lo cual no importó, pues el desastroso Jubileo se volvió a representar en Drury Lane [en Londres] y se convirtió en uno de los grandes éxitos teatrales del siglo” (Strong, 2000: 421-423). Las palabras de Garrick encarnan ya la actitud reverencial con que se habla del poeta y que George Bernard Shaw satirizaría con su término *bardolatry*:

‘Tis he” ‘tis he! – that demi-god!
 Who Avon’s flow’ry margin trod,
 While sportive *Fancy* round him flew,
 Where *Nature* led him by the hand,
 Instructed him in all she knew
 And gave him absolute command!
 ‘Tis he” ‘tis he!
 The god of our idolatry!

(en Strong, 2000: 422)

No es de extrañar, entonces, que durante el siglo XIX el nombre de Shakespeare no sólo fuera prácticamente sinónimo de la literatura inglesa, sino que articulara ya una serie de abstracciones relacionadas con el concepto “civilización” entre las que se fue generando ya, incluso, un elemento identitario relacionado con la noción de “raza” que fue tan determinante para el fenómeno colonial. Durante el periodo victoriano, de la mano del surgimiento de la antropología y la etnología (las disciplinas europeas inventadas para estudiar al “Otro” exótico y primitivo), la necesidad de justificar la “universalidad” del poeta llevó a algunos ejercicios que destacan por inusitados. En 1864, J. W. Jackson publicó un artículo en *Anthropological Review and Journal*, intitulado “Ethnology and Phrenology as an Aid to the Biographer”. Después de analizar la cabeza¹ de Shakespeare tal y como aparece en el busto de Stratford y en varios retratos “auténticos”, Jackson proporciona una descripción del poeta y sus logros en términos raciales: sin duda tenía sangre celta y teutona, por lo que incorporaba casi todas las cepas caucásicas de Europa, incluso, quizás, “un toque remoto de mongol”. Añade que Shakespeare es “sabio y bardo en una sola naturaleza majestuosa, por ser el resultado bien refinado de la unión de estos dos grandes tipos, que por su matrimonio étnico han producido a este heredero prodigioso, poseedor de la inteligencia celta sin su excitabilidad excesiva, y de la calma y el aplomo de los teutones, sin su materialidad y flemma” (en Halpern, 1997: 17-18). Como dice Halpern: “La supuesta ‘universalidad’ cultural de Shakespeare encuentra cimientos implícitos en la variedad racial [por lo que] su cabeza es la *fuerza* de su genio literario y, al mismo tiempo, un significativo material de genio ‘racial’ [...] un punto de confluencia [de las diferentes razas]”. Y agrega: “Al final del ensayo, Jackson adjudica al Bardo el tener una ‘percepción

¹ No deja de ser irónico que en 2016, como informó la prensa a nivel mundial, expertos de varias universidades británicas hayan realizado varias pesquisas para determinar si en verdad su cráneo fue saqueado de la tumba, que se encuentra en la Holy Trinity Church, en Stratford.

brahmana’, con lo que invoca a la India, una de las principales propiedades de la Gran Bretaña. La cualidad ‘universal’ de Shakespeare, su presunta habilidad para personificar una cultura mundial, ha quedado vinculada, de modo implícito, al imperio en el que nunca se pone el sol” (18-19).

Si la opinión de Jackson resulta un tanto marginal y hasta excéntrica, su postura dista de ser única. Para Thomas Carlyle, Shakespeare es de pura sangre germánica y por tanto constituye “un símbolo y un vínculo de hermandad para todo el imperio sajón [*Saxondom*]”, incluyendo ese poderío que ahora controla los más diversos rincones del planeta. En una retórica interpelación a sus compatriotas les pregunta si prefieren perder “su” imperio en la India o “su” Shakespeare. A lo que responde: “El imperio indio podrá desaparecer algún día, pero este Shakspeare [*sic*] no se irá. Él vivirá por siempre con nosotros. ¡No podemos renunciar a nuestro Shakspeare!” (en Halpern, 1997: 19). Para Carlyle, afirma Halpern, Shakespeare no sólo constituye el pegamento ideológico que une el imperio, sino que, de hecho, es un *World-Poet*, con lo que “presupone una cultura global unificada en donde el bardo reina supremo, una cultura que sólo es posible bajo la influencia del Imperio Británico” (21).

Resonancias shakespeareanas

Edward Said ha insistido en que la experiencia imperial de la Gran Bretaña y de Francia durante el siglo XIX tiene “una coherencia única y una centralidad cultural especial” que, a través de un concepto de cultura como el “repositorio de lo mejor que se ha conocido y pensado”, generó una “estructura de actitud y referencia” (Said, 1993: xxiii, xxii y xiii) asumida a nivel global. Y podría agregar que el proceso permanente de recepción, adaptación y apropiación de la figura de Shakespeare constituye el mejor ejemplo de este fenómeno, que toma varias vertientes.

En primer lugar, como mencioné en el caso de la educación colonial en India, la obra del bardo fue fundamental para llevar a cabo el proceso de conversión intelectual e ideológica de las colonias británicas, de tal forma que la sola mención de su nombre evoca constructos relacionados con una noción de “autoridad cultural” que puede desempeñar todo tipo de reacciones, desde la aceptación acrítica hasta el más profundo rechazo por las repercusiones que dicha autoridad puede tener. Por ejemplo, todavía una década antes de las independencias en África, en los años cincuenta del siglo pasado, la conferencia inaugural de Alan Warner como Primer Profesor de Inglés en el University College of East Africa, en Makerere (Uganda), llevó el título de “Shakespeare in the tropics” y la convicción de que “los estudiantes africanos estudiarían literatura inglesa con el fin de convertirse en ‘ciudadanos del mundo’” (en Johnson, 1998: 7). El sentimiento era compartido por miembros de la élite ilustrada, incluyendo a quienes participaron en las guerras de liberación. Julius Nyerere, por ejemplo, primer presidente de Tanzania, tradujo al swahili *Julius Caesary The Merchant of Venice* como *Julias Kaizai y Mabepari wa Venisi* (*El burgués de Venecia*).

En segundo lugar, siguiendo una tendencia similar durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX, la hegemonía cultural británica en la Europa continental, en las naciones emergentes como Estados Unidos, Canadá o Australia, o incluso en las jóvenes repúblicas latinoamericanas significó que la presencia de Shakespeare, en adaptaciones o traducciones de su obra, constituyera un elemento simbólico significativo para la formación de identidades nacionales asentadas en una noción de pertenencia a la cultura o civilización occidental. Cabe resaltar que en estas transacciones culturales, la obra y la figura de Shakespeare se fueron transformando también, al grado que, como sugieren Gilbert y Tompkins, Shakespeare se ha convertido en una “industria” (1996: 19) que llega a desempeñar funciones contradictorias, las cuales van desde actos de resistencia sustentados en los valores icónicos de algunos personajes, hasta la perpetuación de intereses neoimperialistas que son transmitidos a través de ideas y epistemologías que, a fin de cuentas, resultan ajenas a los destinatarios “periféricos”. Así, si por un lado Shakespeare representa un emblema de ciertos valores de la cultura inglesa, a la vez que constituye uno de los “sitios privilegiados alrededor de los cuales la cultura occidental ha procurado autenticarse y sustentarse” (Fischlin y Fortier, 2000: 8), por el otro representa también el lugar simbólico donde se llevan a cabo complejos fenómenos de transculturación, como queda de manifiesto ya sea en las múltiples intertextualidades de la literatura poscolonial (en varias lenguas, no sólo en inglés), o bien en las adaptaciones de su obra al estilo kathakali en India o en el teatro Noh en Japón.

En tercer lugar, tanto el carácter distintivo de la trama de sus obras, como el de algunos de sus personajes, ha llevado a que éstos adquieran un valor simbólico e incluso alegórico que los convierte en algo así como arquetipos de la experiencia humana. Para críticos conservadores como Harold Bloom, la singularidad de Shakespeare radica precisamente en esa habilidad para representar no sólo la capacidad de acción como agente moral que cada uno de sus protagonistas encarna (y que Bloom considera como un rasgo de la cultura occidental), sino reside también en su poder para inventar “personalidades”, lo cual explica, de hecho, la razón por la que Shakespeare constituye una presencia perpetua en la cultura mundial (Bloom, 1999: 4). Bloom puede tener algo de razón, pues sin duda los personajes del bardo muestran una profundidad psicológica notable; sin embargo, la insistencia del crítico estadounidense en que sólo es posible leer a Shakespeare a partir de un enfoque estético le impide aceptar que quizá la permanencia de este autor canónico se debe también a que su obra y sus personajes han sido objeto de infinidad de lecturas, interpretaciones y adaptaciones que significan cosas diferentes para diferentes épocas y diferentes públicos. Quiera Bloom o no, la realidad es que Shakespeare no ha pertenecido sólo al ámbito literario. Afirmar que su vida y su proceso escritural estuvieron marcados por los acontecimientos y las creencias que afectaron a la Inglaterra de fines del siglo XVI y principios del XVII parece una redundancia, pero vale la pena hacer hincapié en ello pues la crítica reciente ha demostrado cómo las tramas y los personajes están mucho más arraigados en dicha realidad histórica de lo que se había reconocido en algún momento. Por otra parte, la posibilidad

de adjudicarles interpretaciones simbólicas o alegóricas, así como los diferentes usos ideológicos a los que ha sido sometido Shakespeare a lo largo de los siglos y en contextos diversos, ha dado por resultado que surjan propuestas de lecturas discrepantes e incluso contradictorias, como queda de manifiesto en la ambivalente recepción de obras como *othello* o *The Tempest*.

Shakespeare, el impulso colonial y el continente americano

En *The Location of Culture*, Homi Bhabha afirma que “el estudio de la literatura universal [world literature] puede ser el estudio de cómo las culturas se reconocen a sí mismas a través de sus proyecciones de la ‘otredad’” (Bhabha, 1994: 12). En obras como *othello*, *The Merchant of Venice* o *The Tempest*, Shakespeare articula tensiones psicológicas que dependen, se quiera o no, de una fuerte confrontación cultural que establece distinciones claras entre lo inglés-europeo y el Otro. Es decir, las obras abordan, entre otros temas, aspectos relacionados con la configuración identitaria (sea ésta humana, religiosa, racial, cultural, nacional) y, en la medida en que las temáticas y las caracterizaciones de los personajes están inscritas dentro de lo que Michael Echeruo definió como “la imaginación condicionada culturalmente” (Echeruo, 1978: 2), las obras se encuentran en intersticios en los que la creación y el prejuicio conviven en tensión permanente. Las ambigüedades y ambivalencias que generan dicho intersticios constituyen la razón por la que, por un lado, la obra de Shakespeare pudo ser utilizada con fines políticos e ideológicos a lo largo de los siglos, pero también, por otro lado, el estudio académico de su producción ha permitido generar nuevas líneas de investigación que abren los horizontes acerca del tiempo y la cultura del autor.

El grado en que ciertos constructos hegemónicos continúan teniendo repercusiones en la actualidad ha sido estudiado a fondo en tiempos recientes. Ania Loomba y Martin Orkin, por ejemplo, afirman: “Dentro de las instituciones académicas anglo-estadounidenses, [los nuevos] vocabularios críticos [en especial los generados por corrientes anti/poscoloniales y feministas] se desarrollaron en parte a través de los estudios de Shakespeare y la incipiente cultura moderna” (Loomba y Orkin, 1998: 3). Estos estudios consideraron, entre otros rubros, las formas en que los legados sociales, culturales y literarios de la modernidad temprana continúan configurando el mundo contemporáneo, por lo que abrieron las perspectivas a cuestiones de raza y colonialismo. Las nuevas lecturas muestran, cada vez con más detalle y complejidad, “que es virtualmente imposible aislar un análisis significativo de la cultura y la literatura de Inglaterra de consideraciones de diferencia racial y cultural, así como de la dinámica de los colonialismos emergentes” (Loomba y Orkin, 1998: 4).

Así, como argumentan varios críticos, el naciente colonialismo inglés es mucho más que una fuente indirecta o un simple telón de fondo de *The Tempest*. Francis Barker y Peter Hulme sostienen que el discurso colonial desempeña un papel central en las preocupaciones temáticas y formales de la obra, al grado que constituyen uno de “sus

contextos discursivos dominantes” (en Loomba y Orkin, 1998: 4). De igual manera, si bien el término “raza” solía asociarse —como lo hace Shakespeare salvo en dos ocasiones— con la idea de “genealogía o linaje en términos de estatus social”, su “extraordinaria maleabilidad semiótica” —como dice Margo Hendricks— permitió que la Inglaterra renacentista lo empleara “tanto para definirse como para diferenciarse del resto del mundo... [y] facilitó que los autores ingleses tuvieran cierta flexibilidad de significación para clasificar y ordenar a la sociedad inglesa” (Hendricks, 2006: 690). La idea del linaje era fundamental porque se vinculaba con un complejo constructo en el que religión/nación/clase tenía serias implicaciones éticas y morales. Todavía no había un vínculo estricto y discriminatorio entre raza y color como el que llegaría a sustentar las ideologías posteriores; sin embargo, el intenso crecimiento de los comercios de ultramar fue endureciendo las categorías raciales, de tal forma que las imágenes de los “otros” articulaban todo tipo de ansiedades y miedos, entre ellos, el que los mismos ingleses pudieran adquirir sus costumbres. En este sentido, el Otelio converso y el Calibán que aprende la lengua de su amo no sólo constituyen, como dice Loomba, “imágenes de contención, sino que, más bien, codifican la violencia y la maleabilidad de los primeros encuentros interculturales” (Loomba, 2002: 19). La Inglaterra isabelina buscaba expandir sus fronteras, pero como demuestra Loomba, sin que eso implicara que los extranjeros se asentaran en su nación:

En 1596, Isabel envió una carta a los alcaldes de Londres y otras ciudades pidiendo que se deportara a los negros. Una semana después, Casper van Senden, un comerciante de Lübeck, le ofreció intercambiar a 89 ingleses encarcelados en España y Portugal por 89 *blackamoors* que vivían en Inglaterra y que le serían entregados para que los vendiera como esclavos. La reina consideró que era “un intercambio muy bueno”... En 1601 proclamó que estaba “muy a disgusto de saber que grandes números de *Negroes* y *blackamoors* que han llegado a este reino desde los problemas entre su Alteza y el Rey de España; que han sido acogidos y alimentados aquí, con gran enojo de sus propios vasallos que codician el alivio que esta gente consume, y que además la mayoría de ellos son infieles que no tienen entendimiento de Cristo o los Evangelios: [por tanto] ha dado la orden especial de que ese tipo de gente sea a toda prisa evitada y expulsada de este el reino de su majestad...” (Loomba, 2002: 52).

Lo que estos estudios críticos han demostrado es que las obras de Shakespeare imaginaban y articulaban un concepto de nación mucho más complejo de lo que parecía unas décadas atrás, lo que abre posibilidades inmensas de lectura, disfrute y debate. En donde podemos encontrar conversaciones vívidas, críticas y, por lo general, propositivas es, por supuesto, en el contexto de las regiones que formaron parte del Imperio Británico y que en los últimos tiempos han dado lugar a una avalancha de obras creativas, ensayos críticos y análisis identitarios y culturales, muy a pesar de las arengas de Harold Bloom contra las “escuelas del resentimiento”. Como dice Michael Neill, las culturas anglófonas han estado “tan saturadas de Shakespeare” (Neill, 1989: 184) durante más de cuatrocientos años, que resultaría difícil deslindar sus propias culturas de

las resonancias del autor isabelino. Podrían dedicarse cursos completos para analizar la compleja intertextualidad relacionada con Shakespeare en los autores poscoloniales, pero por ahora sólo quiero mencionar cómo la figura de Calibán, que para Bloom sólo puede ser leído como esclavo, se ha convertido en una especie de arquetipo de los pueblos colonizados y de los subalternos a quienes se les ha negado el derecho de la voz.

Sin embargo, antes de pasar a las literaturas anglófonas, en donde *The Tempest* ha desempeñado un papel prototípico, revisar la forma en que dicha obra fue empleada entre los ideólogos decimonónicos de América Latina ofrece un interesante ejemplo de cómo Shakespeare perdió en ocasiones su carácter literario o dramático para convertirse más bien en lo que Carlos Jáuregui ha definido como un “artefacto cultural” (2008: 35). En términos generales, Shakespeare tuvo una recepción bastante tardía en nuestro continente, pues fue traducido y representado años después de consumadas las independencias. Aún así, la lectura simbólica y arquetípica de *La Tempestad* —a partir de la influyente visión política de Thomas Carlyle y Ernest Renan— condujo a variados y muy paradójicos intentos de establecer una identidad latinoamericana “heredera de valores espirituales y estéticos trascendentes” (Jáuregui, 2008: 329). Sabemos bien que desde la última década del siglo XIX, los *dramatis personae* de *La Tempestad* — Próspero, Ariel y Calibán — se convirtieron en lo que Carlos Jáuregui (siguiendo a Deleuze y Guattari) llama verdaderos “*personajes conceptuales* o agentes de enunciación retórico-cultural para pensar y definir América Latina y diversos proyectos nacionales e identidades” (313). Así, el Ariel materializado en la estatua ante la cual el maestro Próspero pronuncia su arenga actúa como “numen del ambiente sereno” de la sala y representa la “parte noble y alada del espíritu” (Rodó) del Ariel shakespeariano que para José Enrique Rodó definirá la cultura latinoamérica “en relación con un ideal apolíneo de orden, racionalidad, armonía y belleza opuesto a la multitud informe, *coro dionisiaco* o calibánico” que podría desatarse en caso de prevalecer la peligrosa idea de la democracia estadounidense (Jáuregui 338). A Rubén Darío, las masas calibanescas lo aterran y advierte: “Pero ante Darwin y Spencer no voy a poner la cabeza sobre la piedra para que me aplaste el cráneo la gran Bestia [Calibán]... no he de sacrificarme por mi propia voluntad bajo sus patas, y si me logra atrapar, al menos *mi lengua ha de concluir de dar su maldición última*, con el último aliento de vida” (en Jáuregui, 2008: 344). Para Vasconcelos, también, Calibán representa el materialismo estadounidense y su preocupación por la creciente influencia del idioma inglés puede haber influido en su falta de aprecio por el bardo. De hecho, si bien Shakespeare formaba parte del amplio bagaje de los miembros del Ateneo, en el momento de decidir qué autores incluir en la famosa colección de los “Clásicos” de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos se mostró renuente a publicar los dramas shakespearianos y, aunque accedió a hacerlo “por condescendencia con la opinión corriente”, su salida de la Secretaría de Educación Pública impidió a final de cuentas la aparición de la obra del autor inglés (Fell, 1989: 488).

Para el pensador cubano Roberto Fernández Retamar, a principios de la década de los años setenta del siglo pasado, el símbolo de América Latina “no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán... No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación

cultural, de nuestra realidad” (Fernández Retamar, 1971: 33-34). De igual manera, unas décadas antes, el escritor barbadense, George Lamming, había identificado en *The Pleasures of Exile* (1960) la relación implícita entre Calibán y los habitantes de las islas del Caribe, no por su supuesta falta de humanidad, que es lo que distingue al personaje de Shakespeare a los ojos de Próspero o Miranda, sino precisamente porque su estatus como humano es lo que le había sido negado en las representaciones hechas por los europeos, quienes sí se atribuían la exclusividad de la condición humana. Pero importa, en realidad, que la verdadera locación sea una isla en el Caribe o en algún lugar del Mediterráneo, o bien que haya otras etimologías para el nombre de Calibán (como la que dice que proviene de Calibia, un lugar en la costa norte de África, Vaughan, 1991: 32) y no que éste sea un anagrama de “caníbal”. Se quiera o no, *The Tempest* tiene todos los elementos para una lectura alegórica de este tipo: la acción se lleva a cabo en una isla (aparentemente) desierta; el personaje europeo llega a ella y la reclama como suya, esclavizando a los personajes nativos; uno de los hilos conductores tiene que ver con cuestiones de buen gobierno y usurpación; otro, con la conversión cultural y lingüística de los habitantes autóctonos de la isla, y la posterior apropiación de éstos de los valores impuestos. El valor simbólico de la trama, entonces, tiene tantos aspectos que conectan a la obra con la historia oficial de la modernidad que se justifica su uso, también simbólico, para cuestionar y subvertir los valores expresados en ella. Refiriéndose a las múltiples reescrituras que se hicieron durante las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo pasado, Rob Nixon describió la obra como “un caballo de Troya, en el que las culturas excluidas de la ciudadela de los valores occidentales ‘universales’ lograban entrar y acometer esas pretensiones globales desde dentro”, pero con la posibilidad de entrar o salir de la ciudadela según les conviniera (en Greenwood, 2007: 209-210). El ejemplo más distintivo ha sido, quizá, el realizado por el poeta barbadense Kamau Brathwaite, quien ha llevado su cuestionamiento de los valores europeos impuestos en el Caribe a un grado tan radical que ha propuesto ir más allá de tener la capacidad de maldecir en la lengua del amo. Para él, es necesario dar voz a la madre de Calibán, a Sycorax, para recuperar la voz de África y dismantelar de una vez por todas la hegemonía del inglés.

Pero analizar esto es ya harina de otro costal.

Epílogo

Quiero terminar con la mención de un caso en el que la literatura, tomada en su materialidad de libro-objeto, pero también con todo el peso de lo que implica una conceptualización incluyente de cultura y civilización a la que debemos aspirar, se convirtió en un acto de libertad y resistencia humanista. Me refiero a la *Biblia de Robben Island*. A fines de 1964, Nelson Mandela y sus compañeros de lucha fueron transportados a Robben Island, condenados a cumplir una sentencia de prisión perpetua. Entre otros castigos, los reos tenían prohibido leer y escribir. Con el paso de los años, y después de

arduas negociaciones, consiguieron permisos para recibir algunos libros, que tenían que pasar la censura. Un domingo en que se dirigían a los servicios religiosos, Sonny Venkatrathnam logró rescatar un volumen confiscado alegando que había olvidado su “Biblia” en el almacén. La biblia resultó ser un volumen de las obras completas de Shakespeare, en la edición de Peter Alexander, y se convirtió en un valioso aliciente para continuar con una resistencia que tenía como sustento primordial la creencia en una dignidad humana intrínseca y en la libertad (literal) de pensamiento. Leían y recitaban sus pasajes favoritos. Comentaban qué les gustaba de cada obra e identificaban ejemplos que los conmovían, ya fuera porque trataban sobre conflictos internos, sobre triunfar sobre la adversidad o porque les ayudaba a reconocer algo en sí mismos (Boehmer). (Otro de los presos, cuya sentencia lo aislaba del resto, Robert Sobukwe, anhelaba traducir la obra completa del bardo.) Venkatrathnam cubrió el libro con ilustraciones de festivales hindús, pero además pidió a sus compañeros que escogieran su pasaje favorito de la obra del bardo inglés. Mandela escogió el fragmento en el que en la escena 2 del acto II Calpurnia le ruega a Julio César que no asista al Senado y él responde: “Antes de morir, mueren los cobardes muchas veces; / el valiente nunca prueba la muerte, sino sólo una vez”.

Las circulaciones de la obra de Shakespeare, como las diseminaciones de la literatura en general han contribuido al carácter híbrido que nos caracteriza en esta época de globalización. En la actualidad, como dice Said, “todas las culturas están involucradas, ninguna es única y pura, todas son híbridas, heterogéneas, extraordinariamente diferenciadas y no monolíticas” (Said, 1993: xxv). Para nuestra sobrevivencia como seres humanos con un sentido de plenitud, el dilema del “ser o no ser”, en un sentido de exclusividad, debería tal vez quedar de lado. En cambio podemos evocar a Oswald de Andrade y sin parafrasearlo exclamar: “Tupi or not tupi, that is the question”.

obras citadas

(Todas las traducciones son mías, excepto cuando se indica lo contrario.)

- ANDRADE, Oswald de. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, núm. 1, mayo de 1928. São Paulo, Brasil.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge.
- BHABA, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- EAGLETON, Terry. 1982. *Criticism and Ideology, A Study in Marxist Literary Theory* (1976). Londres: Verso.
- ECHERUO, Michael J. C. 1978. *The Conditioned Imagination from Shakespeare to Conrad*. Londres: Macmillan.
- FELL, Claude. 1989. *José Vasconcelos. Los años del águila*. México: UNAM.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. 1971. “Calibán”, en Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, *Todo Calibán*. Bueno Aires: Clacso, 2004. Prefacio Fredric JAMESON.

- FISCHLIN, Daniel y Mark FORTIER, eds. 2000. *Adaptations of Shakespeare. A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. Londres: Routledge.
- GILBERT, H. y J. TOMPKINS. 1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Londres: Routledge.
- GREENWOOD, Emily. 2007. "Arriving Backwards: the Return of *The odyssey* in the English-Speaking Caribbean", en Lorna HARDWICK y Carol GILLESPIE, eds. *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- HALPERN, Richard. 1997. *Shakespeare among the Moderns*. Ithaca: Cornell University Press.
- HARBAGE, Alfred. 1967. *Conceptions of Shakespeare*. Cambridge: Harvard University Press.
- HENDRICKS, Margo. 2006. "Race: A Renaissance Category?", en Michael HATTAWAY, ed., *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell.
- JAUREGUI, Carlos A. 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- JOHNSON, Lemuel. 1998. *Shakespeare in Africa (and other venues). Import and the Appropriation of Culture*. Trenton, New Jersey: Africa World Press.
- LEVINE, Lawrence. 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- LOOMBA, Ania. 2002. *Shakespeare, Race and Colonialism*. Oxford: Oxford University Press.
- LOOMBA, Ania y Martin ORKIN, eds. 1998. *Post-Colonial Shakespeares*. Londres: Routledge.
- MACAULAY, Thomas Babington. 1835. "Indian Education", Minute of the 2nd February 1835. <<http://www.mssu.edu/projectsouthasia/history/primarydocs/education/Macaulay001.htm>>.
- NEILL, Michael. 1998. "Post-Colonial Shakespeare? Writing away from the center", en Ania LOOMBA y Martin ORKIN, eds. *Post-Colonial Shakespeares*. Londres: Routledge.
- NIRANJANA, Tejaswini. 1992. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.
- SAID, Edward. 1993. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Alfred Knopf.
- SHAKESPEARE, William. 1992. *Julio César*. Trad. Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA. México: UNAM. (Nuestros clásicos)
- STRONG, Roy. 2000. *The Spirit of Britain. A Narrative History of the Arts*. Nueva York: Fromm International.
- VAUGHAN, Alden y Virginia MASON VAUGHAN. 1991. *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VISWANATHAN, Gauri. 1989. *Masks of Conquest. Literary Study and British Rule in India*. Nueva York: Columbia University Press.

Reescrituras burlescas de la tradición clásica en Francia. Paul Scarron

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

El texto revisa el contexto en que florece la escritura burlesca en Francia (la regencia de Ana de Austria). Se concentra en la importancia y posición de esta literatura durante la elaboración de la doctrina clásica (1630-1660), y analiza en particular la reescritura de Paul Scarron de la *Eneida* de Virgilio en versión burlesca a partir de criterios como el de imitación, traducción y parodia de los modelos clásicos.

PALABRAS CLAVE: tradición clásica, reescritura burlesca, Scarron, *Le Virgile travesti*, Virgilio, *La Eneida*.

This text revises the context of burlesque writing in France (Anne of Austria's regency), and highlights the importance and position of this type of literature during the elaboration of the classical doctrine (1630-1660). In particular, it analyzes Paul Scarron's burlesque rewriting of Virgil's *Aeneid*, based on criteria such as the imitation, translation and parody of classical models.

KEYWORDS: classical tradition, burlesque rewriting, Scarron, *Le Virgile travesti*, Virgil, *The Aeneid*.

Cuando se revisa la historia de la literatura burlesca francesa del siglo XVII, la obra de Paul Scarron se impone como una referencia obligada, para entender la importancia de una producción marginal (Leclerc, 2008: 28),¹ que le valió el título, atribuido por Theophile Gautier a este autor, de “Homero de la escuela bufona” (Serroy, 1988: 1). Su quehacer literario es muy variado, pues escribe novelas, cuentos libertinos, piezas de teatro y poesía de circunstancia.² Sin embargo, fue más bien como creador de

¹ Sin embargo, este mismo autor, en su obra *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, hace referencia a uno de los más importantes estudiosos de la producción literaria de este siglo, Antoine Adam, quien se opone a la visión de algunos críticos que prefieren interpretar la tradición burlesca como un movimiento literario completamente al margen del clasicismo doctrinario y académico o como una aberración literaria opuesta a la tradición clásica (28).

² Como el poema que escribió a la muerte de su odiada madrastra, conocida como una usurera cuya avaricia era tal que había mandado, por ejemplo, achicar los hoyos de la azucarera: “Épithaphe sur une Dame qui mourut stipendiée. / Ci-gît qui se plut tant à prendre / Et qui l'avait si bien appris / Qu'elle aime mieux mourir que rendre / un remède qu'elle avait pris” (Leca, 1999: 9). Traducción: “Epitafio a una dama que

epopeyas burlescas que se ganó la admiración de sus contemporáneos, pero también el recelo de figuras de autoridad de su tiempo.

Fue víctima de un severo reumatismo tuberculoso que lo dejó contrahecho y paralítico. Uno de los médicos que lo trató, La Mesnardière, que también era poeta, prescribió en varias ocasiones remedios y drogas que sólo agravaron su mal (Serroy, 1988: 39). Scarron supo sacar un gran provecho de estas desventuras, ya que las utilizó para obtener una pensión de la reina Ana de Austria, esposa de Luis XIII, y de muchas personalidades importantes de la corte, ganándose la compasión de éstas, al describir hasta el mínimo detalle los nefastos efectos de este padecimiento, ya fuera para reírse de sí mismo y hacer reír a su público o congraciarse con él (Leca, 1999: 38).

Antes de dedicarse a escribir epopeyas en esta tónica ya contaba en su haber con una colección de versos burlescos, estilo que había asimilado de poetas de la generación que lo precede, como Marot, pero también de sus coetáneos como Voiture, Ménage, Sarasin y Saint-Amant. Al igual que estos poetas, Scarron, en algún momento de su vida y siguiendo una moda muy gustada, recurre a un estilo bajo y burlón, pero no de manera espontánea, sino por el contrario muy elaborada para demostrar su capacidad para crear agudezas y muestras de ingenio. Lo burlesco traduce en forma bufona situaciones heroicas, pero también puede, por el contrario, utilizar un tono ampuloso y elevado para narrar acontecimientos prosaicos, respetando reglas de versificación, o bien mezclando o alternando pautas propias de la métrica. Consciente del atractivo de este estilo que anteriormente se había denominado grotesco, Scarron escribe posteriormente *Le Thyphon (El tifón)*, que es la primera de una serie de epopeyas compuesta de cinco cantos en versos de ocho pies (Serroy, 1988: 3). Este texto sólo cuenta con dos mil trescientos versos, lo que resulta muy breve para que se le considere como un verdadero poema épico. Allí cuenta la lucha de gigantes y dioses, los primeros dirigidos por Tifón y los segundos por Júpiter. Pero estos combates, que ya habían sido referidos por Hesíodo y Apolodoro, son tratados en broma ya que la lengua empleada es popular, cargada de arcaísmos, neologismos y regionalismos, y los dioses se presentan en situaciones poco decorosas. Se busca, como dice Jean Leclerc, volver a vestir a los antiguos de forma moderna y reemplazar los viejos trajes latinos por nuevas vestimentas mejor adaptadas a los intereses del momento (15). Júpiter, por ejemplo, es víctima del abuso de bebidas embriagantes, y Marte, que regresa de Flandes, toma cerveza y fuma tabaco. Tifón y sus compañeros realizan festines pantagruélicos. Además el texto está impregnado de anacronismos, pues Mercurio lee el periódico, el rayo de Júpiter puede hacer caer varios campanarios y se jura sobre el Corán (Leca, 1999: 56). Estos textos de alguna forma preparan el terreno de lo que será la más importante de sus epopeyas burlescas, *Le Virgile travesti (El Virgilio paródico)*. Esta obra cuenta con veinte mil novecientos dieciséis versos; está compuesta de doce cantos y Scarron había prometido a su editor entregar un canto por

murió estreñida / Aquí yace quien se complacía tanto en tomar / Y lo había tan bien aprendido / Que prefirió morir que devolver / el remedio que había tomado”.

mes. Dicha empresa no parecería imposible, pues anteriormente había escrito *Jodelet souffleté* (*Jodelet vapuleado*) en tan sólo tres semanas (Leca, 78.) Sin embargo, no mantuvo su promesa, pues tardó cinco años en escribir su versión y dejó el octavo libro inconcluso (Serroy, 1988: 41).

El autor parodia la *Eneida* de Virgilio y transforma a los dioses y héroes en simples burgueses. A Júpiter se le presenta bonachón; Juno es una chismosa amargada; Venus, una madre complaciente y fácil; Eneas, un devoto llorón, tímido e ingenuo; Anquises, un hablador; Calcas un hipócrita, etcétera. Con este texto es posible, según Serroy, hablar de un género que termina por definirse y ser reconocido como tal. En opinión de este crítico:

Avec le *Typhon*, en 1644, puis de façon plus systématique avec le *Virgile travesti*, à partir de 1648, le poète applique ce mélange de la facétie et de l'héroïque à la mythologie et à son genre de prédilection, l'épopée. Le travestissement qui consiste à faire basculer le monde noble et empreint de sérieux de la poésie épique dans celui de la facétie et du comique crée un décalage, une dissonance tonale qui ajoutent une touche d'irrespect à ce qui ne relevait encore que d'un simple esprit de gaité. Le burlesque, avant Scarron, n'était que *diversion* ; avec lui, il devient *inversion*. On comprend pourquoi dès lors, son œuvre fait école (Serroy, 1988: 4).³

De esta forma se impone una moda, que transforma en parodia cualquier texto, incluso el relato de la pasión de Jesucristo en versos burlescos no escapa a esta transformación irreverente (Serroy, 1988: 5). Dicha tendencia alcanza su máximo apogeo en Francia en el momento en que la nobleza se confronta con Mazarino,⁴ ministro de Luis XIV, cuando éste es aún muy joven. Cualquier texto es susceptible de ser reescrito, al grado que el mismo Scarron en su versión de la *Eneida*, en la dedicatoria del libro V, reconoce que se ha abusado de este procedimiento y asume su responsabilidad diciendo: “Tous ces travestissements de livres, et de mon Virgile tout le premier, ne sont autre chose que des coyonneries”⁵ (384). Así, Virgilio, Homero y Ovidio son los autores que cuentan con más reescrituras burlescas. La *Eneida*, por ejemplo, fue reescrita por autores conocidos de la época, como Antoine Furetière, Laurent de Laffemas, Georges

³ Traducción: “Con el *Tifón*, en 1644, y después de manera más sistemática con el *Virgilio paródico*, a partir de 1648, el poeta mezcla el chiste y el heroísmo a la mitología y a su género de predilección, la epopeya. La parodia, que consiste en volcar el mundo noble e impregnado de seriedad, propio de la poesía épica, en uno de chiste y comicidad, crea un desfase, una disonancia tonal que le da un toque de falta de respeto a aquello que lo merece. Así, lo burlesco, antes de Scarron, sólo era *diversión*, en cambio con él se transforma en *inversión*. Se entiende por qué a partir de él, su obra hace escuela”.

⁴ Del apellido de este ministro derivó el término “mazarinade”, que se define como una pieza de versos satíricos y burlescos, un panfleto o un libelo en prosa publicado durante el tiempo de la Fronde. La mayoría de las “mazarinades” iban dirigidas contra este ministro, pero también se usó esta palabra para referirse a los escritos que defendían al cardenal de los ataques de los “frondeurs”. Otros términos que se registran derivados del apellido del cardenal son: “mazarine, mazariner, mazarinerier, mazarinisme y mazarisite” (Bar, 1960: 278-279).

⁵ Traducción: “Todas estas parodias de libros, y en primer lugar la de mi Virgilio, no son más que tonterías”.

de Brébeuf, los hermanos Perrault, Du Fresnoy y Barciert (Leclerc, 2008: 17-18),⁶ además de Scarron, quien fue el único que se ganó un lugar dentro de esta tradición y logró eclipsar a sus contemporáneos. Este último se inspira de la *Eneide travestita* del italiano Giambattista Lalli, ya que desde la época de las dos reinas Médicis, Catalina y María, y posteriormente durante el periodo de Mazarino la cultura italiana ejerce una fuerte influencia en la corte francesa y los medios mundanos. Sobre esta presencia cultural del país vecino resulta interesante detenerse en el libro cuarto de la versión paródica de Scarron, pues en él se narran los amores de Eneas y Dido. No obstante, para el público de la época queda claro que el poeta tal vez busca recrear un rumor que circula entre la opinión pública sobre las posibles relaciones entre la reina Ana de Austria, ya viuda, y Mazarino (Chaunu, 1970: 618).⁷ A éste, el pueblo francés lo detesta, pues en opinión de Leclerc, el ministro encarna todo lo que se puede odiar de los italianos, es decir, una actitud afeminada, cierta cortesía hipócrita, un cuidado por la higiene, así como un gusto desmesurado por el juego, el arte y las riquezas (33-34). Esto explicaría por qué Eneas aparece como un extranjero afeminado y llorón.

En el texto de Virgilio, Dido le explica a su hermana Ana la razón por la cual ha quedado prendada a su nuevo huésped y reconoce a qué grado Eneas la perturba. Así le dice:

Si en mi ánimo no estuviera bien asentado y fijo el propósito y bien inmóvil la voluntad de no unirme jamás a nadie con el vínculo matrimonial, después que el amor primero me defraudó con la muerte, si no sintiera el tedio del tálamo y de la antorcha nupcial, tal vez me haría culpable de rendirme a este solo amor (Canto IV, 110-111).

En la versión paródica este pasaje se presenta de la forma siguiente:

Si je n'avais résolu
De vivre en un état solu
Si je n'étais bien résolue
Après avoir été solue
D'un homme qui me fut si cher,
De ne jamais me rattacher
Si je ne craignais mariage
Comme un mari fait cocuage
Oui, si je ne l'avais juré,
Que ce nœud qui tient si serre
Ne me serrerait de ma vie.⁸
(Livre IV v 88-99)

⁶ Además véase el erudito estudio de Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de Style*.

⁷ Para este historiador, Mazarino será cardenal sin haber recibido las órdenes y se esposará con la reina Ana de Austria después de la muerte de Luis XIII, y dirigirá la nación francesa de 1643 hasta su muerte en 1661.

⁸ Trad.: Si no hubiera resuelto

Quedarme solita

Después de ese hombre

Ana en la versión de Virgilio le responde:

¡Oh tú más que la luz amada por tu hermana! ¿Has de consumir tu juventud en soledad y perpetua tristeza? ¿Penando en soledad malgastarás tu juventud entera? ¿Ni dulces hijos has de conocer ni el galardón de Venus? ¿Crees que de esto se preocupan los manes y las cenizas sepultadas? Sea que ningún otro marido, ni en la Libia, ni de Tiro, se haya apoderado de tu amor doliente; sea que Yarbás haya sido desdeñado y los otros caudillos que la africana tierra, copiosa en triunfos, alimenta; pero ¿lucharás también contra un amor grato? (111).

Scarron reescribe este comentario así:

Oh chère sœur, que j'aime mieux
Ni que mon cœur, ni que mes yeux,
Sachez de moi, ma sœur ma mie,
Qu'un tantin de polygamie,
Qui que l'on dise, fait grand bien;
Vous vieillirez en moins de rien,
Et, quand vous vous verrez vieillotte,
Vous direz: Peste de la sottie,
D'avoir passé vous jeunes ans,
Pour la crainte des médisants,
Dans le fâcheux état de veuve!
Il n'est rien tel que chose neuve!⁹
(v. 53-64)

que tanto me gustó
Y por quien juré
No volver a atarme
Pues un marido pone cuernos
Y tal lazo aprieta tanto
Si, si no lo hubiera jurado
No me volvería a apretar.

⁹ Trad. Oh querida hermanita que tanto quiero
Más que a mis ojos y corazón
Quiero que sepas manita
Que un poquito de poligamia
Aunque dígame lo que se diga, no hace mal.
Dentro de poco serás una vieja
Y cuando te veas como un vejedorio
Te dirás: tonta de mí
Al haber dejado pasar los años
Por miedo al qué dirán
En el estado horrible de la viudez
No hay nada mejor que probar algo nuevo.

Scarron, como cualquier autor que se asume como moderno o burlesco¹⁰ en ese siglo, revisa la elocución y una parte de la invención, pero respeta la trama del relato y la disposición original, como en una verdadera traducción (Leclerc, 15). Estamos entonces frente a una versión, sólo que en otro registro, y asistimos a la transformación de sentimientos nobles en pasiones vulgares. Lo ampuloso de la poesía antigua se reduce al nivel de una poesía más familiar. Scarron recurre al verso octosílabo por ser más flexible ya que interesa ante todo poner el relato al alcance de cualquier público, y despojarlo de su rasgo mítico e inaccesible, para “dégonfler toute prétention, désamorcer tout sérieux et ramener les choses à hauteur de réalité” (Serroy, 1988: 15-16).¹¹ El texto de Virgilio, que cuenta con 5,761 versos alcanza los 20,916 en la reescritura de Scarron, pues la tradición burlesca se caracteriza por una tendencia a la ampliación, además de una constante intrusión del autor. Éste dialoga, cuando introduce un paréntesis en el texto, con su modelo o bien con su lector. Tal es caso de los versos 2,585 al 2,590, del libro II. El poeta explica:

(Si les Troyens brûlaient leurs morts.
Au lieu d'en enterrer les corps.
Le poète ici s'entretaille:
Mais, ô bon lecteur! Tout coup vaille,
Il importe peu que Scarron
Altère quelquefois Maron).¹²

El narrador se aparta del relato y comparte con su lector las dificultades que enfrenta, como podría ser respetar las exigencias formales y la rima. El paréntesis funciona para explicar la postura del autor frente al texto fuente y la firme decisión de volver a contarlos, sólo que de otra forma.

Por otra parte, el interés de retomar un relato de la antigüedad y reescribirlo en estilo bufón se entiende como una práctica intertextual muy recurrida; no hay que olvidar que para un clásico escribir es reescribir. Por ello Claudine Nédélec se interroga

¹⁰ Pierre Schoentjes, en la definición que ofrece de “burlesque” en *Le Dictionnaire du Littéraire*, explica que dentro de la *querelle des Anciens et des Modernes* para los partidarios del segundo grupo, donde se sitúa Paul Scarron, el registro burlesco es ampliamente defendido por éstos como una firme reacción a la condena y combate de los “Anciens” frente al grupo de escritores que recurrieron a este registro como una posibilidad de enriquecer la escritura y de reaccionar contra las reglas que imponía el clasicismo.

¹¹ Traducción: “desinflarlo de cualquier pretensión, desactivar lo serio y llevar las cosas a la altura de la realidad”.

¹² Traducción: (Si los troyanos incineraban a sus muertos

En lugar de enterrar sus cuerpos

El poeta aquí se las ve duras,

Pero buen lector! Cualquier cambio lo vale

Poco importa si Scarron

altera algunas veces a Virgilon).

sobre el objetivo primordial de la reescritura de la tradición antigua que busca acercar el texto a un público más amplio y hacerlo más familiar. Para esta especialista:

[...] ces textes ne réclamaient-ils pas justement une attitude de lecteur conscient de la distance envers un chef-d'œuvre de la littérature universelle? Les rendre familiers, proches, les apprivoiser, n'est-ce pas les rendre ordinaires, donc en détruire insidieusement la grandeur (construite par des siècles d'Histoire et de sacralisation littéraires)? De plus, la transposition n'en révélait-elle pas les faiblesses intrinsèques? S'agissait-il alors d'une entreprise de démolition, certes, mais qui ne s'en prenait qu'aux grands de la littérature, êtres de papier tout de même beaucoup moins dangereux que les puissants réels? Mais, en invitant le lecteur à mettre en doute des hiérarchies esthétiques, ne l'invite-t-on pas en mettre en doute aussi les hiérarchies sociales? (Nédélec, 2007: 36-37).¹³

Además debemos entender que para cualquier escritor del siglo XVII la noción de imitación no es de ningún modo antinómica de la noción de originalidad. El autor se apropia de la cultura antigua y la modifica imprimiendo su sello muy particular, que debe entenderse como su aportación, que consiste en erigirse como un mediador a través del cual una obra de la Antigüedad se actualiza por el contacto con un contexto contemporáneo. Se trata, como lo sugiere Schoentjes en *Le dictionnaire du Littéraire*, de una escritura en palimpsesto que se realiza tanto en la prosa como en el verso. No obstante, Gérard Genette observa que, como cualquier actualización, ésta sólo puede ser momentánea y transitoria ya que después de algunas décadas la parodia pierde su actualidad y por lo tanto su eficacia o se diluye en la distancia histórica (1982: 169-181). Situación que no sucede con el texto original, pues se mantiene o perpetúa a pesar de dicha distancia. Es verdad que para valorar una práctica literaria así, el conocimiento de las fuentes es absolutamente indispensable. Si el lector no conoce la obra de Virgilio la parodia se convierte en un simple texto cómico y pierde su dimensión intertextual. El lector debe captar las alusiones literarias y los juegos de desfase entre una materia antigua imitada y una expresión moderna trivial. Es por ello que los autores más conocidos de la antigüedad son los más parodiados. La práctica burlesca se reduce a un entretenimiento o juego erudito que está presente en numerosos géneros poéticos, pero poco a poco se limita al de la epopeya. Dicho género se caracteriza por cierto prestigio pues ocupa ante los ojos de los clásicos el primer lugar de la jerarquía de las formas literarias, es por ello que apela y provoca lo burlesco. En la época clásica, las condiciones históricas e ideológicas para escribir una verdadera epopeya parecen

¹³ Traducción: ¿Acaso esos textos no exigen precisamente una actitud de lector consciente frente a una obra maestra de la literatura universal? ¿Volverla familiar, cercana, domesticada, no es convertirla en ordinaria, destruyendo con ello la grandeza construida por siglos de Historia y sacralización literarias? Además, ¿la transposición no mostraría debilidades intrínsecas? ¿Se trataría entonces de una empresa de demolición, seguramente, pero que no atacaría a las grandes figuras literarias, seres de papel de cualquier forma menos peligrosos que los poderosos de verdad? Pero, al invitar al lector a cuestionar las jerarquías estéticas ¿no se le invita también a poner en duda las jerarquías sociales?

ya no existir. Es verdad que hay algunos autores, en particular en el Renacimiento, que escriben epopeyas, como es el caso de Ronsard, sin embargo, para el siglo que nos ocupa y el siguiente su interés está más bien en el cuestionamiento o desafío de este tipo de texto bajo su forma burlesca. Al recurrir a este género los autores de esta tradición ponen en tela de juicio una serie de valores, como es el caso del poema burlesco de Voltaire sobre una de las figuras heroicas más importantes de la historia de Francia: Juana de Arco (*La Pucelle d'orléans*).¹⁴ También se pone en duda la supuesta representación de Dios sobre la tierra por medio del monarca, idea que durante el reinado de Ana de Austria es totalmente cuestionable. La posición de los autores paródicos se caracteriza por una postura contestataria, rebelde y susceptible de provocar cierto escándalo. Se colocan muy cerca de las actitudes propias de los filósofos libertinos del siglo, como Cyrano de Bergerac, Gassendi, Charles D'Assoucy, La Motte le Vayer, y otros tantos que también incursionan en el terreno de la literatura¹⁵ para expresar la necesidad de emanciparse de la tutela de sus maestros, de la tradición y de la ortodoxia, reclamando para el ingenio moderno el derecho a seguir libremente un nuevo camino, fuera de las vías trazadas por los antiguos.

Además los autores paródicos tienen la capacidad de hacer chocar y destruir las ideas recibidas sobre las costumbres en reacción a todo lo que encarna la autoridad. Se invita a una revisión de los modelos antiguos y, en lugar de retomarlos a través de la erudición estéril y una ciega veneración, se sirve de ellos sólo para divertir según los códigos de moda en los salones, que incitan a esconder su aspecto serio o rígido con un velo más alegre, en broma, como una translación deformante y deformada, para un público capaz de apreciar la desacralización impuesta a los clásicos (Leclerc, 2008: 219). Esta burla contra los antiguos sería indisociable, en ese contexto, de un ataque dirigido contra los pedantes y los doctos. Resulta interesante imaginar la reacción de éstos frente a las transformaciones del texto, como ver a los héroes troyanos implorar el *ora pro nobis*; jurar en nombre de Mahoma; rezar el padre nuestro; citar el Evangelio; desear el peor mal al enemigo como reducirlo a monje castrado. Venus, por ejemplo, saluda a Júpiter con la fórmula árabe “salamalec”. Se compara las proezas de estos héroes con los de la tradición judeocristiana, como Goliath y a Roma con la ciudad de

¹⁴ Aunque este filósofo también escribió una epopeya, *L'Henriade*, con el propósito de exaltar los méritos del rey Enrique IV, quien permitió, gracias a la promulgación del célebre Edicto de Nantes, la convivencia entre católicos y protestantes, después de las luchas fratricidas entre éstos durante una buena parte del siglo XVI.

¹⁵ Baste mencionar la antinovela *Le parasite Mormon*, escrita por varias manos entre las que es posible identificar a Cyrano de Bergerac, el hijo de La Mothe le Vayer, Charles D'assoucy, Tristan L'Hermite, La Chapelle y el mismo Paul Scarron. Esta antinovela debe leerse más bien como un manifiesto literario, donde se defienden no solamente ideas, sino obras de teatro, poemas y novelas. El texto se abre con una página en blanco reservada al lector donde se explica que la intención de los autores era que se retratara allí a sus amigos, en medio de un banquete, pero como no habían podido conseguir recursos para el festín, juzgaron muy pertinente pedirle al lector potencial que lo supliera por medio de la fuerza de su imaginación. A lo largo del texto los personajes hacen una serie de alusiones críticas a las tradiciones narrativas y se burlan de convenciones retóricas, estructurales, temáticas, etcétera.

las sotanas. Los personajes se refrescan con cerveza, como en el caso del *Tifon*, o ingieren ajeno. Además se presenta a Eneas con su cabello peinado con pomada, perfumado y con una vestimenta afeminada, y señala que espera llegar al territorio donde él y sus acompañantes podrán tener una vida muy “a gogo”. Este héroe entretiene a As-tianax contándole la historia de “Piel de Asno”. Dido maldice a Eneas llamándolo “hijo de puta” y se le describe como a una reina gordinflona, grasosa, vigorosa y muy sana. A veces se le ordena a la tropa ir la “meme” en lugar de mandarla a descansar. Se describe a Lavinia como una joven muy devota y para nada mojigata. Se le augura a Eneas la misión de hacer florecer lo mejor de su raza desde México hasta Calcuta. En ocasiones se baila la pavana o se cantan “vaudevilles”.

En suma, esta poesía que recurre a fórmulas bajas y vulgares dialoga de forma irreverente con una tradición que pertenece a los círculos eruditos y más cultos del momento. Pero al mismo tiempo parecería, como bien lo señala Leclerc, que no se reescribe a ciegas. Para este crítico, Scarron intenta crear una cierta rivalidad con Virgilio en el terrero del juego poético, haciendo valer a la vez su facultad de traducción heroica y su capacidad inventiva en cualquier registro (312). Aunque también podríamos decir que desafía a los poetas reconocidos u oficiales de su tiempo, como es el caso de Malherbe. En el libro VII se refiere a él diciendo:

Cependant Junon l'Argienne,
Selon sa coutume ancienne,
D'Argos seule s'en revenait
Dans un joli char qui traînait
Une paire de paons superbes:
Si j'étais un des nos Malherbes,
J'en ferais la description ;
Mais j'ai ouï parler Ixion,
Et je sais bien que trop entreprendre
Est le moyen de se méprendre.¹⁶
(vv. 953-962)

El poeta domina los códigos retóricos, las exigencias estilísticas, las reglas de versificación, sin embargo, se empeña en alejarse del registro de la epopeya seria por uno cómico, para hacer más atractivo este texto a un público que busca en la literatura un

¹⁶ Trad.: Sin embargo Juno la Argevina
Según su vieja costumbre
Regresaba sólo de Argos
En un bonito carro que arrastraba
Un par de soberbios pavorreales:
Si fuera uno de nuestros Malherbes
Haría aquí la descripción
Pero he oído hablar de Ixión
Y bien sé que para no equivocarse
Es mejor quedarse calladito.

entretenimiento más ligero. Estamos frente a un periodo de transición entre la cultura renacentista y humanista, que respetó o veneró la tradición clásica, hacia una cultura, la del Siglo de las Luces, mucho más mundana y bien asumida como momento de cambio y de ruptura frontal con dicha tradición.

obras citadas

- BAR, Francis. 1960. *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de Style*. París: Editions D'Artrey.
- CHAUNU, Pierre. 1970. *La Civilisation de l'Europe Classique*. París: Arthaud.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. París: Editions du Seuil.
- LECA, Ange Pierre. 1999. *Scarron: Le malade de la reine*. París: Éditions Kimé.
- LECLERC, Jean. 2008. *L'antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*. Quebec: Presses de l'Université Laval.
- Le Dictionnaire du Littéraire*. 2002. Dir. Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES y Alain VIALA. París: PUF.
- NÉDÉLEC, Claudine. 2007. "Burlesque et interprétation". *Les Dossiers du Grihl* [en línea], les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVII^e siècle, mis en ligne le 14 novembre 2007. Consultado: 25 de enero de 2016. URL: <<http://dossiersgrihl.revues.org/329>>.
- SCARRON, Paul. 1988. *Le Virgile travesti*. Ed. Jean SERROY. París: Garnier.
- SERROY, Jean. 1988. "Introduction générale". Paul SCARRON. *Le Virgile travesti*. París: Garnier.
- VIRGILIO, 1988. *Eneida*. Trad. Lorenzo RIBER. Ed. Ángel SIERRA. Madrid: Aguilar.

Políticas de traducción de las *Metamorfosis*. Ovidio en la Inglaterra en el siglo XVIII

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

Aun cuando la fama que alcanzó Ovidio en el Renacimiento ya estaba declinando, en el siglo XVIII hubo un resurgimiento del interés por traducir a los clásicos. Las traducciones resultantes dialogan de manera singular con valores ilustrados tales como la precisión filológica y el paradigma racionalista. Tal es el caso de la edición de las *Metamorfosis* publicada en 1717 en Inglaterra por el célebre librero Jacob Tonson, coordinada por Samuel Garth, en la que participaron dieciocho traductores notables entre los que se cuentan dos de los poetas más destacados del periodo, John Dryden y Alexander Pope. Médico de profesión pero gran amante de las letras, Garth estipula sus criterios y objetivos en la introducción al volumen. Dichos criterios fueron tachados de peculiares e idiosincráticos por sus contemporáneos, pero aun así, constituyen un documento muy significativo para la historia y la teoría de la traducción, así como de la recepción de Ovidio en esa época.

PALABRAS CLAVE: Ovidio; *Metamorfosis*; Jacob Tonson; Samuel Garth; John Dryden.

Even though the fame Ovid achieved in the Renaissance had already declined, the eighteenth century saw renewed interest in translating the classics. Resulting translations resonate particularly with Enlightenment values, such as philological precision and the rationalist paradigm. Such is the case of the 1717 edition of Ovid's *Metamorphoses*, published in England by Jacob Tonson and coordinated by Samuel Garth, with the collaboration of eighteen distinguished translators, including some of the most celebrated poets of the period: John Dryden and Alexander Pope. A trained physician who loved poetry, Garth explains his goals and criteria in the prologue to the work. Such criteria were discarded as peculiar and idiosyncratic by his contemporaries, but even if that were the case, they constitute a significant document for the history and theory of translation, and for the study of the reception of Ovid at the time.

KEYWORDS: Ovid; *Metamorphoses*; Jacob Tonson; Samuel Garth; John Dryden.

El librero Jacob Tonson, el Viejo (1656-1736), publicó en Londres el volumen que marcaría el final de su brillante carrera el 4 de julio de 1717: las *Metamorfosis de ovidio en quince libros, traducidos por las manos más eminentes* [ovid's *Metamorphoses in*

Fifteen Books, Translated by the Most Eminent Hands]¹ (Hopkins, 1988: 64). El Ovidio de Tonson es un elegante folio que contiene una traducción completa de las *Metamorfosis* en verso. El metro utilizado fue el pareado heroico, que consta de dísticos en pentámetro yámbico y que era el verso de moda en Inglaterra en aquel entonces. En la traducción participaron dieciocho traductores, entre los que se contaban las plumas más famosas de la época. John Dryden (1631-1700), poeta laureado y primer autor publicado por Tonson, después de morir le había dejado algunos fragmentos traducidos, y se dice que este hecho fue la principal motivación para el proyecto.² Al parecer, pocos años antes Dryden había contemplado la posibilidad de retraducir y modernizar las *Metamorfosis* que no se habían vuelto a traducir al inglés desde principios del siglo XVII (Hopkins, 1988: 67-68). Además de las traducciones de Dryden (que abarcaban, entre otras cosas, el Libro I; la historia de Ifis y Yante; la de Acis, Polifemo y Galatea; la de Meleagro y Atalanta, y la de Pigmalión y la estatua, y que en total comprenden más o menos la tercera parte del volumen), Jacob Tonson había heredado traducciones parciales de varios poetas más, como Nahum Tate (1652-1715) y Arthur Maynwaring (1668-1712), lo cual facilitó sin duda la tarea. Como se verá, este libro constituye un ejemplo señalado de proyecto editorial con metas comerciales bastante claras. En él se plasman los valores ilustrados que incluyen un nuevo modo de relacionarse con la Antigüedad clásica y con los compradores de libros de la época.

Por iniciativa de Tonson, en 1715 se hizo una convocatoria a todos los poetas y traductores que pudieran interesarse en participar. A Dryden se sumaron los célebres autores Alexander Pope, Joseph Addison, William Congreve y John Gay, entre otros.³ A cargo de la edición y coordinación estaba Samuel Garth, distinguido médico real y además poeta, a quien le fue encomendada esta labor en parte por pertenecer al Kit Cat Club, un círculo político y literario muy activo de tendencia liberal (*Whig*) fundado justamente por el librero Tonson, y al cual también pertenecían varios de los autores arriba citados.⁴ El propio Garth tradujo el libro XIV y fragmentos del XV de las *Metamorfosis*, además de introducir la obra con un extenso y polémico prefacio. El volumen estaba dedicado a Carolina, princesa de Gales, cuyo retrato, pintado por Godfrey

¹ No debe confundirse con su sobrino, también llamado Jacob Tonson (a veces apodado el Joven), quien siguió los pasos de su tío como editor, aunque su fama no fue tan grande.

² En 1712 Tonson había publicado ya *El arte de amar*, con traducciones de Dryden y William Congreve (1670-1729).

³ Pope, 1688-1744; Addison, 1672-1719; Congreve 1670-1729; Gay 1680-1732; Garth 1661-1719.

⁴ David Hopkins enlista los siguientes: Joseph Addison, Alexander Catcott, William Congreve, Samuel Croxall, John Dryden, Laurence Eusden, Samuel Garth, John Gay, Stephen Harvey, Arthur Maynwaring, John Ozell, Alexander Pope, Nicholas Rose, Temple Stanyan, William Stonestreet, Nahum Tate, Thomas Vernon y Leonard Welsted. David Hopkins, "Dryden and the Garth-Tonson *Metamorphoses*", *Review of English Studies*, New Series, vol. XXXIX, núm. 183 (OUP, 1988). Existía en Inglaterra una importante tradición de médicos literatos como Oliver Goldsmith, Tobías Smollett, Erasmus Darwin y John Arbuthnot que, así como Samuel Garth, también formaban parte de estos círculos. El propio Tonson era hijo de un cirujano.

Kneller, retratista oficial del Kit Cat Club, figuraba en el frontispicio.⁵ Además, cada uno de los quince libros en que estaba dividido, iba precedido por un grabado alusivo a las historias ovidianas, al pie del cual aparecía una dedicatoria en letra cursiva para alguna dama eminente, casi siempre perteneciente a la nobleza, cuyo título figuraba acompañado de su escudo de armas.⁶

Muy distinguidos habían sido los traductores de Ovidio al inglés en siglos anteriores, empezando por William Caxton, cuya traducción completa de las *Metamorfosis* se publicó en 1480. (Chaucer y Gower solamente habían hecho traducciones parciales.) Lo que hizo Caxton en realidad no fue una traducción estrictamente hablando, sino una prosificación de una versión francesa muy difundida en el siglo xv que llevaba el título de *ovide Moralisé (ovidio moralizado)*. Medio siglo después, Arthur Golding realizó una traducción muy importante publicada entre 1535 y 1537. Su importancia radica, entre otros méritos, en que fue la que consultó Shakespeare, a quien algunos llamaban “el Ovidio inglés”. Casi un siglo después, entre 1621 y 1626, George Sandys publicó una traducción en dísticos heroicos, lo cual elevó considerablemente el nivel del esfuerzo literario con respecto a las traducciones anteriores. Fue tan influyente que se reeditaría al menos siete veces en el siglo xvii y principios del xviii. Es la traducción que usó otro de los grandes poetas ingleses muy influidos por Ovidio: John Milton.

La siguiente traducción significativa es la que ahora nos ocupa, dirigida por Samuel Garth y publicada en 1717. Esta versión, impresa en folio, en dos tomos, se seguiría publicando hasta el siglo xix revestida de una gran autoridad. Resulta interesante, empero, que de manera paralela, el librero Edmund Curll publicara una edición rival, traducida por George Sewell y otros, casi todos escritores despreciados con el apelativo de *hacks*, es decir, escritores jornaleros o a destajo. La edición de Curll costaba nada más seis chelines, baratísima en comparación con la de Tonson, que era de lujo y costaba dos guineas (a veintitún chelines por guinea) (Hopkins, 1988: 65).

El hecho de que existieran dos traducciones simultáneas nos revela que el contexto histórico era más que propicio para las reflexiones estéticas y sociales acerca de la naturaleza de la impermanencia, pues ambas ediciones nacen en una cultura en donde el cambio y las transformaciones de la identidad estaban a la orden del día, en gran parte por el nuevo estatus del reino (Gran Bretaña como tal se acababa de proclamar en 1707) y también por la gran volatilidad social y mercantil que se vivió en aquel periodo. Por mencionar sólo un ejemplo, Samuel Garth se lamenta en su prefacio diciendo que los únicos talentos que se valoran en ese momento son los del corredor de

⁵ Se trata de Carolina de Ansbach, de la Casa Hohenzollen, quien se casó con Jorge II de Gran Bretaña en 1705. Ambos fueron muy cercanos a Robert Walpole (1676-1745), representante de la oposición *Whig*, y primero en ocupar el puesto de primer ministro de esa nación.

⁶ Los artistas grabadores fueron Louis du Guernier, Michale van der Gucht, Elisha Kirkall y R. Smith (Hopkins, 1988: 64). Además de la Princesa de Gales, entre las damas aludidas se incluye a las duquesas de Kingston, Roxburghe, Newcastle, Rutland y St. Alban's; las condesas de Warwick, Lincoln y Burlington; las vizcondesas de Scudamore y Joronshend; la señora Walpole, esposa del primer ministro, y la princesa Ana, hija de los príncipes de Gales.

la bolsa de valores, y que la gente prefiere leer los informes de las tasas de interés que cualquier otra cosa, por trascendente que ésta sea.⁷

Aunque la enorme popularidad de las *Metamorfosis* en el Renacimiento nunca volvería a ser igual, en los albores del siglo XVIII hubo un incuestionable resurgimiento de interés debido a las circunstancias históricas, económicas y sociales a las que acabo de aludir. El texto de Ovidio también se convirtió en un *locus* culturalmente favorable para la representación de la mutabilidad en otras áreas, además de la económica, por ejemplo la de la moda, e incluso se hicieron representaciones de los relatos ovidianos en botones decorativos y broches, así como en bordados que adornaban abrigos y vestidos (Laycock, 1997: 137). Los caprichos de la moda empalmaban admirablemente con las transformaciones radicales descritas por Ovidio. Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), escritora y viajera, reflexiona sobre la moda y sobre la nueva economía basada en el crédito bajo el gobierno liberal de los *Whigs*. En sus epístolas habla de la misteriosa ‘metamorfosis’ que han sufrido varias amigas suyas en aras de la moda, transformaciones tan radicales que parecen, dice, salidas de Ovidio. En otra carta describe su sensación de asombro al asistir a un baile de máscaras en Venecia cuando se vio a sí misma transformada, como si fuera un personaje de Ovidio (Laycock, 1997:151). Es en parte por eso que las *Metamorfosis* también se concibieron como un producto comercial dirigido a las mujeres, y con gran éxito. Las mujeres fueron grandes lectoras de las *Metamorfosis* (Oakley-Brown, 2006: 123).

De hecho, en la segunda mitad del XVIII hubo una versión de la obra hecha por Abraham Fraunce que se hizo pensando exclusivamente en las mujeres lectoras, pues el título anuncia: *Las metamorfosis de ovidio, resumidas en un estilo poético inglés para uso y entretenimiento de las damas de la Gran Bretaña* (1760) [*ovid's Metamorphoses Epitomized in an English Poetical Style, for the Use and Entertainment of the Ladies of Great Britain*] (Oakley-Brown, 2006: 124). El prologuista escribe una dedicatoria a Lady Lennox,⁸ y explica que este epítome o resumen se hizo expresamente para el uso personal de dicha dama; enseguida extiende su discurso a todas las lectoras que por algún motivo no pudieran leer ni el original ni la totalidad de la obra en traducción. Este resumen, reconoce el prologuista, es un remedio, no una meta ideal. Sin embargo, aprovecha para explayarse acerca de las ventajas que tendría la práctica de educar a las mujeres del mismo modo que a los hombres, pues de ellas depende la prosperidad del reino. Aunque la traducción resumida está en prosa, la “expresión” está tomada (o incluso en parte plagiada) de Dryden, Addison, Pope y “los mejores traductores” (Ovidio, 1760: 2).

⁷ “The only Talents in Esteem at present are those of *Exchange-All[e]y*; one Tally is worth a Grove of Bays; and tis of much more Consequence to be well read in the Tables of Interest, and the Rise and Fall of the Stocks, than in the Revolution of Empires” (Garth, 1717: 20).

⁸ Probablemente una de las célebres hijas de Charles Lennox, duque de Buckingham (1701-1750), aunque el texto no aclara cuál de ellas.

El diseño del Ovidio de Garth y Tonson nos revela también que concebían al público femenino como consumidor ideal de las *Metamorfosis* en parte debido al papel cambiante de las mujeres en la sociedad, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones entre los sexos. Los textos de Ovidio en el pasado se habían considerado lascivos e inmorales, y ciertamente no aptos para mujeres. Aunque cada vez más niñas habían tenido acceso a una educación humanista que incluía el estudio de los clásicos, con frecuencia se recomendaba que no leyeran este tipo de textos. El mundo ovidiano estaba poblado por seres que se dejaban arrastrar por las pasiones y sobre todo el deseo sexual, un contenido por demás subversivo en el contexto del siglo XVIII. Los dioses, quienes debieran ser modelos de conducta, eran injustos e irascibles violadores, volubles en sus designios, parciales al otorgar sus favores, ignorantes de la verdad, groseros en su expresión, brutales contra sus enemigos o contra su propia familia (Garth, 1717: xv-xvi). A pesar de todo, explica Garth, las *Metamorfosis* contienen excelentes lecciones morales que procede a enumerar, y entre las que se cuentan las siguientes: que los padres no deben consentirle todo a sus hijos (Faetonte); que el exceso de devoción, lo mismo que poner a prueba a los dioses, produce resultados desastrosos (Licaon y Penteo); que vender nuestra patria es una infamia (Minos y Escila); que la gloria se alcanza tras mucho sufrimiento (Heracles); que nada es seguro, pero que no debemos desesperar (Ariadna), y muchas más (Garth, 1717: xvii).

El hecho de publicar la obra intercalando nombres de damas respetables de la sociedad replanteaba la participación de la mujer en la cultura libresca e incluso política del momento. Aunque la mujer se hubiera concebido más como consumidora que como productora (traductora, recreadora) de las *Metamorfosis* (Cotterill, 2004: *passim*; Oakley-Brown, 2006: 123), es indudable que estamos presenciando un cambio histórico gradual hacia la liberalización de las costumbres. En su dedicatoria a la princesa Carolina, Garth se preocupa por exaltar las virtudes de esta dama a pesar de reconocer que se vive una era de “depravación moral”. Todos los refinamientos de Carolina, en parte derivados de su noble cuna, en parte de su virtud innata, servirán para trasladar la obra de Ovidio del exilio cultural a la “Fortaleza de la Libertad”, de la barbarie a la cortesía (Garth, 1717: sig. Ar, A2r). Enmarcar las fábulas con los nombres de las damas inscribe a la mujer como garante de la lectura inteligente incluso de las historias más depravadas, al tiempo que revela a un público femenino que, a pesar de estar familiarizado con las historias, no por ello pierde su virtud.

En el ámbito de la crítica erudita, con frecuencia se había representado a Ovidio como un poeta inferior a Virgilio, por lo cual no sólo se requería una justificación ética, sino también estética que lo redimiera. Con la objetividad característica de la argumentación ilustrada, Garth estudia las debilidades y los aciertos poéticos de Ovidio, y en numerosas ocasiones compara pasajes específicos de éste con Virgilio para explicar que no desmerece. Todas las citas están en latín, lo cual facilitaba que los lectores pudieran memorizar algún pasaje en la lengua original para recitarlo en público cuando la ocasión lo ameritara. Por otra parte, Garth sostiene que el espíritu

excesivamente crítico de los ingleses ha sido injusto con Ovidio, y espera que su estudio sirva para revalorarlo, aun cuando siempre siga a la sombra del gran Virgilio.⁹

A principios del siglo XVIII, las traducciones colectivas gozaron de una popularidad considerable. Las epístolas y el *Arte de amar* de Ovidio, así como las *Vidas* de Plutarco se publicaron por este método. La razón que se arguye para justificar la frecuencia con que se utilizó este recurso es de índole económica, pues la gran demanda que tenía este tipo de obra no se podía satisfacer de otra manera a corto plazo. Las traducciones contribuyeron a impulsar a la industria editorial, pues contribuían de manera importante a la educación de la burguesía que no hubiera recibido los beneficios de la educación formal, pues hasta entonces había sido un privilegio casi exclusivo de la aristocracia (Oakley-Brown, 2006: 95). Los clásicos traducidos por escritores célebres no sólo se volvían accesibles gracias a la proliferación de ediciones, sino que también servían para reforzar la nueva posición de ascendencia social de las clases comerciales. En otras palabras, la lectura de los clásicos era una modalidad de capital cultural cuyo conocimiento y posesión llegó a constituir una divisa social considerable.

Los participantes en el proyecto de las *Metamorfosis* de Tonson trabajaron a lo largo de un periodo de treinta años, si bien no de manera sistemática —tomando en cuenta las traducciones realizadas años antes por traductores ya fallecidos—, lo que, aunado a las diversas técnicas adoptadas por cada uno de los dieciocho traductores, produjo un volumen carente de unidad y coherencia estilística. En principio, todos seguirían el método de Dryden, cuyo objetivo general era simplemente hacer una paráfrasis en pareados heroicos, sin ser ni una traducción precisa, ni una imitación del todo libre, aunque las versiones de Dryden son sustancialmente más extensas que el original (Hooley, 2014: 348). Garth no busca disimular esta diversidad; al contrario, la presenta como una especie de virtud. Argumenta que debido a que los lectores no son “invitados formales”, sino que llegan al texto de manera accidental, se deben contentar con lo que encuentren en el espectáculo ovidiano sin mayor exigencia (Garth, 1717: ii).¹⁰ Argumenta que la falta de unidad en realidad no afecta al proyecto de manera negativa, aunado al hecho de que el propósito del librero Tonson se limitaba a satisfacer una demanda comercial por parte de un público ávido de tener las *Metamorfosis* “completas” y dispuesto a pagar por una edición de lujo. Así, Tonson consigue una obra ideal para el consumo, tanto para la tertulia literaria como para el salón de clases (de hecho, con el tiempo el estudio de Ovidio se relegaría más y más al ámbito académico). Tonson logró exprimir la fama póstuma de Dryden un poco más y Garth consiguió posicionarse como su sucesor literario, al menos momentáneamente.

El prefacio que escribió fue muy criticado por algunos en las décadas siguientes. Joseph Warton, en 1756, afirma que las opiniones de Garth son bastante “extrañas”, y

⁹ “[...] I ought to be on this occasion an Advocate for *ovid*, whom I think is too much run down at present by the critical Spirit of this Nation...” (Garth, 1717: xv).

¹⁰ “Since therefore the Readers are not solemnly invited to an Entertainment, but come to it accidentally; they ought to be contented with what they find” (Garth, 1717: ii).

Samuel Johnson, hacia 1781, sostiene que su introducción está escrita más con ostentación que con destreza, que sus ideas están a medio formar y que sus materiales son confusos (Oakley-Brown, 2006: 96; Johnson, 1807 [1781]: 9). La crítica más severa es la que describe esta traducción como un triunfo comercial en detrimento del impulso literario genuino (Oakley-Brown, 2006: 96). A pesar de todo, el proyecto editorial de Garth sigue siendo un objeto de gran interés en cuanto a la política cultural de la traducción en la Inglaterra del siglo XVIII.

En este periodo, en consonancia con los principios de la Real Sociedad (la Royal Society), se buscaba lograr un lenguaje en donde imperara la razón, en donde la palabra fuera el equivalente más exacto posible del objeto que designaba, y en donde la imaginación tenía muy poco que decir. Además, existía una gran presión por regularizar y estabilizar la lengua inglesa, de manera particular en el mundo editorial, como una instancia más del deseo prevaleciente de establecer el orden en todos los ámbitos. Las *Metamorfosis* eran una obra que se prestaba mucho para este proyecto cultural en la medida en que en ellas se tocaban temas referentes a una multiplicidad de disciplinas, entre las que encontramos la astronomía, el estilo, la política, el amor, la retórica y las ciencias en general.

Más aún, a partir de 1660, año de la restauración de la monarquía en Inglaterra, se extendió una actitud de escepticismo hacia la interpretación alegórica de los mitos, sobre todo porque se habían leído siempre a la luz del cristianismo. Esto posibilitó nuevas maneras de acercarse a Ovidio, por ejemplo, estableciendo relaciones alusivas entre el texto y los acontecimientos del momento (Horowitz, 1988: 356). Así pues, Garth explica en su prefacio que las “alegorías deben ser obvias y no como meteoros en el aire, que representan una figura distinta para cada observador” [“Allegories should be obvious, and not like Meteors in the Air, which represent a different Figure to every Eye”, en Oakley-Brown, 2006: 99]. Esta postura difiere considerablemente del espíritu traductológico de épocas anteriores. Ya en el siglo XVIII, Garth lleva al extremo la necesidad de precisión y acaba, por ejemplo, por encontrar significado personal en algunas de las anécdotas del texto. Siendo médico, le llama particularmente la atención un pasaje del libro XV en el que se relata el viaje de Esculapio a Roma en forma de serpiente. Él lo interpreta como un modelo para la profesión médica en el sentido de que el animal elegido por Esculapio no tiene manos para indicar que los médicos no deben cobrar por sus servicios, aunque los pacientes deben recompensarlos en señal de agradecimiento. Y de hecho Garth, que era miembro del Colegio Real de Médicos [Royal College of Physicians], veinte años antes había sido uno de los principales promotores de la fundación de un dispensario en donde se diera atención médica gratuita y medicamentos a precio de descuento (Oakley-Brown, 2006: 99; Garth, 1717: xviii). Otros pasajes de su prefacio se dedican a vincular episodios de las *Metamorfosis* con los acontecimientos de su momento histórico. En su poema *Claremont*, inspirado en Ovidio, Garth relaciona el relato de Narciso y Eco con la historia de la sucesión hanoveriana en Inglaterra y la nueva identidad británica del recién fundado imperio (Oakley-Brown, 2006: 103).

También es significativo que, a la muerte del antiguo poeta laureado, John Dryden, quien fuera el primero de este grupo en emprender la traducción de las *Metamorfosis*,

varios designaran sucesor suyo precisamente a Samuel Garth (Oakley-Brown, 2006: 100). De hecho, hay quien establece una filiación directa que va de Ovidio a Dryden y de Dryden a Garth, lo cual da al proyecto de traducción una importancia cultural que va más allá de la traducción misma, aun cuando el nombre de Garth se conozca poco en nuestros días.

Por otra parte, Garth sabía que sus *Metamorphosis* planteaban un desafío a la traducción de George Sandys, publicada casi un siglo antes en 1632 con el título de *Metamorphoses Englished*. La traducción de Sandys se publicó a todo lo largo del siglo XVII, e incluso hasta principios del XVIII. Liz Oakley-Brown sostiene que la traducción de George Sandys se había hecho pensando en exaltar la figura del entonces monarca, Carlos I, primer y último monarca absoluto de Inglaterra, mientras que la edición de Garth estaba destinada a exaltar los valores del partido liberal de los Whigs, y los intereses parlamentarios. En otras palabras, son traducciones que defienden posturas políticas opuestas. Sin embargo, la crítica que le hace Garth a su antecesor no se refiere más que a cuestiones estrictamente traductológicas. Acusa a Sandys de haber hecho una traducción literal, misma que el texto ovidiano no resiste. En parte esto se debe a que el mismo Ovidio dejó la obra inacabada y sin revisar, por lo que quedaron muchos pasajes que, según Garth, en una revisión habrían sido eliminados. El defecto principal de Sandys es que no se atrevió a intervenir editorialmente en el texto debido a una veneración excesiva del original derivada de una timidez crítica propia del momento histórico en que Sandys tradujo. En la actualidad, explica Garth, es decir, en la modernidad del siglo XVIII, el traductor debe procurar “cuidar la gracia del poema y esconder sus imperfecciones; copiar sus bellezas, y ocultar sus fallas” (en Oakley-Brown, 2006: 106).

Esta actitud editorial tan activa parte de un supuesto cultural sumamente provocador mediante el cual el traductor/editor se pregunta cómo habría sido la obra de haberse escrito originalmente en su propio contexto histórico. El modelo y la justificación para este enfoque, por supuesto, es Dryden, quien se dice logró domesticar a Ovidio por completo, y lo hizo sonar como si fuera exactamente un caballero inglés de fines del siglo XVII (a diferencia de Sandys, que había preservado la sintaxis latina tanto como lo permite la lengua inglesa) (Hooley, 2014: 348). Sin dejar de lado el texto original, éste serviría más para consulta que como fuente primaria jerárquicamente superior a la versión actualizada, aun cuando mucha más gente se acercaría a esta última.

La traducción de las *Metamorphosis* de Sandys había fungido como una especie de traducción oficial, citada por diversos autores desde mediados del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII. Este hecho le pesó considerablemente a Garth y también al célebre poeta Alexander Pope, que escribió una balada satírica sobre Sandys titulada “El fantasma de Sandys: o, una balada realmente nueva sobre las nuevas *Metamorphosis* de Ovidio” [*Sandys Ghost: o r, A Proper New Ballad on the New o vid's 'Metamorphosis'*], en la que se sugiere que el fantasma de Sandys acecha a todos los traductores ingleses que le siguieron (Oakley-Brown, 2006: 108). En su prefacio, Garth trata de deslindarse de Sandys y sus métodos de traducción, pero, entre todos los traductores que participaron en el proyecto, paradójicamente resulta ser el que más fielmente lo sigue.

En 1759 se publicó *Una nueva traducción de las Metamorfosis de ovidio en prosa...*, edición bilingüe dirigida a un público escolar masculino [A New Translation of ovid's *Metamorphoses into English Prose, as near the original as the different Idioms of the Latin and English languages will allow... for the use of schools as well as of Private Gentlemen*]. No se da ningún crédito de la traducción ni de las notas, pero en el frontispicio se incluye una lista de trece libreros que encargaron el proyecto, lo que revela probablemente un público escolar mucho más amplio, del tipo que se podría esperar hoy en día para un libro de texto. Cabe observar también que el prefacio claramente toma sin empacho pasajes enteros del prefacio de Garth, sin dar ninguna atribución. La obra resulta de interés además por la problemática tipográfica que supuso incluir en cada página el texto latino, la traducción al inglés y cuantiosas notas explicativas de crítica textual. Sobra decir que esta edición no tiene ni dedicatoria ni ilustraciones, pues se pensó para uso académico, y no social.

Las transformaciones ovidianas se dieron también en el ámbito de la novela. Autores como Eliza Haywood, Samuel Richardson y Tobías Smollett con frecuencia aluden a las *Metamorfosis* para describir los momentos en los que sus personajes adoptan algún disfraz, especialmente un disfraz que haga parecer que pertenecen a otra clase social. En todos los casos, se observa una tendencia a domesticar el texto ovidiano para volverlo más afín al contexto inmediato. Así, el público que no estuviera familiarizado con Ovidio conocería un poco de este autor a través de sus versiones noveladas, y el público más instruido podría reconocer el pedigrí clásico de las nuevas formas literarias (Horowitz, 2014: 362). También se podría argumentar que las historias ovidianas tienen mucho de melodrama, lo cual las vuelve compatibles con el género novelesco. Resultaría interesante investigar este asunto desde la perspectiva de la recepción de ambos por parte del público femenino. Aunque rebasa nuestro presente objetivo, cabe señalar que los temas del rapto y la violación se han tratado con frecuencia, sobre todo a la luz del papel cambiante de la mujer en la sociedad. A pesar de que tuvieron que pasar muchos siglos antes de que se considerara que la violación es un crimen, se ha sugerido que Ovidio es el primero en retratar el sufrimiento femenino ante la persecución, así como el trauma de la violación que deja a la mujer “cambiada”, metamorfoseada, o bien en la cual el hombre se transforma en bestia o en alguna entidad irracional para cometer ese acto tan inhumano (Bloch, 2014: *passim*; Cruikshank, 2010: 5, 306, 311).

Para concluir, simplemente reitero que, a pesar de todo, la influencia de las *Metamorfosis* de Garth y compañía en este periodo es considerable, aunque el reconocimiento que se les dio no deja de ser ambivalente.

obras citadas

BLOCH, Nikki. 2014. “Patterns of Rape in Ovid’s *Metamorphoses*”. Tesis no publicada. Boulder: Universidad de Colorado.

- COTTERILL, Anne. 2004. "Dryden's Fables and the Judgment of Art", en Steven N. ZWICKER, ed., *The Cambridge Companion to John Dryden*. Cambridge, N. Y.: Cambridge University Press. Pp. 259-279.
- CRUIKSHANK, Dan. 2010. *London's Sinful Secret: The Bawdy History and Very Public Passions of London's Georgian Age*. Londres: Saint Martin's Press.
- GARTH, Samuel, ed. 1717. *ovid's Metamorphoses Translated by the Most Eminent Hands. Adorn'd with Sculptures*. Londres: Jacob Tonson. ECCO Documentio Gale CW111474903.
- HOOLEY, Dan. 2014. "Ovid Translated: Early Modern Versions of the *Metamorphoses*", en John F. MILLER y Carol E. NEWLANDS, eds., *A Handbook to the Reception of ovid*. Hoboken, N. J.: John Wiley & Sons.
- HOPKINS, David. 1988. "Dryden and the Garth-Tonson *Metamorphoses*". *Review of English Studies*, New Series, vol. XXXIX, núm. 183. Oxford: Oxford University Press. Pp. 64-74.
- HOROWITZ, James M. 2014. "Ovid in Restoration and Eighteenth-Century England", en John F. MILLER y Carol E. NEWLANDS, eds., *A Handbook to the Reception of ovid*. Hoboken, N. J.: John Wiley & Sons.
- JOHNSON, Samuel. 1807 [1781]. *The Poetical Works of Sir Samuel Garth, with a Life of the Author*. Londres: Samuel Bagster.
- LAYCOCK, Deborah. 1997. "Shapeshifting: Fashion, Gender and Metamorphosis in Eighteenth-Century England", en Lori HOPE LEFKOVITZ, ed., *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*. Nueva York: SUNY.
- OAKLEY-BROWN, Liz. 2006. "In Arachne's Trace: Women as Translators of the *Metamorphoses*". *ovid and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- OVIDIO. 1760. *ovid's Metamorphosis Epitomized in an English Poetical Style, for the Use and Entertainment of the Ladies of Great Britain*. Londres: Robert Horsfield.

Dos concepciones de la razón: una confrontación de *Thérèse Philosophe* con la filosofía moral kantiana

Daniel Rudy HILLER
École Normale Supérieure
Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

Saber si la razón es capaz o no de tener un influjo directo sobre la voluntad y, por lo tanto, sobre la libertad, es una de las cuestiones más debatidas en el pensamiento del siglo XVIII. De su resolución en uno u otro sentido depende conocer si la felicidad o la moralidad constituye el fin último de la existencia humana. En este artículo se aborda este debate tomando como hilo conductor la confrontación de un texto representativo de la literatura libertina, *Thérèse Philosophe*, con la filosofía moral kantiana.

PALABRAS CLAVE: Immanuel Kant, *Thérèse Philosophe*, libertad, voluntad, moralidad, sexualidad, felicidad.

Knowing if reason is capable or not of having a direct influence on free-will, and consequently, on freedom, is one of the most discussed subjects in XVIII thought. Depending on the answer, happiness or morality would be considered as the true goal of human existence. This article discusses this debate by putting face to face a representative novel of libertine literature, *Thérèse Philosophe*, with Kant's moral philosophy.

KEY WORDS: Immanuel Kant, *Thérèse Philosophe*, freedom, free-will, morality, sexuality, happiness.

I

Si nos dejamos guiar por la idea que sus coetáneos y sus biógrafos nos han transmitido de él, resulta difícil imaginar a Immanuel Kant leyendo una novela libertina, no digamos ya una novela pornográfica como es con frecuencia calificada *Thérèse Philosophe*, obra atribuida al marqués Boyer d'Argens y publicada en 1748. No es que Kant detestara las novelas (se sabe, de hecho, que leía con entusiasmo *La nouvelle Héloïse* de Rousseau), pero lo cierto es que entre su rígida disciplina y la relajada licenciosidad de los personajes libertinos existe una incompatibilidad patente. Todavía más, ya que las novelas de corte amoroso, lo que Kant denominaba los “escritos sentimentales”, le inspiraban suma desconfianza en la medida en que engendraban en

los hombres “vanos deseos y ansias de una perfección inasequible” que redundaban en el descuido de sus obligaciones inmediatas.¹ En una palabra, parecería haber pocas cosas tan contrapuestas, y por ello mismo tan incomparables, como la personalidad de Kant y el espíritu de su producción filosófica, y el tono (no pensemos ya en el contenido) de *Thérèse Philosophe*.

Tal sería, pues, la situación, si dicha novela, especie de *Bildungsroman* sexual cuya protagonista es una mujer francesa de mediados del siglo XVIII, se confinara a ser una mera relación de escenas en las que se da libre juego a la lujuria. *Thérèse Philosophe*, sin embargo, es mucho más que eso, ya que su propósito no reside únicamente en escandalizar al público o bien en entretenerlo en virtud de una sucesión de anécdotas *grivoises*, sino, designio de mucho mayor alcance, en reivindicar el derecho tanto a la existencia como a la satisfacción de los instintos sexuales. Con todo, la lógica de la reivindicación exige la existencia de un adversario respecto del cual otro vaya a ser reivindicado. El autor de *Thérèse* es consciente de ello, y de ahí el origen de su estrategia: proveer a sus contemporáneos de un arsenal de argumentos filosóficos cuyo objetivo fuera refutar las posiciones que la tradición cristiana sostenía contra la sexualidad.

Ahora bien, en términos filosóficos sí resulta factible establecer una relación, aunque sea de antagonismo, entre *Thérèse Philosophe* y la filosofía moral kantiana. Es posible, casi seguro, que Kant jamás leyera una novela libertina. A lo sumo puede proponerse, a manera de sugerencia, un pasaje del prólogo a la *Fundamentación*, en donde Kant asevera que las costumbres quedan expuestas a toda suerte de perversidades, mientras el principio supremo de la moralidad no haya sido explicitado.² No obstante, aventurarse a afirmar si Kant hacía referencia aquí, entre otras cosas, a la filosofía libertina, es ir demasiado lejos.

Y sin embargo, al comparar las tesis éticas defendidas por *Thérèse* y por Kant, uno tiene la impresión de que las de este último representan una réplica directa a las primeras, tal y como si Kant las hubiera estudiado y se hubiera decidido a rebatirlas. Existe entre ambas, en efecto, una suerte de relación especular: allí donde *Thérèse* niega la libertad de la voluntad, Kant la afirma; donde la primera pone a la felicidad como el fin supremo de la vida, Kant coloca a la moralidad. Investigar si se trató de una reacción consciente o no, es, por lo demás, inútil para el propósito de este texto. Es necesario aclarar que no nos hallamos en el terreno de lo biográfico (por más que sea preciso echar mano de él de vez en cuando), sino de la historia de las ideas, y en este sentido se abre la posibilidad de interpretar la filosofía moral kantiana como una refutación de las premisas básicas de la filosofía libertina y de sus consecuentes implicaciones. En todo caso, en este escrito me interesa reconstruir los razonamientos filosóficos de ambas partes, con la intención de desprender de ellos sus

¹ Para la opinión de Kant sobre las novelas y los “escritos sentimentales”, cf. *Crítica de la razón práctica*. Trad. Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid, Alianza, 2000, A 276 (325).

² Cf. Immanuel Kant, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Trad. Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Alianza, 2012, A X (p. 72).

consecuencias en el ámbito de la historia de las ideas, así como con la intención de confrontar las distintas concepciones del ser humano que fundamentan cada una de estas dos filosofías morales.

II

Como sugerí en el primer apartado, *Thérèse Philosophe* puede ser considerada como una novela motivada por una razón, a saber: reivindicar el lugar del placer sexual en la vida del hombre para así granjearle la felicidad terrena. Siglos y siglos de denostación de la sexualidad por parte de la Iglesia habían terminado, parafraseando a Thérèse, por envolver en un halo criminal todo lo relacionado con el placer sexual. Por ende, resultaba preciso, con el propósito de desembarazarse de los prejuicios que impedían gozar libremente de la sexualidad, demostrar, mediante argumentos, que la satisfacción de los instintos sexuales era tan natural como el acto de saciar la sed y el hambre, de manera que pretender impedirla no era a fin de cuentas sino un disparate. Todavía más, puesto que para reforzar la reivindicación emprendida el autor de *Thérèse* se sirvió de los conceptos utilizados por la Iglesia misma, si bien con fines por completo opuestos como veremos más adelante. Considero, además, que los argumentos de Thérèse, el abad T*** y el Conde son, a la larga, mucho más poderosos que las historias de clérigos corrompidos, ya que mientras éstas pueden ser estimadas como excepciones, la argumentación se dirige a la raíz misma del problema con el fin de desecar la fuente de la que manan los prejuicios. Así pues, formulado en su totalidad, el objetivo explícito de *Thérèse* es éste: reivindicar, más aún, *legitimar* la sexualidad con vistas a fomentar la felicidad personal así como el bien público.

A pesar de la falta de sistematicidad de los argumentos que aparecen a lo largo de la novela, trataré, en la medida de lo posible, de reunirlos en un conjunto coherente. Pues bien, la piedra de toque de todos los argumentos es Dios, cuya presencia, vale la pena resaltarla, es aún incuestionable. No se trata, sin embargo, del Dios revelado de la Biblia o bien de cualquier otra religión, sino de aquel Dios fruto de la investigación acometida por la razón crítica. Sin embargo, tal y como le sucedió a Voltaire tras semejante examen, Dios quedó reducido apenas a un par de rasgos: un creador soberanamente bueno y perfecto, nos informa Thérèse hacia el final de la novela. Pero si Dios, de cuya bondad no puede dudarse, es el creador de nuestra organización³ (especie de disposición original de todas las partes y órganos de nuestro cuerpo que determina tanto nuestros gustos como nuestra forma de pensar) y por lo tanto de las pasiones que de ella resultan, de lo anterior se sigue, en primer lugar, que todas nuestras pasiones son igualmente buenas (o en todo caso igualmente naturales), así como que todas ellas

³ O si no Dios, sí la naturaleza, que a fin de cuentas no es, según argumenta el abbé T***, más que “un mot vide de sens” (88). Y aun en el caso de que existiera, ella no opera al margen de Dios, sino que es éste quien la dirige. De ahí que, concluye el abbé T***, “tout est Dieu, tout est bien” (89).

son involuntarias, en segundo. Por lo demás, Dios no es sólo el creador de nuestra organización y con ella de nuestras pasiones, sino también quien nos pone en movimiento, de modo que si nuestra primera acción está determinada por nuestra disposición original (que es obra de Dios), de ello se sigue como consecuencia que el resto de ellas lo estará a su vez, convirtiendo así todos los actos de nuestra vida en una serie causal y necesaria en la que no se halla lugar alguno para la libertad. “Le coup de dés”, dice el abad T***, “est le tableau de toutes les actions de notre vie. Un dé en pousse un autre auquel il imprime un mouvement nécessaire, et de mouvement en mouvement, il résulte physiquement un tel point. De même l’homme, par son premier mouvement, par sa première action, est déterminé invinciblement à une seconde, à une troisième, etc.” (Boyer d’Argens, 2008: 110-111).⁴

Así pues, la legitimación de las pasiones⁵ culmina en un afianzamiento de la causalidad natural como el *único* principio determinante de nuestros actos, lo que significa que cada acción de nuestra vida tiene su causa en una acción precedente que es a su vez un efecto causado, y así sucesivamente hasta arribar a la causa incondicionada, esto es, al primer movimiento iniciado por Dios. De acuerdo con este argumento, el ser humano vendría a ser uno de esos *automaton spirituale*⁶ a los que alude Kant en una parte de la segunda crítica, y de cuya supuesta libertad se mofa al compararla con la de un asador automático, “el cual ejecuta también su movimiento por sí mismo, una vez que se ha activado su mecanismo” (Kant, 2000: (A 174) 230).

Apenas ahora comienza a entrecruzarse los argumentos filosóficos de *Thérèse* entrañan una concepción mecanicista del hombre, en la que éste termina por ser igualado a la máquina. Nada más natural, si se considera que la disposición de los órganos, el movimiento de los humores y la organización de nuestros cuerpos, en fin, el puro mecanismo, son las causas determinantes tanto de nuestros gustos más baladíes como de nuestros pensamientos más abstractos, limitando así a la razón a jugar un papel secundario en la determinación de la conducta. Y es precisamente en este último punto, es decir, en las distintas maneras en las que conciben el concepto de razón, en donde estriba la diferencia más significativa entre la filosofía libertina y la ética kantiana; diferencia que, por cierto, se hace palmaria hacia el final del opúsculo de Kant titulado *¿qué es Ilustración?*, en donde afirma que el hombre, en virtud de su dignidad, es algo más que una máquina.

⁴ A este tipo de causalidad Kant la llama causalidad natural.

⁵ Lo que en *Thérèse* se llaman pasiones, en Kant se llaman inclinaciones. Es por ello que uso ambos términos indistintamente. Es importante notar que ambas son inspiradas por algún objeto sensible (de la experiencia).

⁶ La noción de *automaton spirituale* proviene de Leibniz, y se opone a los *automaton materiale* en la medida en que los primeros tienen razón y los segundos no.

III

Junto con la cancelación de la libertad propia de la filosofía libertina, viene aparejada una concepción de la razón como una capacidad que se reduce a, por un lado, hacernos conscientes de las pasiones y los pensamientos (ambos inevitables) que determinan a la voluntad, así como a explicar, o mejor aún, a legitimar, la existencia de ambos, por otro. Sin embargo, y en esto Thérèse, el abad T*** y el Conde se muestran definitivos, la razón no es capaz, según ellos, de determinar a la voluntad, y de ahí que, concluyen, dicha voluntad no sea libre.⁷ Para serlo, nos dice Thérèse en su *Apostrophe aux théologiens sur la liberté de l'homme*, el hombre tendría que ser capaz de determinarse a sí mismo, o dicho de otra manera, la razón tendría que ser capaz de determinar a la voluntad con independencia de las pasiones sensibles que su particular organización le impone; todavía más, continúa Thérèse un tanto enigmáticamente, si el hombre fuera libre, es decir, si poseyera una capacidad racional de acción, ello implicaría hacerlo igual a Dios. ¿Por qué? Thérèse no nos da la respuesta, y sin embargo, todo apunta a suponer que en la medida en que el hombre pudiera determinarse a sí mismo, ello lo convertiría en un ser puramente racional con capacidad para iniciar series causales a partir de la nada.

Kant, por el contrario, no duda al momento de asegurar que la razón posee dos usos diferentes: uno teórico y otro práctico. Es ésta, de hecho, una de sus mayores aportaciones a la filosofía moderna. De acuerdo con Kant, la misma razón no sólo posee un uso teórico, es decir, un uso que nos guía en el conocimiento de *lo que es*, sino también un uso práctico, cuya tarea es dictarnos qué *debemos* hacer, de tal suerte que ella funge como guía de la conducta. Dicho de otra manera, cuando hacemos un uso práctico de la razón nuestra meta reside no en conocer cómo es de hecho el mundo, sino en determinar lo que debemos hacer.

Por otro lado, Kant infiere la existencia del uso práctico de la razón apelando a las distintas clases de juicios que formulamos en el día a día. Cuando afirmamos, por ejemplo, que un acto debió o no debió suceder, no estamos, según Kant, haciendo un uso teórico de la razón, ya que para lo único que éste puede servirnos es para informarnos acerca de cómo es el mundo, de manera que, colige el filósofo, cuando pronunciamos juicios éticos, la razón se emplea de un modo distinto al especulativo, a saber, de un modo práctico. Pero si la razón goza de un uso parecido, si ella se arroga el derecho a enunciar juicios normativos, ello implica que los seres humanos pueden actuar, o al menos se representan que pueden hacerlo, merced a un tipo de causalidad distinta a la natural (la única capaz, según la filosofía libertina, de determinar nuestros actos), la cual

⁷ Baste para prueba de ello el siguiente pasaje en el que la protagonista Thérèse interpela a los teólogos a propósito de la libertad que supuestamente ella tiene de escoger entre el amor a Dios y las pasiones sexuales: “Mais, répliquerez-vous, Dieu vous avait donné la raison pour vous éclairer. oui, mais non pas pour me décider. La raison m’avait bien fait apercevoir les deux passions dont j’étais agitée [la función de hacernos conscientes], c’est par elle que j’ai conçu par la suite que, tenant tout de Dieu, je tenais de lui ces passions dans toute la force où elles étaient [función legitimadora]. Mais cette raison qui m’éclairait ne me décidait point” (17). Las cursivas son mías.

no puede ser otra sino una causalidad por libertad, cuya condición de posibilidad descansa en la independencia de la voluntad respecto del tiempo.⁸ Según el ejemplo que da Kant en la solución a la tercera antinomia,⁹ a un ladrón no se le puede absolver de su robo aduciendo que estuvo determinado por algún antecedente biográfico o bien por cualquier otra circunstancia (como podría serlo la organización en sentido libertino), sino que suponemos, al contrario, que su robo no *debió* haber tenido lugar; suposición que encierra la idea de que el ladrón era capaz de actuar al margen de cualquier género de determinación sensible y por lo tanto temporal, en una palabra, que era libre. A la capacidad de iniciar una serie causal sin tomar en consideración ningún tipo de antecedente, Kant la llama libertad trascendental.

Una vez esbozadas las dos concepciones de la razón que subyacen a estas dos filosofías morales, pasemos a examinar más detenidamente los argumentos de ambas en lo que atañe a los fundamentos determinantes de la voluntad. Recordemos, con todo, que la reconstrucción de los razonamientos filosóficos ha de desembocar en un esclarecimiento de dos distintas nociones del ser humano, ambas igualmente representativas del siglo de la Ilustración.

Ya hemos visto que para la filosofía libertina exigirle a la razón que haga algo más que dilucidar cuáles son las pasiones que nos agitan excede todas sus posibilidades. En otros términos, la filosofía libertina niega la existencia de un uso práctico de la razón. De acuerdo con lo defendido por Thérèse en su *Apostrophe aux théologiens sur la liberté de l'homme*, la determinación de la voluntad es producto de un esclarecimiento en el que la razón nos hace conscientes de las ganas que tenemos de hacer o de evitar una acción, así como del placer o del disgusto previstos como consecuencia de ella. No obstante, dice Thérèse, “cette volonté et cette détermination sont aussi parfaitement soumises aux degrés de passion ou de désir qui nous agitent qu’un poids de quatre livres détermine nécessairement le côté d’une balance qui n’a que deux livres à soulever dans son autre bassin” (Boyer d’Argens, 2008: 18-19). Lo anterior nos remite de nuevo al ya mencionado *automaton spirituale*, cuyas pasiones, a diferencia de las del *automaton materiale*, pasan por el filtro de la razón, mas sin que ésta tenga la más mínima injerencia al momento de determinar a la voluntad.¹⁰

⁸ De acuerdo con Kant, lo único que su sensibilidad le da conocer al hombre son fenómenos. Los fenómenos conforman toda su experiencia sensible. Ahora bien, todos los fenómenos acaecen en el tiempo. Al ser éste una sucesión de momentos, cada suceso que pasa en él tiene su causa en uno anterior, y éste a su vez en otro precedente y así sucesivamente. La ley de la causalidad natural es, pues, la que rige la relación de los fenómenos entre sí. Ahora se entiende por qué, si ha de haber una causalidad libre, la voluntad debe ser independiente respecto del tiempo. Semejante independencia, que coloca a la voluntad al margen de cualquier determinante sensible (fenoménico), representa la faceta negativa de la libertad.

⁹ Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid, Alfaguara, 1998, A554, B582/ A555, B583.

¹⁰ En el escolio I al segundo teorema de la *Crítica de la razón práctica*, Kant indica que poco importa de dónde provengan nuestras representaciones (sea de la sensibilidad o del entendimiento), siempre y cuando sean ellas, y no la razón, las que determinen a la voluntad, ya que en ese caso estaríamos tan sometidos a la causalidad natural como los animales.

Así pues, el grado en el que las pasiones nos enardecen nos impele inevitablemente a hacer algo. Pasiones que, como ya hemos visto, son por completo involuntarias en la medida en que responden a nuestra organización, la cual, sin embargo, no se mantiene idéntica en el transcurso de la existencia sino que está sujeta a los cambios que puedan sobrevenirle durante ésta. De ahí que, argumentan los personajes de la novela, no sólo sea nuestra organización, sino también las sensaciones que la modifican, las que determinan a la voluntad a actuar. En todo caso, para la filosofía libertina el ser humano no deja de ser una máquina que, parecida a una veleta, hoy desea una cosa para mañana desear otra, a pesar de lo cual no debe sentirse culpable al momento de perseguir los fines a los que sus pasiones le arrastran, pues como asevera esa misma filosofía “tout est Dieu”, de lo cual se sigue que “tout est bien”.¹¹

En última instancia, la tesis de que actuamos únicamente a partir de incentivos sensibles a los que resulta inútil oponernos termina en una conclusión que, para escándalo de Kant, cancela a la moralidad, a saber: que el *único* principio determinante de todas las acciones de nuestra vida es el amor propio, es decir, la búsqueda del bienestar personal, del placer, en fin, de la felicidad.¹² Sin embargo, si el único principio que guiara la conducta fuera ése, piensa Kant, el hombre no se diferenciaría esencialmente de ningún otro objeto y criatura del mundo, pues al igual que ellos, estaría subyugado por la causalidad natural.

Para Kant, por el contrario, la voluntad es razón práctica,¹³ lo cual significa que ella se determina en todo momento con independencia de las inclinaciones (libertad negativa). En otras palabras, de acuerdo con la ética kantiana la voluntad es noumenal, lo que implica que se halla fuera del tiempo, y por lo tanto fuera de la serie causal que encadena de manera necesaria un fenómeno con otro (serie que, por cierto, es la que reivindica el abbé T*** con su metáfora de los dados).¹⁴ Un ejemplo puede aquí aclarar el panorama. Supongamos que padezco una inclinación “irrefrenable” a beber vino. Cuando ella se haga sentir, parecería imposible, y así argumentaría Thérèse, contar con la opción de decidir entre beber o no beber; y sin embargo, objetaría Kant, no es la inclinación sino la razón la que resuelve si vale la pena o no hacerlo. Así, Kant no niega, y en esto coincide con los filósofos libertinos, que exista en nosotros una parte pasiva que se confine a padecer inclinaciones involuntarias. Lo que sí niega, y en este punto se desmarca de aquéllos, es que sean esas mismas inclinaciones las que

¹¹ Aventura la filosofía libertina que incluso las pasiones que nos llevan al crimen no son malas en sí mismas (pues provienen de Dios), sino tan sólo en relación con el bien público y el orden establecido.

¹² Kant parte del supuesto de que si hay moralidad, ella debe ser categórica, es decir, su principio debe ser una ley. El principio del amor propio, sin embargo, depende de la experiencia y por lo tanto es contingente. El principio de la moralidad, pues, debe encontrarse fuera de la experiencia.

¹³ Cf. *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, A36/A37.

¹⁴ Si la razón práctica decide actuar siguiendo alguna inclinación (ocasionada por la representación placentera de un objeto sensible), ello significa que ella coloca el fundamento determinante de la voluntad en un fenómeno, y por lo tanto en la ley de la causalidad natural, que es la que rige la relación de los fenómenos entre sí.

determinen a la voluntad, hurtándole por ese medio a la razón la prerrogativa de decidir qué inclinaciones merecen ser realizadas y cuáles no.

Hasta aquí con la faceta negativa de la libertad. Existe, sin embargo, su faceta positiva. De acuerdo con Kant, la voluntad es un tipo de causalidad; no cualquiera, sino una por libertad. Ahora bien, el hecho de ser libre no la exime de tener una ley, pues “el concepto de una causalidad conlleva el de *leyes* según las cuales mediante algo que llamamos causa ha de ser puesta otra cosa, a saber, la consecuencia” (Kant, 2012: (A97/A98) 166-167). Así pues, a pesar de ser libre en sentido negativo, la voluntad no es anómica. Pero su ley, con todo, se distingue de la ley rectora de los fenómenos, esto es, de la causalidad natural. Por lo tanto, concluye Kant, semejante ley ha de tener un origen racional, y en virtud de ello la razón ha de ser capaz de dársela a sí misma con independencia de cualquier incentivo sensible. Dicha ley no es otra, por supuesto, que el principio supremo de la moralidad: el imperativo categórico. En tanto sea éste y no el amor propio el principio que funja como fundamento determinante de la voluntad, el ser racional tiene derecho a tenerse por libre en sentido trascendental, es decir, tiene derecho a suponer que él ha iniciado una serie causal libre de la sujeción temporal. Por lo demás, era justamente ese género de libertad el que los filósofos libertinos se esforzaron por suprimir: Thérèse al alegar que su aceptación haría del hombre un Dios, el abbé T*** al argüir que ella traería consigo la suposición, para él absurda, de que “*le néant produit un effet*” (Boyer d’Argens, 2008: 111).

Finalmente, y con el propósito de sortear los malentendidos que pudieran desprenderse de la explicación anterior, me gustaría clarificar algunas ideas. Ya hemos visto que, para Kant, toda voluntad es libre en sentido negativo. En cambio, no toda voluntad lo es en sentido positivo, pues para ello resulta preciso que se otorgue una ley racional que la determine. Sin embargo, cuando la razón *decide* ser la esclava de las pasiones, la “voluntad no se da una ley a sí misma, sino tan sólo la prescripción de acatar racionalmente leyes patológicas” (Kant, 2000: (A 59) 121), o lo que es lo mismo, la prescripción racional de someterse a la causalidad natural. No obstante, de lo anterior no hace falta concluir la aversión de Kant por las acciones determinadas por incentivos sensibles. Kant estaba consciente de que no sólo somos seres racionales, sino también seres sensibles que precisamos, para sobrevivir, de acatar racionalmente ciertas inclinaciones. Antes que rebajar a los sentidos, su intención consistía, más bien, en arrebatarse a la razón sometida voluntariamente a las inclinaciones, el supuesto privilegio de ser el único fundamento determinante de la voluntad, para de esa forma demostrar que la moralidad no era un vano fantasma de la razón.

IV

Si bien uno puede discutir los argumentos filosóficos sin tomar en consideración nada ajeno a los mismos, lo cierto es que dicha perspectiva soslaya el significado que ellos pueden tener desde un punto de vista histórico. Analizar la filosofía libertina y la kan-

tiana al margen de cualquier otra consideración a excepción de la filosofía misma es válido, pero implica perder de vista la singularidad de ambas, pues se olvida el contexto en el que surgieron, así como sus posibles consecuencias en el ámbito de la historia de las ideas.

Para el autor de *Thérèse*, la bondad de las pasiones y la negación de la libertad son insolubles del anhelo por emancipar a sus coetáneos del lastre del pecado original. Si la naturaleza (de donde suponían los teólogos que provenía todo mal) no es sino “una palabra vacía de sentido”, o en todo caso un ente que opera a través de las órdenes de un Dios bondadoso, entonces no hay motivo para ruborizarse al momento de satisfacer esas mismas pasiones que él, creador de todo lo existente, ha puesto en nosotros. Es curioso, y sin embargo, la filosofía libertina invierte la famosa frase de Dostoievski, pues en este caso, si hay Dios, todo está permitido.¹⁵ Más todavía, pues dichas inclinaciones determinan necesariamente todos los actos de nuestra vida, dando así la impresión de que para reivindicar a la felicidad se debiera abdicar de la moralidad, o al menos de uno de sus conceptos básicos: la libertad. Pero éste es, creo, el objetivo último de *Thérèse*: negar la moralidad. No basta, en efecto, con justificar el carácter bondadoso de las pasiones, sino que resulta indispensable, además, anular la libertad. ¿Por qué? Pues porque como dice Kant en un pasaje de la *Fundamentación*, aceptar que la razón goza de un uso práctico implica aceptar de manera implícita que la felicidad debe posponerse a un objetivo más importante: la moralidad. La filosofía libertina hace gala así de esa suerte de misología u odio hacia la razón de la que habla Kant en ese mismo pasaje, y que evidencia que en orden a legitimar del todo a las pasiones y por lo tanto a la felicidad, debe renunciarse al uso práctico de la razón y en última instancia a la moralidad.

¡Llegó el tiempo de disfrutar, de ser felices aquí y ahora! ¡El hombre es inocente!, ¡El hombre es un ser nacido para el placer!, ¡El hombre es una máquina!, claman jubilosamente los personajes de *Thérèse* con un profundo y ebrio sentimiento de alivio. Una máquina, un *automaton spirituale*, un animal con razón, un ser heterónomo, un ser obligado a entrar en razón por medio de castigos: he ahí el ser humano según la filosofía libertina.

Y mientras tanto, aún resuena, adusta, la frase de Kant: el hombre, en virtud de su dignidad, es algo más que una máquina. Pero, ¿en qué consiste semejante dignidad? En su calidad de ser un fin en sí mismo. Si la voluntad, en tanto nómeno, se halla fuera del tiempo y por lo mismo libre del influjo de la causalidad natural, entonces es ella quien decide qué inclinaciones, de entre todas las que padece, tienen valor y cuáles no. A esta capacidad racional de los seres humanos de ser fuente de valor Kant la denomina “humanidad”, y es en virtud de ella que el hombre, como por lo demás cualquier otro ente racional, adquiere su dignidad en tanto fin en sí mismo. El hombre es, pues, el único ser sobre la tierra que, según Kant, posee valor intrínseco en la medida en que en él radica el valor de todo lo demás. Sin su presencia, nada tiene importancia

¹⁵ Es sólo en relación al bien público (de origen humano) que hay pasiones malas, como matar o enriquecerse ilícitamente. Pero desde un punto de vista absoluto, “tout est Dieu, tout est bien”.

ni mucho menos sentido, pues es él quien, merced a su interés por ellas, vuelve a las cosas valiosas.

Sin embargo, existe aún un estadio ulterior a la humanidad: la personalidad. Quien se entrega racionalmente al dominio de la causalidad natural, opta por la heteronomía de la máquina, del animal, del autómeta. Quien se rija, en cambio, por el imperativo categórico, cambia la heteronomía por la autonomía en tanto se da una ley a sí mismo, en tanto no es su voluntad la que se halla sometida a la naturaleza, sino la naturaleza a su voluntad. Así, tras haber caído dos veces de la cima de la creación, una a causa del heliocentrismo, otra a causa del mecanicismo, Kant coloca de nuevo al hombre en su cúspide al convertirlo en el único ser autónomo sobre la tierra. He ahí su dignidad, he ahí el fin de su vida: no ser feliz, sino ser moral.

obras citadas

ARGENS, Boyer de. 2008. *Thérèse Philosophe*. París: Actes du Sud.

KANT, Immanuel. 2012. *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*.

Trad. Roberto RODRÍGUEZ ARAMAYO. Madrid: Alianza.

_____. 2000. *Crítica de la razón práctica*. Trad. Roberto RODRÍGUEZ ARAMAYO. Madrid: Alianza.

_____. 1998. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro RIBAS. Madrid: Alfaguara.

El faro oscuro de la modernidad: resistencia intelectual, subversión estética y crítica al progreso en Charles Baudelaire.

Aproximaciones al pensamiento radical moderno

Rodrigo MACHUCA

Universidad Nacional Autónoma de México

El presente artículo investiga la crítica de Baudelaire a la idea de progreso como corolario de la modernidad. Intenta mostrar cómo replica Baudelaire a los logros de la técnica como analogía inevitable de un ideal social de perfectibilidad. La tesis esencial de esta crítica es el modo en que la modernidad disimula las condiciones que determinan la explotación y la miseria humanas, al conseguir enervar las mentes a través del consuelo material del progreso. Ceder a este imperativo técnico como modelo de civilización demarca el surgimiento de movimientos intelectuales radicales, en contra de esta forma de utilitarismo y tecnocracia que suprime toda posibilidad de perfectibilidad moral. ¿Puede la crítica al progreso en la obra de Baudelaire arrojar un haz de luz al cambio de panorama de las expectativas históricas: si se lo interpreta como el esfuerzo de hacer frente a la progresiva alienación de la vida moderna?

PALABRAS CLAVE: Baudelaire, modernidad, teoría crítica de la modernidad, crítica del progreso técnico, pensamiento radical.

This paper carries out an enquiry on Baudelaire's critique of the concept of progress as an aftermath of modernity, and attempts to demonstrate how Baudelaire replies to the technical achievements as an inevitable analogy of a social ideal of perfectibility. The main proposition of this critique is how modernity conceals the conditions that determine exploitation and human misery by means of enervating the mind with material progress as a solace. The surrender to this technical imperative as a model for civilization points out the advent of radical intellectual movements opposed to this mode of utilitarianism and technocracy that suppress any possibility of moral perfectibility. Is Baudelaire's work as a critique of progress capable of shedding some light to the shift in the historical expectations perspective, if it is construed as an effort against the progressive alienation of life under modernity?

KEY WORDS: Baudelaire, modernity, critical theory on modernity, critique on technical progress, radical thinking.

En gran parte, muy a mi pesar, es por el ocio que crecí, puesto que el ocio sin fortuna aumenta las deudas y las humillaciones resultantes de las deudas; sin embargo he sacado un gran provecho de la sensibilidad, de la meditación, de la facultad del dandismo y del diletantismo.

Charles Baudelaire, “Œuvres inédites de Baudelaire”,
en *Œuvres posthumes et correspondances inédites* (Ed. 1887).

El marco general de la crítica de Baudelaire gira en torno a las vehementes denuncias del progreso como un imperativo que trasciende la racionalidad misma y que se revela como un acto de creencia, por cuanto procede no de una constante —universal, natural, histórica o providencial—, sino de una representación formulada a partir de un conjunto de dogmas. En este tenor, el largo decurso del progreso ya no se concibe como el triunfo de la razón, consecución del Siglo de las Luces, sino que es percibido como la manifestación de un angustioso agotamiento moderno, producto de una descomposición moral e histórica generalizada, surgida a partir de la confusión entre progreso material y moral. Este desequilibrio entre dos visiones del progreso técnico científico, más que estancar al individuo, lo arroja a un conflicto en el cual las condiciones materiales de su existencia —trabajo alienado— se encuentran en pugna con su meta esencial: la perfectibilidad. Así, Baudelaire incorpora la vida moderna degradada a un universo estético y simbólico convirtiéndola no sólo en una poética, sino en un dispositivo de dismantelamiento crítico que deroga los valores establecidos a través de una estética del fin. El postulado central es que Baudelaire, al rebatir el dogma del progreso y al parodiar el aniquilamiento paulatino de la sociedad, participa de una veta crítica que dismantela las cargas ideológicas de la modernidad haciendo posible su fragmentación. Tal es el marco de la tragedia moderna, en cuyo escenario el artista de lo intrascendente e improductivo es el héroe de una condición decadente. ¿Puede considerarse que Baudelaire, al rebatir el dogma del progreso, el sentido de la historia y la modernidad, participa de una veta crítica que prefigura la crisis de modernidad? ¿Qué vuelve legítima y pertinente la consideración de un Baudelaire crítico de la modernidad y prólogo de la posmodernidad en su despedida al ideal de progreso?

En los últimos cuarenta años se han invertido enormes cantidades de energía en desentrañar los orígenes de la modernidad en las sociedades contemporáneas. Los historiadores constatan un cierto uso temprano del calificativo *moderno*. El filólogo Hans-Robert Jauss afirma que, desde el siglo v, se emplea *modernus* en latín vulgar con la intención de distinguir lo reciente de lo perteneciente a la *antiquitas* romana y pagana.¹ Se puede afirmar que para el siglo XIII² queda emplazado el marco del debate inicial de

¹ *Modernus* en la era cristiana oficial del siglo v remite a una toma de distancia con la era pagana. Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 70.

² El célebre vitral de la Catedral de Chartres, símbolo de la alianza entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, muestra a san Juan sobre la espalda de Ezequiel y a San Marcos a hombros de Daniel. Como

lo moderno que se ubica en la dupla *antiqui* y *moderni*. La primera referencia literaria de la noción de modernidad como visión positiva de lo nuevo se remonta al Renacimiento, a la obra de Alessandro Tassoni. El poeta burlesco emplea el término de *modernità* para distinguirse de la tradición: de las prácticas e instancias literarias de la Antigüedad. Tassoni vislumbra en la modernidad renacentista el principio de emancipación de la autoridad del pasado grecolatino. En adelante, los humanistas modernos de los siglos XVII y XVIII se conciben en reacción a una tradición percibida como conservadora. Aquello que cuestiona Tassoni es el principio de imitación. Sin duda alguna, este último rasgo acomoda las polémicas estéticas a lo largo de tres siglos.

Bajo este enfoque, la querella supone un giro decisivo en el panorama estético de los siglos XVII, XVIII y XIX, en la medida en que consolida la disolución de la autoridad como principio de la tradición canónica moderna. Esta resolución se consagra enfáticamente hasta el año de 1850, con el origen de la teoría de la belleza fugaz.³ Al cuestionar el sentido de la imitación, los modernos anteponen a la belleza atemporal y absoluta de los antiguos los criterios de una belleza relativa y sujeta al tiempo. En Francia, el escenario de la controversia literaria entre los llamados *Anciens* y *Modernes* se desarrolla en el *Palais Royal*, capital de la *Res publica literarum* entre los siglos XVII y XVIII. El detonante de la polémica literaria es el poema burlesco *El rapto de un balde* de Alessandro Tassoni,⁴ publicado en París en 1621. Siguiendo la

aclara Jacques Le Goff en *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*, el ícono del siglo XIII se asocia a una frase cuya autoría se atribuye erróneamente a Bernard de Chartres y no a Salisbury, la cual remite a una interpretación de la figura de los “enanos evangelistas a hombros de gigantes” como una metáfora de lo presente, en la que los “enanos” deben apoyarse en los representantes del pasado memorable. Cf. Jacques Le Goff, *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*.

³ Diversos autores convergen en el hecho de que la generación de 1850 supone el ocaso de la querella literaria, con el despunte de la autonomía de la obra y el artista, factores definitorios de la modernidad estética. Véase Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, p. 11. También consúltese a Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*.

⁴ El poeta noble de Módena advierte en el prefacio de *Ingegni antichi e moderni* que en el horizonte europeo han regido dos ciclos de desarrollo humano: el grecolatino e “il nostro”. Dos siglos antes que Baudelaire, Tassoni (1565-1635) emplea la noción de “modernità” para deslindar las prácticas artísticas de su tiempo de aquella Antigüedad grecolatina. En Francia, la publicación en 1621 del poema paródico *La Secchia rapita* de Tassoni desata la incendiaria controversia. Tassoni plasma en doce provocadores cantos versificados, en metro épico italiano, una parodia *bufo* que imita de modo burlesco a los bardos épicos de su tiempo. Las estrofas de *ottava rima* de la épica contrastan con las grescas llevadas a sus últimas consecuencias: el robo de un balde de agua que aviva una guerra sin fin entre dos reinos. La empresa de Tassoni no concluye con la divulgación del poema burlesco. Antes bien, en Italia su figura queda empañada por el escándalo tras acometer públicamente en contra de Homero —el blanco predilecto de los modernos— y Petrarca —quien contraviene las enseñanzas de la escolástica moderna. Pese a los detractores de Tassoni, la expresión más temprana del *paragone*, esto es, la comparación de los méritos entre los antiguos y los modernos, data de una compilación miscelánea de 1612 intitulada *Dieci libri di pensieri diversi*. Hippolyte Rigault (1821-1858), en su exhaustiva *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes* publicada en 1856, vincula directamente ambos libros con el surgimiento de la controversia literaria. A decir de Rigault, los volúmenes fincan el marco referencial para la discusión filosófica que cimbrará el continente europeo a lo largo de un siglo: “La querelle est parvenue, par son alliance avec la philosophie, à diffuser les idées modernes”. “La

premisa central de la *querelle*, tal y como se desarrolla en la *République des Lettres*⁵ a mediados del siglo XVII, toda obra literaria futura es superior a las que le preceden. La idea de lo moderno antepuesto a lo antiguo encierra el quid de la polémica literaria entre los *Anciens et Modernes*: ¿acaso los hombres modernos pueden contender en los mismos términos con los antiguos? ¿Puede afirmarse tajantemente que los humanistas y sus obras del siglo XVII son superiores a Homero? En territorio francés, la *querelle des Anciens et des Modernes* (1592-1789) supone dos frentes en la reyerta. El primero gira en torno a la autonomía del arte a través de la desarticulación sistemática del principio de autoridad de los antiguos, y el segundo organiza una doctrina del progreso constante del conocimiento humano, propuesto por Bernard de Fontenelle⁶ en 1687 en la *Digression sur les Anciens et les Modernes*.

La primera aproximación sintética de la noción, en 1784, elaborada a partir de la comprensión del presente se le debe a Kant. En el opúsculo de *Si el género humano se halla en progreso constante hacia mejor*, el filósofo asimila el concepto de modernidad a la libertad y a la crítica de la razón, como componentes del progreso universal hacia mejor. Pero como admite el propio Kant en el opúsculo dedicado al progreso moderno, la afirmación de avance acumulativo, irreversible e indefinido, es una aserción cuando menos profética. Sólo cabe la predicción en un campo tan incierto: quienquiera que anuncie el progreso hoy antepone el futuro al presente puesto que no existe ninguna garantía. ¿Hasta aquí qué significados asignar al término de modernidad?

En primera instancia, la modernidad estética supone la ruptura entre pasado y presente, entre antiguos y modernos. Los modernos se han emancipado de la cultura religiosa y comunitaria del medioevo —desde la *querelle*—, por medio del ejercicio crítico de la razón, que condensa toda la filosofía de las Luces. Segundo, con la ruptu-

querella ha logrado difundir las ideas modernas por su alianza con la filosofía” (Hippolyte Rigault, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, 23).

⁵ La *querelle* francesa dista mucho del *paragone* italiano. Las diferencias son de primer orden. La discusión comparativa entre dos sistemas de arte y costumbres, iniciada por Petrarca en Italia, se distingue por mucho del enconado debate literario y filosófico disputado en la corte de Luis XIII. En Francia, lo que se discute no sólo se limita a la supremacía de los modernos; el trasfondo de la cuestión consiste en discernir si el progreso ilimitado como modelo civilizatorio anuncia el triunfo de la razón ilustrada, o bien, si la degeneración de la ley de la naturaleza, entendida como la realización del principio viviente en cada individuo, es ineluctable. En Francia, la querella literaria encierra tres diversas polémicas: una de corte literario y político en la Academia que preside Richelieu, una querella sobre el traductor y la traducción iniciada por el mayor de los hermanos Perrault, en 1678, y por último la disputa acerca de la igualdad de género, la “*querelle des femmes*”, encabezada por la figura ejemplar de Anne Lefèvre. Para ahondar en este tema a detalle consúltese a Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas. La querella de los Antiguos y los Modernos*.

⁶ A diferencia de las *Digressions*, la primera gran obra de Fontenelle publicada en 1683 bajo el título de *Nouveaux dialogues des morts* ahonda en la cuestión del progreso moral y social. El escritor reproduce un diálogo ideal entre Sócrates y Montaigne que arrastra, mediante una crítica exhaustiva de la vanalidad humana, a un escepticismo absoluto del progreso moral de la humanidad. El filósofo advierte que el camino del progreso en el conocimiento incluye al mismo tiempo una regresión: el dominio del conocimiento técnico se paga con el abandono de la perfectibilidad moral del hombre.

ra entre pasado y presente, moderno y antiguo, surge una conciencia de época,⁷ que se proyecta en la historia en una perspectiva de transformación en la que el hombre se concibe a sí mismo en un esquema de progreso ascendente. Esta modernidad filosófica surge de un cuestionamiento de la visión de una Antigüedad devota de las trascendencias e indisoluble de los absolutos: Dios, verdad y progreso ineluctable.

A mediados del siglo XIX, Hegel y Baudelaire actualizan el término de modernidad. Tras el excurso de Hegel, la noción de modernidad remite más a una conciencia de época que a un periodo histórico definido, es decir, a una relación reflexiva del hombre con el presente y a un entramado de experiencias estéticas. Hegel distingue la modernidad histórica de la experiencia estética de la modernidad. En cambio, el adjetivo *modernité* en *Le peintre de la vie moderne* de Baudelaire designa la reflexión estética del presente como temporalidad transitoria, como historia de la actualidad: “El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza que la reviste, sino también a su cualidad esencial de presente” (Baudelaire, 1992: 790).⁸ Como se aprecia, la modernidad supone para Baudelaire la imbricación de dos horizontes: el histórico —la historia de su presente— y el estético.

La modernidad estética es ambivalente. Por un lado, la estetización de la modernidad en la obra de Baudelaire remite a la cuestión de conferir significación y profundidad estéticas a la vida moderna. En *Le peintre de la vie moderne* el poeta busca exhibir aquello que se le presenta como poético en las expresiones urbanas de la modernidad.⁹ “Se trata [...] de extraer de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 1992: 797).¹⁰ Hasta aquí, la estetización de la modernidad designa el entorno de la metrópoli y el universo industrial en tanto oferta poética. Por otro lado, la estetización de la modernidad en *Curiosités esthétiques* revela una operación crítica que posee un interés epistemológico en la medida en que permite superar lo degradante y lo opresivo de la modernidad, mediante el desmantelamiento estético de las cargas ideológicas, la fe en el progreso y los valores sobre los que se apuntala la modernidad como ideal civilizatorio: “La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian instintivamente, y, cuando se encuentran sobre el mismo camino, es necesario que alguno de los dos sirva al otro”¹¹ (Baudelaire, 1992: 425).

⁷ Consúltense en la bibliografía final las obras de Foucault y Habermas.

⁸ “*Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent*”. De ahora en adelante, salvo indicación, todas las traducciones de Baudelaire son de mi autoría. Esta edición incluye textos inéditos en francés.

⁹ Como botón de muestra, tómese en consideración las reflexiones acerca del maquillaje, el *shock*, el dandi: las descripciones de París en *Tableaux Parisiens*. Para este tema consúltense: “Baudelaire o las calles de París” en Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 44.

¹⁰ “*Il s’agit, [...] de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire*”.

¹¹ “*La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d’une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l’un des deux serve l’autre*”.

Es posible diferenciar dos polos opuestos de la estetización de la modernidad en la obra de Baudelaire: por un lado, una estetización de la técnica y el universo industrial, y por otro una crítica implacable a la tecnología como apología del progreso hacia mejor. Por ello, podría decirse que en la obra de Baudelaire se origina una disolución de los valores de la modernidad en el ámbito económico, político y cultural. Entre los escritos literarios se difunde una jerga moderna que identifica progreso y evolución como sinónimos intercambiables. Aun si la visión providencial antecede a la idea moderna de progreso, Baudelaire advierte en 1855 la confusión entre el dominio de la fe y las expectativas depositadas en la técnica y la ciencia como realización de un orden civilizatorio. De ahí parte en buena medida el origen de la crítica a la ideología moderna entendida como un sistema de ideas en tanto que modos de representación y proyección.

I. Crítica del progreso y la modernidad

Decadencia del progreso, muerte del arte, pesimismo histórico, mercantilización, secularización; tomados en su conjunto todos estos fenómenos pueden considerarse el resultado de la crisis de la modernidad. Pero, ¿cuáles son los signos del agotamiento de la modernidad a la luz de las reflexiones hechas por Baudelaire? A la crítica del progreso técnico, el artista de la vida moderna añade el agotamiento de la idea de modernidad, en una genealogía de la decadencia que transcurre a través del universo opresivo de la industria, el embate mercantilista, el fin de la idea de perfectibilidad moral y una enfática disolución de la idea de historia como una constante universal o un imperativo absoluto. El fin de la modernidad se plantea de tal modo que aquello que se ha agotado no es la modernidad *per se*, sino el sentido de la idea de modernidad en toda su extensión. La pérdida de sentido de la ideología moderna a través de las reflexiones de Baudelaire libera súbitamente al presente de todas las cargas que lo saturaban.

El agotamiento del paradigma moderno no es más que el prólogo de lo verdaderamente significativo, a saber, la conformación de una tradición detractora de la modernidad que Rousseau asentaba desde sus orígenes, pasando por el luddismo y que abarca nuestra actualidad. El espíritu radical en la obra de Baudelaire se presenta entonces como un rechazo directo de largo aliento, singular y colectivo, de los ideales más sustantivos de la modernidad, es su doble, su réplica, su negación o su refutación; obstaculiza la modernidad, la contrarresta así como la reconstrucción contrarresta la destrucción. Lo fascinante de esta condición inédita y ambivalente es precisamente que no se circunscribe en una resistencia pasiva y ciega, en una estética de la metrópoli que sólo emula servilmente los valores hegemónicos, sino que se realiza en una forma compleja de estar en el mundo reactivamente.

Por lo tanto, el pensamiento radical moderno designa una postura crítica que cuestiona el sistema de ideas definitorias de la modernidad —progreso e historia—, consideradas en sí mismas como modos de representación y proyección de un ideal dado de civilización. Como veremos, este modo de ser radicalmente moderno revela un

profundo ejercicio crítico que despliega un conjunto de estrategias de malicia satírica, en contra de los excesos del siglo cometidos a costa de la vida. La ironía, la figuración abstracta de la mercancía, la autonomía del artista y su arte, la preeminencia de lo vivo y la teología del mal¹² son algunas figuras del repudio por la corriente moderna en la obra de Baudelaire.

Que Baudelaire inaugura el discurso de la modernidad es ya un tema suficientemente establecido, pero que él mismo introduce la necesidad de cerciorarse críticamente de la modernidad y que con ello anuncia su agotamiento, es un tópico que no ha sido desarrollado. En esto, el pensamiento radical aporta una reflexión crítica de suma relevancia que propone la superación crítica y estética de la modernidad desde las entrañas modernas. Ejercicio por un lado crítico y por otro creativo que anticipa la grandeza y la decadencia de la modernidad. Ello supone que la crítica asestada a los corolarios de la modernidad, progreso e historia, no sea meramente un registro pasivo del mundo en crisis, sino que lo constituye activamente, lo verifica al desmantelarlo. El artista reflexiona sobre su cultura y la repliega, la devuelve hacia sí misma en una abstracción estética que refleja las tensiones de la modernidad. Con ello, el pensamiento radical se encuentra, por un lado, en la situación de tener que tomar distancia crítica respecto del pensamiento moderno en tanto que ideología progresista, aunque por otro lado no puede desvincularse del pulso de la vida moderna. La función de la crítica del vate de la modernidad se ofrece entonces como aquella alternativa que resiste a los embates de la alienación, del culto de la técnica y el poderío industrial que sólo ha hecho estragos en el enjuto pensamiento histórico del siglo XIX.

La capacidad activa del artista de replicar a su presente con un ejercicio crítico es el preámbulo de una cultura de resistencia que también define a la modernidad. Si bien Baudelaire se sitúa en el centro de la vida moderna, también se emplaza en un marco más amplio que incluye una crítica cultural que abarca la modernidad y la posmodernidad.¹³ Con Baudelaire se instaura una crítica de la modernidad que lo conduce a escrutar las formas extremas de la descomposición del pensamiento moderno, y que en el acto participa de la crítica posmoderna. ¿Cuáles son los vínculos existentes entre el fin de sentido de progreso técnico-científico y la postura crítica posmoderna en su despedida al ideal de progreso? Son posibles dos vías en esta crisis de la idea clásica de modernidad: la primera que afirma que su fin es irreversible —Gianni Vattimo— y la segunda que refiere que la posmodernidad es tan sólo una ampliación, una excrecencia crítica de la modernidad misma —Jürgen Habermas.

¹² La teología del mal en la obra de Baudelaire tiene que ver con la idea central del pecado original como culpa y tormento en las sociedades modernas, así como con la afirmación de que hay una inclinación natural del hombre por el mal. El autor de *Les litanies de Satan* propone una inversión de los valores cristianos de la creación y lanza un desafío a los convencionalismos vacíos de una sociedad mojigata y obsoleta. Consúltase la obra de Jean-Pierre Richard, "Profondeur de Baudelaire", en *Poésie et profondeur*, p. 12.

¹³ Para ahondar en la definición de modernidad en el contexto francés que incluye la posmodernidad, consúltase la obra de Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 173.

En este sentido, lo que se somete a discusión es el nexo entre posmodernidad y crítica de la modernidad que se configura a través de una continuación de la modernidad a contrapelo, tal como lo formula Habermas¹⁴ en su ya célebre conferencia de 1980 *La modernidad, un proyecto inacabado*. Aspecto también señalado sucintamente por Antoine Compagnon en *Les cinq paradoxes de la modernité*, aclaración hecha en el sentido de que la modernidad en su acepción francesa remite a la posmodernidad.¹⁵ Ahora bien, el paso decisivo para establecer un nexo entre Baudelaire y la despedida posmoderna a la modernidad depende de tres rasgos fundamentales: el fin de sentido del progreso entendido como proyecto de civilización sustentado en el optimismo de un ascenso técnico-científico ineluctable, un sentido seguro de la historia y un cierto grado de desencanto plasmado en el desasosiego.

De manera más amplia, Baudelaire ventila la obsesión moderna por la doctrina del progreso aplicada a la historia y la moral. El nexo entre la despedida posmoderna a los ideales —modernos del progreso y la historia— y la crítica baudelairiana se constituye también a través de dichos aspectos. Con ello, al suministrar un marco crítico al período histórico, Baudelaire define la modernidad a través de sus corrientes detractoras. De modo que esta actitud crítica remite a un desbordamiento del pensamiento conservador de la era industrial, que se produce cuando Baudelaire dismantela las cargas ideológicas de la conciencia moderna para exhibir una forma de pensamiento ruinoso del progreso.

Baudelaire anima el desarme de la tecnificación de la vida al asociar la crítica al progreso con el desarrollo de un pensamiento moderno decadente. Como pensamiento moderno, Baudelaire describió aquel proceso de desencantamiento que condujo a Europa al agotamiento de las instancias éticas y sociales de la era de las metrópolis, y cuya instauración devino en una cultura industrial que designa una exaltación inmoderada del progreso tecnológico. Ante un pensamiento moderno conservador, en *Mon cœur mis à nu* se postula un perspectivismo histórico que concentra sus ataques contra la idea de historia a la luz de la noción de progreso técnico-científico: “No solamente habrá en el caso del progreso una identidad entre la libertad y la fatalidad, sino que

¹⁴ Véase también el primer capítulo de Jürgen Habermas, “La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”, en *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 11.

¹⁵ “*En France, le moderne est entendu au sens de la modernité qui commence avec Baudelaire et Nietzsche, et comprend donc le nihilisme ; il a été ambivalent dès l’origine, dans ses rapports à la modernisation et avec l’Histoire en particulier, dans sa méfiance vis-à-vis du progrès ; et il est essentiellement esthétique. C’est même la raison de l’autre quiproquo —entre les Français et les Américains cette fois— la modernité au sens français, c’est-à-dire baudelairien et nietzschéen, incluant la postmodernité*”. [“En Francia, lo moderno se entiende en el sentido de la modernidad que comienza con Baudelaire y Nietzsche y comprende entonces al nihilismo. Desde sus orígenes, lo moderno ha mantenido una relación ambivalente con la modernización y con la Historia en particular, en su desconfianza con respecto al progreso, y ésta es esencialmente estética. Incluso es el motivo del otro quiproquo —esta vez entre los franceses y los americanos—, la modernidad en el sentido francés, es decir, baudelairiano y nietzscheano, incluye a la posmodernidad”] (A. Compagnon, *op. cit.*, p. 173).

además esta identidad siempre ha existido” (Baudelaire, 1992: 425).¹⁶ La condición anémica del paradigma moderno —que Baudelaire enfatiza en dos sentidos principales— no sólo refleja una fase extrema de vaciamiento de la noción de progreso, sino que conduce a un escalonado agotamiento de la idea de historia como progresiva iluminación. Con Baudelaire la disolución de la idea de historia significa ante todo una ruptura de unidad ascendente, y no un puro y simple fin de la historia como proceso.

Desde este punto de vista, la historia para Baudelaire no es aquella que se refiere al curso creciente de la salvación cristiana dictada por la providencia —discusión suscitada entre los Antiguos y los Modernos—, sino que constituye, en términos más rigurosos, la pérdida de consistencia del decurso cronológico, unitario y ascendente del perfeccionamiento hacia lo mejor como ley universal. En *Exposition Universelle 1855*, el agotamiento de la idea de progreso culmina necesariamente en esta dilución trágica de la historia ascendente: “Todo aquel que desee ver con claridad a través de la Historia, deberá primero apagar este faro pérfido” (Baudelaire, 1992: 725).¹⁷ La visión poética de una humanidad autora de su propia historia disipa las ilusiones progresistas, al ventilar en su crítica la legitimidad de un presunto orden general de las leyes de la historia. Como lo refiere el polígrafo de la metrópoli, la *Exposition* expone la autodestrucción de la modernidad porque la ideología moderna revela una adhesión irreflexiva que hace de la historia un ascenso ineluctable del espíritu humano hacia mejor, al proclamar la libertad individual y colectiva disolviéndola en un imperativo tecnológico:

Pero, ¿en dónde se encuentra la garantía del progreso para el mañana? Puesto que los discípulos de los filósofos del vapor y los fósforos así lo entienden: el progreso no se les presenta sino a modo de una serie indefinida. ¿En dónde se halla tal garantía? Me digo que sólo existe en su credulidad y fatuidad (Baudelaire, 1992: 725).¹⁸

En el diario íntimo de Baudelaire *Fusées*, lo esencial de esta crítica a la modernidad consiste en anteponer un imperativo técnico-científico a la perspectiva ética e individual: “No puede haber progreso (verdadero, es decir, moral) más que en el individuo y por el individuo mismo” (Baudelaire, 1992: 408).¹⁹ La opinión general en torno a un nuevo principio de reflexión sobre el presente, a partir de la perfectibilidad, la supremacía del sujeto y la reflexión histórica crítica, arroja elementos fundamentales para definir la modernidad desde sus manifestaciones más radicales.

¹⁶ “—Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c’est l’histoire, histoire des nations et des individus”.

¹⁷ “Qui veut y voir clair dans l’histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide”.

¹⁸ “Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain? Car les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l’entendent ainsi: le progrès ne leur apparaît que sous la forme d’une série indéfinie. Où est cette garantie? Elle n’existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité”.

¹⁹ “Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c’est-à-dire moral) que dans l’individu et par l’individu lui-même”.

En la discusión acerca de la modernidad, los detractores hacen una objeción que no ha cambiado sustancialmente de Rousseau a Baudelaire y de Foucault a Baudrillard. La acusación es en contra de un principio fincado en la idea de un desarrollo técnico-científico que socava un determinismo material, pero que al mismo tiempo implanta en su lugar una forma de siniestra inmunidad a la luz de la idea moderna de progreso. Para Baudelaire, con este régimen despunta un absoluto técnico que trueca los medios de la emancipación moral y material de la especie. Baudelaire ha destacado que el pensamiento moderno es un modo de organización histórica, económica y social, que suprime la perfectibilidad moral como especie. De tal postura surge la idea en la *Exposition* de una organización interna de la modernidad que supere la escisión entre el mundo ético y el mundo técnico.

En *qu'est-ce que les lumières*, conferencia dictada en torno a Kant y las reflexiones filosóficas que involucran la noción de actualidad, es decir, la relación que se establece entre el hombre moderno y el pensamiento del presente, Michel Foucault toma como estudio de caso la modernidad baudelaيرية en lo que designa como "la actitud de modernidad" (Foucault, 2004: 866).²⁰ Foucault argumenta que la comprensión de la modernidad a partir de la Ilustración como el surgimiento de un *êthos* moderno, es decir, una actitud señaladamente moderna, una forma de ser y de comportarse históricamente, queda vinculada con la emancipación del individuo: "Quería por un lado subrayar, el arraigo en la *Aufklärung* de un modo de interrogación filosófica que problematiza a la vez la relación con el presente, el modo histórico de ser, y la constitución de sí mismo como sujeto autónomo" (Foucault, 2004: 871).²¹ Se infiere que por "la constitución de sí mismo como sujeto autónomo" (Foucault, 2004: 871)²² Foucault designa la conciencia histórica como un despunte del individuo. Contra el pensamiento moderno que concibe la realización del hombre a través de la técnica y el ascenso ineluctable de la idea de progreso aplicada a la historia y la moral, Baudelaire recurre a la individualidad y la autonomía. La idea de sujeto que Baudelaire concibe se declara abiertamente en contra del pensamiento moderno industrial, que "libera" a los hombres de sus ataduras cognitivas y materiales, al tiempo que enajena sus aspiraciones de perfeccionamiento moral.

En este sentido, cuando surge el requisito de una justificación interna de la modernidad, Baudelaire recurre a la crítica y al yo interno para disipar las ilusiones modernas. A su modo de configurar la modernidad, sólo se la puede definir mediante la tensión entre racionalidad técnico-científica y sujeto como entidad afectiva y síquica. A partir de ambos principios explica la naturaleza degenerativa y trágica de la era moderna como universo de progreso y alienación. Se aduce entonces que la primera tentativa

²⁰ "l'attitude de modernité".

²¹ "Je voulais d'une part, souligner l'enracinement dans l'*Aufklärung* d'un type d'interrogation philosophique qui problématisait à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome".

²² "constitution de soi-même comme sujet autonome".

de concebir la modernidad como concepto estético vaya de la mano de una crítica de la modernidad.²³

En *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire caracteriza la era de las metrópolis por un modo de relación del hombre consigo mismo²⁴ que él describe como “De la vaporización y la centralización del Yo. Todo se encuentra aquí” (Baudelaire, 1992: 405).²⁵ Bajo este enfoque, la primacía de la subjetividad comporta sobre todo tres connotaciones: a) individualismo, que remite a la categoría de persona, que percibe la realidad a través de una experiencia de un yo descentrado, desasosegado y fragmentario, producto de la era de las metrópolis; b) el derecho de crítica —a las instituciones y al canon literario— en que cada cual ha de reconocer y fundamentar su criterio personal; y finalmente, c) la propia necesidad reflexiva de considerar que la crítica aporte la posibilidad de que la modernidad aprehenda la idea de sí misma mediante su propio análisis.

Este vuelco puede llevarse hasta los fundamentos de una conducta reactiva que es la afirmación de una identidad moderna que supone su propia alienación: “La primera labor de un artista estriba en sustituir el hombre a la modernidad y protestar en su contra” (Baudelaire, 1992: 12).²⁶ Esto constituye una actitud que considero central en la formación del pensamiento radical moderno por cuanto la función del sujeto supera el orden social, económico y político del pensamiento moderno.²⁷ En este sentido, el principio de la subjetividad en la obra de Baudelaire rompe con el dominio que la cultura mercantil ejerce en la vida artística y social. En *Le peintre de la vie moderne*, el sujeto percibe la realidad moderna no como un objeto producto de la ciencia tecnificada, o bien como una reducción de las cosas a su uso mercantil, sino que es aprehendido como una operación donde él mismo se realiza a través de la exclusión del valor consensual de los objetos, del sentido de la historia, del progreso y del sistema de bienes económicos: “el dandi no aspira al dinero como a una cosa esencial” (Baudelaire, 1992: 807).²⁸ De este modo, la primacía de la técnica, la mercancía, el progreso, la estructura racional y el sentido seguro de la historia son juzgados desde la experiencia personal.

²³ Sobre este tema consúltese la obra de Habermas: “El problema de una justificación de la modernidad desde sí misma adviene por primera vez en la conciencia en el ámbito de la crítica estética” (J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 11).

²⁴ Entre los teóricos más destacados de la modernidad, como Michel Foucault, Marshall Berman, Jürgen Habermas y Antoine Compagnon, hay consenso en torno a la delimitación de la modernidad en cuatro sentidos: su caracterización a través de una marcada oposición entre antiguos y modernos, entre pasado y presente —a partir de la cual se dispone un modo nuevo de experimentar y reflexionar el presente—, la interrogación del hombre moderno acerca del sentido de la Historia y finalmente la configuración del sujeto a través de un ser moderno.

²⁵ “De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là”.

²⁶ “La première affaire d’un artiste est de substituer l’homme à la modernité et de protester contre elle”.

²⁷ Nietzsche también destaca el surgimiento del sujeto reactivo como un subterfugio a las determinaciones políticas, económicas y morales de la era moderna. Véase Friedrich Nietzsche, “Contra los apologistas del trabajo”, en *Contra el trabajo de Séneca*, Samuel Johnson, Friedrich Nietzsche, Bertrand Russell, T. W. Adorno y E. M. Cioran.

²⁸ “le dandy n’aspire pas à l’argent comme à une chose essentielle”.

El estupor producido por los estragos de las revoluciones industriales se desenvuelve en el *Salon de 1859* como una energía crítica, investida, en primera instancia, en un cuestionamiento radical de la ideología moderna, es decir, como una visión de la realización del hombre a través de la técnica y la idea de progreso aplicada a la historia, y en segunda instancia, articulada a una estética subversiva: “la industria al irrumpir en el arte se convierte en su enemiga más mortal” (Baudelaire, II, 1976: 618).²⁹ En *Exposition universelle 1855*, la tesis esencial de esta crítica baudelairiana consiste en que la modernidad disimula las condiciones que determinan la explotación y la miseria humanas, al conseguir enervar las mentes a través del consuelo material del progreso: “al refinar a la humanidad proporcionalmente y continuamente mediante los nuevos placeres que ofrece, el progreso indefinido sería su tortura más ingeniosa y cruel” (Baudelaire, II, 1976: 581).³⁰

El desmantelamiento de las ideas de progreso y de historia constituye el subterfugio para dejar atrás las contradicciones de la modernidad, mediante una crítica y una estética del fin. La concepción baudelairiana de la historia expuesta en *Exposition universelle 1855* —teoría de la degradación—, tanto en la poesía como en la crítica, refuta el devenir moderno, sustituye la finalidad por la causalidad, es decir, desarticula el telos, la finalidad anhelada —el progreso constante y ascendente—, el encadenamiento de las causas y de los efectos del decurso histórico, mediante una visión terminante del proyecto moderno. Incluso en la plegaria profana que constituye la poesía moderna, Baudelaire no muda el hoy en eternidad sino que, por el contrario, transmuta la eternidad en actualidad que se degrada: “El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no sólo a la belleza que la reviste sino también a su cualidad esencial de presente” (Baudelaire, II, 1976: 684).³¹

Tras el paso de la estela simbolista, la poesía moderna ya no se funda más en una experiencia nueva sino en la ausencia de toda experiencia como lo ha manifestado Giorgio Agamben en *Enfance et histoire*: “la crisis de la experiencia es el marco general en el cual se sitúa la poesía moderna. Dado que, desde Baudelaire, la poesía moderna de ningún modo se funda sobre la base de una nueva experiencia, sino precisamente en la falta de experiencia sin precedentes” (Agamben, 1989: 53).³² Entonces, tanto en la obra crítica como en la poética de Baudelaire se propaga una disolución de los valores de la modernidad referentes al ámbito económico, político y cultural. Baudelaire incorpora la vida moderna y su decadencia a un universo estético y simbólico, convirtiéndola no sólo en una poética, sino en un dispositivo de desmantelamiento crítico: la abolición de los valores establecidos a través de sus propios valores. De

²⁹ “l’industrie faisant irruption dans l’art, en devient la plus mortelle ennemie”. Esta edición posee textos inéditos en español.

³⁰ “Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l’humanité en proportion des jouissances nouvelles qu’il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture”.

³¹ “Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent”.

³² La traducción del francés al español es de mi autoría.

hecho, Baudelaire ha transformado un acontecimiento cotidiano en una experiencia estética que reviste una crítica profunda y aguda de la ideología moderna. Tal actitud crítica lo inscribe en los orígenes de la crítica de la modernidad.

II. Resistencia intelectual y subversión estética

En las previsiones de Baudelaire, la crítica de la modernidad designa una condición de resistencia intelectual que se realiza en una forma compleja de estar en el mundo. Este modo de ser radical y moderno se traduce en un conjunto de estrategias de desmantelamiento crítico para hacer frente al embate del imperativo técnico y mercantilista de la era industrial. Por extensión, esta postura crítica y singular de largo aliento cuestiona el conjunto de ideas definitorias de la modernidad, consideradas en sí mismas como modos de representación y proyección de un ideal dado de civilización. Este marco crítico que define la modernidad a ultranza es el resultado de la reflexión histórica del presente y la relación, propia e insustituible, que el polígrafo de la modernidad establece con su época. Si bien Baudelaire se sitúa en el contexto de la modernidad estética, también es cierto que él mismo se proclama en contra de los rasgos que el progreso y la industrialización imprimen en los hombres modernos.

Baudelaire es radical por cuanto persigue preservar las tensiones de la modernidad como estrategia de superación crítica. En la medida en que el oxímoron posibilita una dialéctica primordial de los opuestos poéticos, constituirá la figura de estilo central en la obra de Baudelaire: *Les fleurs du mal*. La postura central de esta tradición radical, brillantemente expuesta en *Exposition universelle 1855*, consiste entonces en exhibir la base contradictoria que apuntala la idea moderna de progreso: “este oscuro faro”, “faro pérfido”, “faro traidor”³³ (Baudelaire, I, 1976: 580).³⁴ En él se adecuan libertad y fatalidad, o, dicho de otro modo, la convicción de un sentido seguro de la historia, la esperanza en un progreso técnico-científico ineluctable y la premisa según la cual todo acontecimiento histórico significativo no sobreviene al azar y está de antemano fatalmente predestinado:³⁵ “No solamente habrá en el caso del progreso una identidad entre la libertad y la fatalidad, sino que además esta identidad siempre ha existido. Esta

³³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 580. Remite a la inversión voluntaria de la figura del faro de Victor Hugo en *La Légende des siècles*: “Y se ve pasar la estrofa del progreso / ¡Es la nave, es el faro! / Por fin el hombre empuña su cetro y arroja el bastón. / Y se ve partir en vuelo el cálculo de Newton”. La traducción es propia.

³⁴ “*phare obscur*”; “*phare perfide*”; “*phare traître*”.

³⁵ Seis años después de la *Exposition* de Baudelaire, Marx señala a lo largo de su obra de crítica económica la naturaleza contradictoria de la modernidad, es decir, advierte que la promesa de redención del individuo está sujeta a la exigencia de dominación que presuponen el trabajo enajenado y el proceso de valorización del desarrollo tecnológico. Consúltese Karl Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización*. (Extractos del Manuscrito 1861-1863), p. 11.

identidad es la Historia, la historia de las naciones y de los individuos” (Baudelaire, I, 1976: 707).³⁶

Tras el paso de la estirpe vehemente de los poetas decimonónicos, el poder de fascinación de los objetos de la exhibición de París es el símbolo de una razón industrial y mercantil en la cual ya no se reconoce un principio de orden, sino un potencial de transformación estética y simbólica. Pero, ¿cuáles son los otros “terrenos”, las otras estrategias, las otras armas de la ficción en las reflexiones del polígrafo de la modernidad? Jean Baudrillard, en el inciso *La mercancía absoluta* señala que Baudelaire resiste a la escalada de lo que llama “la deprimente teoría de la alienación” (Baudrillard, 2000: 129) y, en efecto, Baudelaire resiste a la alienación en dos sentidos diferentes. Por un lado hace frente al cambio de categoría del artista-profeta que pasa a ser considerado como un asalariado, aunque reactivo, económicamente inconducente y ocioso, que posee un papel definitorio del arte en la modernidad.

Por otro lado, objeta la irrupción de la lógica de mercado en el ámbito artístico, proponiendo un valor que escapa paradójicamente al sistema de bienes porque anula el valor de uso y de cambio: la mercancía absoluta. La tesis que analizo es que la mercantilización del arte desdibuja la función mistificadora del artista y trae consigo la conversión de la obra de arte como un bien más de mercadeo. Sin embargo, las formas múltiples y radicales de la abstracción moderna que propone Baudelaire van más allá de los confines de la desaparición del artista y sus funciones. En síntesis, a través de la figuración literaria, el artista entra en el dominio de la simulación y restituye la mercancía como una sacralización irónica.

Si se aceptan las tesis ahora ya ineludibles en torno a *De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts*, que elaboraron Walter Benjamin, Marshall Berman, Jean Baudrillard y Giorgio Agamben, acerca del carácter fetiche de la mercancía,³⁷ se convendrá que la novedad que ofrece la Exposición Universal de París (1855) consiste en mostrar el arte confrontado a la mercantilización y al imperativo técnico de la civilización industrial. Las tres aproximaciones al texto de Baudelaire exponen la fuerza de atracción a la vez destructiva y emancipadora que ejerce la mercancía sobre la obra artística, entendida como la reivindicación de la inutilidad del arte y el aspecto casi místico, que gira en torno a los productos de la exhibición, o las “sutilezas metafísicas” y los “resabios teológicos” (Marx, 2005: 36), como los define Karl Marx en *El fetichismo de la mercancía y su secreto*.

Baudelaire hace notar que las mercancías de la exhibición del Palais des Beaux-Arts ocupan el lugar tradicionalmente reservado a la obra de arte y comprende de golpe el advenimiento de la obra como una quimera mercantil, improductiva, develada en su nueva forma de fetiche: el extrañamiento vuelto mercancía absoluta. Los tres trabajos

³⁶ “—Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c'est l'histoire, histoire des nations et des individus”.

³⁷ Los tres autores citados acogen la definición de Karl Marx, “El fetichismo de la mercancía y su secreto”, en *El capital*, p. 36.

explican cómo Baudelaire ventila las determinaciones formales de la época y exacerba la abstracción del valor consensual de los objetos al trascender los valores de uso y cambio. Si la industria y la mercancía ejercen determinaciones fatales para la creación artística, Baudelaire a contragolpe vindica la prescindencia de la utilidad develando el influjo del sistema económico de bienes a través de actitudes estéticas y simbólicas.³⁸

Corresponde así a la obra de arte y al artista representar en términos estéticos la inutilidad y llevar hasta el absoluto este valor. La intención de sacralizar la mercancía y la industria esquiva los desafíos de la transfiguración del arte en mercado y del artista en asalariado, a través de la abstracción y del poder de fascinación que produce el carácter fetiche de los bienes económicos cuando son exhibidos en aparadores: “Toda mecánica es sagrada como un objeto de arte” (Baudelaire, 1992: 904).³⁹ La mecánica sacralizada, en estricto sentido estético, es también la abolición más radical de la lógica industrial y del carácter fetiche de la mercancía. El reto que supone para el artista la valoración del arte como una mercancía, se traduce en una nueva fase de abstracción que irónicamente somete a valoración estética un metalenguaje banal, que vuelve a trazar nuestra vida cotidiana como un mundo indiferenciado, evanescente y trivial. Con esto, la estetización de la mercadería y el universo fabril se sirve del simulacro: un desafío al sentido social ejercido desde lo simbólico.

Baudelaire calibra el azar, aspira a capitalizar la imposibilidad de formular un juicio estético de nuestro presente como una simulación trivial de nuestro propio agotamiento, como una fase dramática y abstracta de la desarticulación total de nuestro mundo. La indigencia del sentido como valor estético configura activamente otro valor absoluto: la dilución de nuestra vida cotidiana en una fase banalizada y abstracta. La única fuerza que supera la desilusión del mundo moderno es la ironía como un modo de vaciar el sentido de la banalidad técnica y mercantil. El papel de Baudelaire en torno a la mercancía consiste en demostrar su carácter metafísico, haciendo visibles los estímulos de fascinación y de asombro que aguardan ocultos en las convenciones, trasladándolos al campo del arte. El poeta de la intrascendencia resiste en esto a la mercantilización y al industrialismo, desvelando el espectáculo del valor de cambio en una belleza pasajera que queda ligada al instante de su aparición, cristalizada en una forma de “goce estático” (Baudrillard, 2000: 128). Conforme a esta estrategia, Baudelaire debe ocuparse en dismantelar la autoridad y la convención para exhibir el espectáculo e idolatría que moran en la mercancía.

El trayecto analítico de Baudelaire se puede resumir en los siguientes términos: ante la mercantilización de la obra de arte el artista moderno formula una estetización de la mercancía, que se resuelve en una fetichización de ésta, que en última instancia oculta una ironía. El poeta oracular plantea un análisis de una visión de la modernidad en discordia consigo misma, valiéndose de la mercancía para proyectar una utopía estética

³⁸ Mercantilización de la obra de arte → Estetización de la mercancía → Fetichización de la mercancía → Ironía baudelairiana.

³⁹ “*Toute mécanique est sacrée comme un objet d’art*”.

que atribuye al arte un papel revolucionario y activo. Él mismo reconoce la primacía del instante en la era moderna, pero también asume una actitud reactiva en contra de la modernidad por cuanto participa de una crisis de la metafísica de la presencia, desplegada a través de una visión crítica de los objetos mercantiles. He ahí la ironía como otra estrategia respecto a los caminos indiferentes de la alienación en la era de la industrialización.

III. *Pensamiento radical*

Baudelaire es un intelectual reactivo. La apuesta radical que ofrece ante los desafíos que plantea la era industrial consiste en un esfuerzo crítico definitorio del panorama moderno. En tanto que el pensamiento moderno prevé la realización del individuo a través de la técnica y la historia ascendente, la resistencia radical denuncia la alienación del sujeto a la luz de las nociones de progreso y modernidad. Por la misma razón negativa, cuando el cauce del mundo es expuesto bajo un enfoque teleológico como un decurso inevitable hacia la perfección, el arte moderno se presenta como lo contrario de toda racionalidad tecnológica y mercantil. Si la fe en el progreso ineluctable es el vehículo legitimador de la modernidad, el fin de la idea de progreso constituye el vector de la resistencia intelectual. De este modo, la crisis de la modernidad es indisoluble de dos orientaciones opuestas y complementarias en la reflexión crítica de Baudelaire: el progreso y el artista. En la *Exposition universelle 1855* ambos son complementarios en la medida en que la técnica se presenta como un vehículo mediante el cual el hombre se realiza como amo de la naturaleza y de sí mismo; y son opuestos porque la técnica al servicio de la ideología del progreso reduce al artista a un asalariado de la cultura moderna: “¿cómo podría el temperamento del artista ser domesticado, enmendado, sometido a las reglas utópicas concebidas al auspicio de cualquier pequeño templo científico en la faz del planeta, sin constituir esto un riesgo mortal para el arte?” (Baudelaire, II, 1976: 579).⁴⁰

Así, Baudelaire plantea en su artículo de la *Exposition* que el intelectual ya no se concibe como un engranaje artificial de la maquinaria moderna en tanto que asalariado, sino que le adjudica la posibilidad de justificar su realidad, individual e introspectivamente: “El artista se basta a sí mismo. No compromete sus propias obras al porvenir. Responde por sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido *su rey, su sacerdote y su Dios*” (Baudelaire, II, 1976: 581).⁴¹ Por lo tanto, el artista puede interpretar lo real no como un mero receptáculo, objetivo irrealizable de la ciencia tecnificada, sino como una

⁴⁰ “comment le tempérament de l’artiste [pourra-t-il] jamais être gouverné, amendé, redressé, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l’art lui-même [?]”.

⁴¹ “L’artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu”.

operación de desciframiento, donde se revela no sólo el sentido de lo observado sino también y sobre todo el sentido de la misma observación. En suma, lo que propone Baudelaire es una escritura del artista, subjetiva y superviviente: una forma de idealismo subjetivo que sólo encuentra condición de posibilidad partiendo de la crítica de la ideología moderna.

Baudelaire concibe un sistema crítico que presenta la gratuidad del pensamiento como una condición necesaria del acto libre. Acto de libertad, rebeldía de razonar, cuya finalidad, parafraseando a Baudelaire, es la falta de toda representación de fines: razonar en potencia, a la vez, al volverse contra sus aparentes causas y condiciones objetivas, al hacer de sus determinaciones históricas el objeto del razonamiento, provoca el lentísimo impulso del cambio, la adhesión estética a una singularidad única que promete otras acciones, otros pensamientos y otras esperanzas. El reconocimiento de la modernidad radical deshilvana el filón de la resistencia inaugurada por Rousseau, pasando por los Ludditas y por los románticos europeos en pleno siglo XIX; movimiento artístico que atraviesa y define, a contracorriente, casi dos siglos de ensoñaciones mercantiles de constructores de máquinas.

En *Le joueur génèreux*, el largo decurso del progreso ya no se concibe como el triunfo de la razón, consecución del Siglo de las Luces, sino que es percibido como la manifestación de un angustioso agotamiento: “esa extraña afección del hastío, que es la fuente de todos sus sufrimientos y de todos nuestros miserables progresos” (Baudelaire, I, 1976: 327),⁴² producto de una descomposición moral e histórica surgida a partir de la confusión entre progreso material y moral. Este desequilibrio entre dos visiones del progreso, más que estancar al individuo, lo arroja a un conflicto en el cual las condiciones materiales de su existencia —trabajo alienado— se encuentran en pugna con su meta esencial: la perfectibilidad. Tal es el marco de la tragedia moderna, en cuyo escenario el artista de lo intrascendente, lo aleatorio, lo improductivo, es el héroe de una condición decadente.⁴³

Entre las previsiones de Baudelaire, la génesis de los avances técnicos aparece como la correlación inversa del progreso moral. Por consiguiente, en *Fusées* la crítica a la idea de progreso designa el conjunto de fuerzas que se oponen a la industrialización como una supresión de lo vivo: “Ruego a cualquier hombre biempensante que me muestre lo que subsiste de la vida” (Baudelaire, I, 1976: 666).⁴⁴ El autor del *Salut public* desecha la idea que inscribe en el progreso material la totalidad de la perfectibilidad general de la humanidad. Baudelaire no sólo anula toda garantía de perfectibilidad a través de la senda sinuosa del progreso material, sino que también cancela el ideal

⁴² “[...] cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès”.

⁴³ Decadencia en dos sentidos: primero, entendida como el relajamiento de las costumbres, como pérdida de los valores aceptados en el Segundo Imperio —diagnóstico que compromete una amplia denuncia de la situación social del escritor, magistralmente expuesta en los *Poèmes en prose*. Segundo, el agotamiento se refiere a la condición histórica y moral del hastío: el desasosiego, condición moral de la modernidad.

⁴⁴ “Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie”.

de desarrollo acumulativo y ascendente como estrategia de superación de la modernidad misma. En la *Exposition*, la reacción ante el progreso —una categoría que vive de su propia negación, del consumo de sí misma y de su contradicción incesante— es el signo directo de una modernidad entendida como progresión hacia la decadencia: “Esta idea grotesca, [...] es el diagnóstico de una decadencia demasiado visible” (Baudelaire, II, 1976: 580).⁴⁵

Pero, precisamente en cuanto se presenta una suerte de insoslayable tragedia moderna, que desemboca en una teoría de la degeneración moral e histórica —cuyo héroe es el artista improductivo—, una nueva forma de hacer crítica se articula sistemáticamente con el pensamiento estético, proporcionando una peculiar autoafirmación del espíritu moderno a través de la negación de los ideales de la modernidad progresista. La decadencia del ideal de progreso en las reflexiones del vate suscita la aparición de la autarquía del artista y la crítica subjetiva, es decir, una forma de realización a través de la capacidad de resistir a la lógica industrial y a su ideología mediante una estética y una crítica personalísima.

Ante una sociedad cuyos valores son marcadamente utilitaristas lo subjetivo en el arte constituye un gesto autónomo que revela una crítica de la ideología moderna, a saber, el sistema de ideas consideradas como modos de representación y prospectiva. En este sentido, en *qu’est-ce que les Lumières?*, Michel Foucault se plantea la comprensión de la modernidad a partir del surgimiento de un *éthos moderno*, es decir, una actitud señaladamente moderna, una forma de ser y de comportarse históricamente que queda de manifiesto en la figura del dandi. La invención de sí, beneficio de la transfiguración del artista en producto de su arte, remite a una actitud profundamente moderna y radical. En su ensayo consagrado a Baudelaire, Foucault deduce que “Ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal y como se es en el flujo de momentos pasajeros, es considerarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y difícil” (Foucault, 2004: 870).⁴⁶

Desde el momento en que la invención de sí mismo se vuelve un artificio, también se instala la disolución más radical de la lógica industrial y mercantil: “Es crear una magia sugerente, que contiene a un tiempo, sujeto y objeto, al mundo exterior al artista y al artista mismo” (Baudelaire, II, 1976: 598).⁴⁷ En consecuencia, la singularidad vuelta arte para la ideología de los fines prácticos no tiene otro sitio que el de la exclusión: “Ser un hombre útil siempre me ha parecido una cosa repugnante” (Baudelaire, I, 1976: 679).⁴⁸ Siguiendo esto último, el único terreno que se vuelve decisivo porque se elige voluntariamente es el terreno del arte. En el *Salon de 1859*, Baudelaire supera los rasgos alienantes de la modernidad, mediante una postura estética peculiarísima

⁴⁵ “Cette idée grotesque, [...] est le diagnostic d’une décadence déjà trop visible”.

⁴⁶ “Être moderne, ce n’est pas s’accepter soi-même tel qu’on est dans le flux de moments qui passent, c’est se prendre soi-même comme objet d’une élaboration complexe et dure”. La traducción es de mi autoría.

⁴⁷ “qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui même”.

⁴⁸ “Être un homme utile m’a paru toujours quelque chose de bien hideux”.

que supone a la vez preservar la inutilidad, la subjetividad y el ocio, en una civilización en donde todo se reduce a sus fines prácticos: “encuentro inútil y fatigoso representar aquello que es, puesto que nada de lo que existe me satisface. La naturaleza es desagradable y prefiero los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva” (Baudelaire, II, 1976: 620).⁴⁹ A partir de Baudelaire, la naturaleza misma de la especulación, de la forma más abstracta de la imaginación, implica un desborde crítico de dichos rasgos alienantes que supone la modernidad.

En este sentido, aquello que confiere a la figura de Baudelaire un carácter señaladamente radical es que sus *estrategias absolutas* no se limitan al dominio de la mercancía, sino que también conciernen al dominio de lo simbólico; y lo hacen en tres aspectos principales: a) a través de la proclama de la autonomía —estética y económica— del arte que rompe con la dependencia tanto del canon como del circuito económico de bienes, y b) por el hecho de construir estéticamente el papel del artista en un modo de ser moderno; y c) por subvertir el sistema económico de valorización a través de una ontología de la improductividad y de una metafísica del ocio (dandismo).

A la primacía de la razón industrial y la preponderancia de las estructuras de mercado en el arte, Baudelaire opone el sentido crítico y la perspectiva personal. A raíz de lo anterior, la idea de modernidad trasciende el simple rechazo de un concepto, para dar paso más bien a la interrogación de sus fundamentos. Al captar las cosas en su inmediatez y en su evanescencia, la valoración estética de la realidad aprehendida por el sujeto se presenta como una operación de desmantelamiento cognitivo de los valores modernos. Puede decirse que con Baudelaire, el potencial estético individual se contrapone al ideal social y político del progreso tecnológico y define a la modernidad a contrapelo. La disidencia moderna se concreta entonces como un simultáneo acontecer de extrañamiento y reconocimiento entre el presente y el pasado; un movimiento de rupturas consecutivas que supone el enfático reconocimiento de un tiempo que se concibe a sí mismo en un acto reflexivo, estético e histórico de escisión y de autoafirmación. La disidencia moderna reconoce en la inercia de lo moderno una rutina de la modernidad, es decir, una novedad siempre conservadora.

El resultado directo de la crisis de la idea de innovación arroja un nuevo principio de reflexión sobre el presente a partir de una nueva organización del saber en las sociedades: la visión del progreso tecnológico como fin civilizatorio, es decir, como un modo de dejar al mundo organizarse en función de la racionalidad científica y tecnológica. En reacción a esta lógica excesiva, en las consideraciones de Baudelaire, la crítica al progreso como corolario de la modernidad se presenta como un subterfugio para desmantelar los estragos y las contradicciones de la era industrial mediante una forma de modernidad estética, última y radical. La denuncia de los adelantos de la técnica, como analogía directa de la realización del espíritu humano a manera de un ideal social, es el nuevo camino que dicta la autonomía estética subjetiva.

⁴⁹ “je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive”.

La superación de la degeneración de la vida social a través de las armas de la ficción crítica significa uno de los legados de mayor relevancia para el arte del siglo XIX y XX. Lo sublime y el canon ya no son un terreno inmediato de la belleza; la reflexión entra en el dominio del arte no sólo desde el punto de vista del conocimiento y la valoración de las obras del pasado, sino también como factor de acción y resistencia: como un quicio simbólico de evasión de lo concreto objetivo. Se trata de una aportación de la mayor importancia, toda vez que sienta las bases que posibilitan la plena autonomía de la obra y el quehacer del artista con respecto a cualquier fin utilitario. Esto implica otorgarle plena autonomía respecto de cualquier otra instancia y sus condicionamientos, ya sea poética, académica o institucional.

La esperanza de acceder a una estética autónoma que recrea la transitoriedad, improductividad y subjetividad como alternativa al utilitarismo predominante en el pensamiento moderno, es la apuesta absoluta de Baudelaire para abolir toda tentativa de categorización de lo vivo en el fenómeno artístico. El hecho de afirmar que el arte y el artista se localizan en el epicentro de la vida y no sólo en el mero recreo de los sentidos, equivale a aseverar que la experiencia estética subjetiva es susceptible de producir o dismantelar los estragos de las fuerzas funestas de la modernidad. En otros términos, con Baudelaire surge una exaltación de la individualidad en reacción al industrialismo que resulta en un cruce de caminos ineludible para el pensamiento crítico y estético contemporáneo.

La *Exposition* de Baudelaire disuelve la modernidad mediante la radicalización de las tendencias que la constituyen. La radicalización consiste en la crítica de los valores de la civilización mediante su dismantelamiento analítico. Si la modernidad se define como decadencia de la novedad que caduca y envejece, y es sustituida por una novedad superior en un movimiento incesante que desalienta la creatividad al tiempo que la cancela, entonces Baudelaire no logra salir de la modernidad pensando en superarla. El artista reactivo niega la modernidad para realizarla. Así, el camino que conduce más allá del aciago panorama histórico tiene que pasar por una crítica de la modernidad misma.

Recuperando lo más sustantivo hasta aquí, el papel de Baudelaire en torno a la mercancía ha consistido en demostrar su carácter metafísico, en exhibir los estímulos de fascinación y asombro que aguardan ocultos en las convenciones y trasladarlos al campo del arte. Baudelaire ha resistido en esto a la mercantilización y al industrialismo, revelando el espectáculo del valor de cambio en una belleza pasajera que queda ligada al instante de su aparición, cristalizada en un “goce estático” (Baudrillard, 2000: 128). Conforme a esta estrategia, Baudelaire debe ocuparse en deconstruir por sí mismo la autoridad y la convención, para exhibir el espectáculo e idolatría que moran en la mercancía. El trayecto analítico de Baudelaire se puede resumir en los siguientes términos: ante la mercantilización de la obra de arte, propone una estetización de la mercancía, que se resuelve en una fetichización de ésta, que en última instancia es una ironía. Baudelaire plantea un análisis de una modernidad en discordia consigo misma, valiéndose de la mercancía para proyectar una utopía estética que atribuye al arte un papel revolucionario en lo que atañe a la relación del hombre con su presente.

Corresponde así exhibir la nulidad y extraer de ella un nuevo valor a través de la autodestrucción. Baudelaire reconoce la primacía del instante en la era moderna, pero también asume una actitud reactiva en contra de la modernidad. He ahí la ironía como otra estrategia respecto a los caminos indiferentes de la alienación en la era de la industrialización. El arte mismo es el medio por el que la humanidad en decadencia puede anularse para liberarse de las ataduras. Un aspecto importante de las estrategias en la obra de Baudelaire es la definición de modernidad, en la cual la obra de arte moderna está bajo el influjo de lo auténtico y lo efímero. El artista recompone lo que ha acontecido en la fugacidad, recobrando así el rastro del sujeto que ha transformado lo efímero en experiencia estética. Conforme a ese uso de la modernidad estética que colma el imperecedero deseo de belleza durante el instante en que se establece esa fugaz conexión entre la eternidad y actualidad: Baudelaire liga la obra —estática— con el instante mismo de su aparición; al consumirse en actualidad, la experiencia estética —dinámica— puede detener el flujo regular de los estragos modernos, romper la normalidad, neutralizar las convenciones y sortear la mercantilización.

Recurrir a la misma exigencia de innovación para salir de la modernidad cancela la posibilidad de encontrar una vía diferente. Baudelaire advierte que la superación e innovación son categorías señaladamente modernas y que, por lo tanto, no pueden ofrecer una salida de la modernidad. Según el exégeta de la modernidad, la alternativa reside en la disolución de las creencias y valores. La modernidad no sólo es definida por la categoría de superación temporal —entre antiguos y modernos— sino también por aquella de superación crítica. De esto se desprende que, en su acepción moderna, el concepto de ideología designa un sistema de ideas consideradas como modos de representación, percepción y proyección. La crítica a los valores superiores de la civilización —a la idea de progreso del siglo XIX y a la certeza de un decurso lineal de los acontecimientos históricos— es también un ataque directo a la ideología moderna.

Ante el vaciamiento de sentido de la historia, la decadencia moral y el pesimismo del siglo, Baudelaire propone las estrategias absolutas de una tradición radical: ironía, autonomía, figuración abstracta y la teología del mal basada en la inversión de los valores de la creación. Todas ellas plantean la cuestión de la contingencia y acabamiento de la modernidad. Sin embargo, estas mismas estrategias podrían acelerar su muerte porque al deslindarse críticamente de sus fundamentos, la denuncia reflexiva alcanza a diluir las categorías de normatividad y autoridad, y las ventila como entidades inciertas e inusuales.

La resistencia intelectual está orientada a la crítica del presente que confirma la evolución de las construcciones ilusorias de la moral: religión, arte e historia. La función de la reflexión crítica ya no es más remontarse al origen del fundamento, ahora es desplegar una crítica de la época actual. ¿Qué subsiste de las consideraciones de Baudelaire? Que el discurso propiamente literario en que son representadas las contradicciones de la modernidad no es por sí mismo ajeno a dichas condiciones, como un velo neutro que recubriría los términos. Por el contrario, las estrategias radicales son armas de la crítica que constituyen la producción de una forma de resistencia a

través de un efecto ideológico cifrado en la estética. El sentido profundo de la crítica de la modernidad a través de sus armas radicales es éste: la cualidad irónica del arte simula una y otra vez los estragos de la era moderna en una parodia del aniquilamiento paulatino y definitivo de la sociedad. Es preciso que la simulación poética, la herrumbre de la maquinaria moderna, sustraiga algo a la banalidad y al cinismo, es preciso que en cada frase algo desaparezca, es preciso que la desaparición continúe viva en una antinomia siempre viva: ésta es la fórmula de la resistencia.

obras citadas

- AGAMBEN, Giorgio. 1989. *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Trad. Yves HERSANT. París: Payot.
- BAUDELAIRE, Charles. 2014. *Œuvres posthumes et correspondances inédites*. Ed. 1887. París: Hachette-BNF.
- . 1992. *Œuvres complètes*. Pról. Claude ROY. París: Robert Laffont, Bouquins.
- . 1976. *Œuvres complètes*, vols. I y II. Ed. Claude PICHOS. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- BAUDRILLARD, Jean. 2000. *Las estrategias fatales*. Trad. Joaquín JORDÁ. Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, Walter. 2007. *Libro de los Pasajes*. Trad. Rolf TIEDEMANN, L. F. CASTAÑEDA, Isidro HERRERA y Fernando GUERRERO. Madrid: Akal.
- BERMAN, Marshall. 2013. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea MORALES VIDAL. Barcelona, Anthropos.
- COMPAGNON, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. París: Seuil.
- CRÉPET, Jacques. 1957. *Propos sur Baudelaire*. Ed. Claude PICHOS. París: Mercure de France.
- FOUCAULT, Michel. 2004. "Qu'est-ce que les Lumières?" *Michel Foucault Philosophie (Anthologie)*. Comp. Frédéric GROS. París: Gallimard.
- FUMAROLI, Marc. 2008. *Las abejas y las arañas. La querrela de los antiguos y los modernos*. Trad. Caridad MARTÍNEZ. Barcelona: Acantilado.
- HABERMAS, Jürgen. 2008. *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. Manuel JIMÉNEZ REDONDO. Madrid: Akal.
- JAUSS, Hans Robert. 1995. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Trad. Ricardo SÁNCHEZ. Madrid: Visor.
- LAGARDE André y Michard LAURENT. 1966. *XIX siècle*. París: Bordas.
- LE GOFF, Jacques. 1991. *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*. Trad. Marta VASALLO. Barcelona: Paidós.
- MARX, Karl. 2005. *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*. Trad. Bolívar ECHEVERRÍA. México: Ítaca.

- . 1972. *El capital*. Trad. W. ROCES. México: FCE.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2008. “Contra los apologistas del trabajo”. *Contra el trabajo de Séneca, Samuel Johnson, Friedrich Nietzsche, Bertrand Russel, T. W. Adorno y E. M. Cioran*. Trad. Luis KLEIN. México: Tumbona Ediciones.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1995. “Profondeur de Baudelaire”. *Poésie et profondeur*. París: Seuil.
- RIGAULT, Hippolyte, 2011. *Histoire de la querelle des anciens et des Modernes*. Bremsville: Nabu Press.

István Örkény: la brevedad y el absurdo

Aurora PIÑEIRO

Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo propone una lectura de la obra narrativa del escritor húngaro István Örkény, centrada, de manera específica, en sus colecciones de cuento brevísimo, publicadas a partir de los años sesenta. El análisis de los textos se lleva a cabo aquí desde las convenciones del realismo fantástico, y se hace énfasis en la manera como el absurdo y lo grotesco, en complicidad con la estética mencionada, vehiculan una crítica de orden político, entre otros, en una época de marcada censura.

PALABRAS CLAVE: Örkény, cuento brevísimo, absurdo, literatura húngara, realismo fantástico.

This article offers a reading of the narrative corpus produced by Hungarian writer István Örkény, in particular, the flash-fiction or microfiction collections published during the sixties as well as in posthumous editions. Örkény's works are analysed here from the perspective of the conventions of Fantastic Realism and an emphasis is made on the way in which the absurd and the grotesque develop a complicity with the afore mentioned aesthetics in order to facilitate a critique, among others, of the prevailing political system of the time, which was strongly characterized by intolerance and censorship.

KEY WORDS: Örkény, flash-fiction, absurd, Hungarian literature, Fantastic Realism.

Así saco de lo absurdo tres consecuencias, que son mi rebelión, mi libertad y mi pasión.

Albert Camus

Las atmósferas sofisticadas de los cafés de la ciudad de Budapest se vieron enriquecidas por la presencia de las llamadas “islas Örkény”, mesas de lectura instaladas en dichos espacios públicos, durante el año 2012, como parte de las actividades conmemorativas del centenario del nacimiento de István Örkény (1912- 1979), uno de los escritores húngaros más importantes de la segunda mitad del siglo xx. Visitantes y parroquianos pudieron recorrer así, en traducciones a diversos idiomas, las páginas de una escritura que retrata las contradicciones de la Europa de la posguerra y, en particular,

de la vida en Budapest, la ciudad con la que el autor estableció una doble relación de complicidad literaria y crítica despiadada.

Más allá de las fronteras húngaras, Örkény es conocido, sobre todo, como dramaturgo. De manera específica, se le identifica como el autor de *Tóték* (traducida al inglés como *The Toth Family*, y al español como *Un comandante en casa*) y *Macskajáték* (*Catsplay* y *Juego de gatas*, respectivamente), obras que confirmaron su carrera como uno de los grandes exponentes de la estética del absurdo centroeuropeo. Sin embargo, en Hungría, desde mediados de la década de los sesenta, el autor gozó de gran fama como prosista, y ésta es una de las razones por las que el presente artículo está centrado en su producción narrativa, en particular, en sus dos colecciones de cuento brevísimo tituladas *Egyperces Novellák* (*one Minute Stories* o *Cuentos de un minuto*) y *More one Minute Stories* (*Más cuentos de un minuto*),¹ que lo convirtieron en el creador de un subgénero, al mismo tiempo que de todo un modo literario, el del realismo fantástico, como lo define Zoltán András Bán. Además de revisar algunas de las características formales de las obras mencionadas, analizaré la manera en que Örkény utiliza lo grotesco y las inversiones paródicas como una estrategia de resistencia política ante una realidad histórica que sólo era tolerable por la vía de un humor inevitablemente negro. La escritura de Örkény dio cuenta de un momento de crisis y represión nacionales desde una estética en tensión con lo mimético, mantuvo a raya lo panfletario y los sentimentalismos, a la vez que denunció las contradicciones de los discursos totalizadores y las llamadas grandes narrativas. Lo anterior nos permite ubicarlo en el contexto de lo que hoy designamos como pensamiento posmoderno.

Los “cuentos de un minuto” fueron definidos por Örkény, en las “Instrucciones de uso” del primer volumen, como historias cuya brevedad permite que el lector las haga suyas en el lapso de tiempo que nos toma la preparación de un huevo tibio o la espera antes de que una llamada telefónica sea contestada. Son textos que pueden leerse en cualquier estado de ánimo; de pie o sentados; en condiciones climáticas favorables o desfavorables (1995: 11);² así enuncia Örkény la construcción de un *ars poetica*, con un lenguaje que rechaza la solemnidad y los criterios literarios estrechos, y nos entrega las primeras cincuenta y seis historias, con instructivo y biografía de autor (de un minuto). Su escritura está marcada por una economía de lenguaje que se manifiesta no sólo en la extensión de las historias, que puede acotarse a un párrafo breve, sino en la desnudez de la prosa, caracterizada por un mínimo de adjetivación u otros recursos descriptivos. En muchas ocasiones, se acude al diálogo como modalidad discursiva

¹ Esta última es una compilación póstuma, del año 2006, con textos seleccionados por Judith Sollosy, a partir de las ediciones de 1977 y 1985 de *Egyperces novellák*; de Búcsú, *Kiadatlan novellák*, de 1989, y de *Egyperces novellák*, de 2001.

² Utilizo la edición de la obra en inglés, con la traducción realizada por Judith Sollosy, ya que esto permite acercar los textos a un número más amplio de lectores, quienes, además, encontrarán menos obstáculos para la adquisición de la misma en dicha lengua, dada su distribución en un número mayor de países. Las citas en inglés se acompañan de la traducción al español, mía, en nota a pie de página. Las traducciones al español de otras fuentes citadas que aparecen en el cuerpo de este artículo también son mías.

dominante, elección que pone en evidencia la experiencia del autor como dramaturgo, y permite la construcción de una historia posible, a partir de la interacción entre los personajes, con parlamentos breves y filosos. Un ejemplo de lo anterior es el cuento “In Memoriam Dr. H. G. K.”, donde un doctor en letras, conocedor de la lengua y literatura alemanas, intenta establecer una conversación con un guardia alemán, al mismo tiempo que cava una tumba destinada a alojar la carcasa de un caballo. La comunicación se ve frustrada por el desconocimiento de la literatura alemana de parte del guardia, quien asume que el prisionero o subalterno está tratando de humillarlo por su ignorancia de la cultura propia, y lo ejecuta:

“Who’re them guys?” the guard growled, louder than before.

“Poets,” Dr. H. G. K. said. “But Schiller. Surely you have heard of Schiller?”

“That goes without saying,” the German guard nodded.

“And Rilke?” Dr. H. G. K. insisted.

“Him, too,” the German guard said and, turning the color of paprika, shot Dr. H. G. K. in the back of the head (1995: 27).³

Con un mínimo de recursos lingüísticos y literarios, el autor empuja al lector a completar la escena: deducimos que se trata de un intelectual, probablemente judío, en un campo de trabajo o exterminio, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y geoculturalmente vinculado al mundo húngaro por la referencia, en la breve intervención de una voz narrativa, al rojo como el color más común de la paprika. Así, a la brevedad de los textos, se une la importancia de la participación del lector como el elemento activo fundamental en la construcción de significados posibles, otro requisito señalado por Örkény en las citadas “Instrucciones de uso” además de, agrego aquí, la importancia de los títulos, que el autor describe como parte orgánica de los textos. En el cuento recién citado, el hecho de que el título indique que la obra está dedicada “a la memoria de” un intelectual, cuya identidad no conocemos, implica un posicionamiento frente a lo que será narrado: el intelectual, representativo de las muchas personas de ciencias y letras que fueron condenados a trabajos humillantes o asesinados durante el periodo en cuestión, es un personaje que vale la pena recordar, frente a la brutalidad del guardia, quien “gruñe” y es poseído por una ira incontrolable y asesina. Los títulos, como recursos paratextuales, se vuelven parte indispensable de la obra, y establecen con el cuerpo de la misma relaciones de complicidad, contradicción y continuidad, entre otras. El narrador de las instrucciones insiste en que “the author strove

³ “¿Quiénes son éstos?”, gruñó el guardia, con más estrépito que antes.

“Poetas,” dijo el Dr. H. G. K. “Pero Schiller, ¿seguro que habrá oído de Schiller?”

“De eso ni hablar”, asintió el guardia alemán.

“¿Y Rilke?” El Dr. H. G. K. insistió.

“Él, también”, dijo el guardia alemán y, con el rostro enrojecido como la paprika, le disparó al Dr. H. G. K. en el cráneo.

for brevity, which put a special burden of responsibility on him when choosing the titles for his stories, of which they form an organic part” (Örkény, 1995: 11).⁴

Julio Cortázar, quien también concebía al cuento contemporáneo como una “máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios”, solía establecer la diferencia entre la novela y el cuento con un símil relacionado con el mundo del boxeo. El argentino señalaba que “en el combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*” (1994: 47). En *Cuentos de un minuto*, el lector queda perplejo o en estado de *shock* frente a la denuncia de los abusos y el absurdo de las condiciones de vida en una Hungría que ya había pasado por la Segunda Guerra Mundial, por la Revolución de 1956, el contexto más amplio de la Guerra fría, y diversas variantes de lo dictatorial. Los dobles discursos políticos y morales, las farsas del poder se ven exhibidas ante los ojos de un lector que es obligado a formar parte de la historia, como testigo o como actor. Son varios los textos que terminan con un disparo final (ver, por ejemplo, “Autoescrutinio”), un tiro de gracia formal y de contenido que, aunado a la desnudez de la prosa, al golpe de intensidad que lo breve propicia, hacen casi insoportable la crudeza de lo narrado. El *dictum* cortaziano se torna aquí implacable.

A la brevedad, los títulos como componente orgánico y la participación activa del lector, tenemos que agregar, para completar la definición de “cuento de un minuto”, la naturaleza híbrida de las composiciones. Para Péter Esterházy, estamos ante una combinación de “anécdota [...], aforismo, anotación, *object trouvé*, relato, broma y parábola” (Esterházy, 1995: 11). La presencia contaminante de más de un tipo de discurso en los textos nos habla del carácter transgresor de las obras y la intención de desafiar o hacer elástica la definición misma de cuento. Para Esterházy, estas creaciones son “poemas post-Auschwitz que no pueden ser escritos” (13). El coqueteo con los recursos propios de la poesía se hace patente en textos donde la distribución de las palabras en la página crea un juego plástico que refuerza el contenido. En “Gravepost”, por ejemplo, las palabras forman la silueta de un tipo de lápida, en este caso la cruz mortuoria que señala el lugar de “reposo” de un fallecido. Además, el doble juego del título en inglés puede remitir a lo grave y a una acepción de “post” como “comunicación”: el poema se anuncia como una comunicación grave, un texto donde se explora el tema de la muerte, asociado a la oscuridad y el origen de los miedos humanos, al mismo tiempo que las palabras impresas configuran la silueta de la mencionada cruz mortuoria.

En el caso de “Empty page” o “Página en blanco” que, junto con “Gravepost”, pertenece a *Más cuentos de un minuto*, el texto es una página vacía, con sólo una nota a pie que reza: “*These “empty pages” are about nonexistent things or else things that

⁴ “[...] el autor se esmeró por lograr la brevedad, lo cual le puso una carga extra de responsabilidad sobre los hombros al momento de elegir los títulos para las historias, con las cuales forman un todo orgánico”.

exist, but about which the author has nothing to say” (Örkény, 2006: 114).⁵ Aquí el juego irónico se abre a diversas posibilidades interpretativas, entre las que podemos señalar la denuncia de los discursos políticos que niegan las ineficiencias o las injusticias, y suponen que eso las hará invisibles o atribuibles a un error de percepción del observador. También cabe aquí lo contrario, las “cosas existentes”, pero sobre las que el autor prefiere guardar silencio, o ante las que se aceptan las limitaciones del lenguaje como vehículo para la representación. A esta lectura se afilian críticos como Margit Koves cuando afirman que los *Cuentos de un minuto* son “una reflexión filosófica sobre el lenguaje y lo inadecuado del discurso en la interacción humana” (Koves, 1997: 2151). Pero Örkény va más lejos y se une a otros autores de la época, como Beckett, en su preocupación por la contradictoria naturaleza del lenguaje como vehículo sofisticado y, al mismo tiempo, limitado para comunicar la compleja experiencia humana. De ahí que, al igual que Beckett, busque formas de enunciación que violentan la lógica discursiva, como el absurdo o las inversiones paródicas (y su preferencia por lo grotesco), además de las dislocaciones del sentido de la proporción espacial, como uno de los recursos que configuran la estética del realismo fantástico.

Zoltán András Bán, en “Fantastic Realism. Istvan Örkény’s *one Minute Stories*”, afirma que Örkény es el creador del realismo fantástico. En un primer momento, Bán hace referencia a Todorov, y a su ya clásico estudio sobre lo fantástico, donde el teórico señalaba que en la literatura fantástica del periodo modernista, y en buena medida gracias a Kafka, los valores literarios sufrieron una inversión: lo fantástico se tornó normal y viceversa. Esta lógica de inversiones, que facilita la presencia de lo absurdo, es utilizada por Bán como primera referencia para analizar la solución que Örkény encontró para representar en sus textos una realidad fantástico-kafkiana, en una época en que las políticas culturales habían exigido, primero, un apego al realismo socialista y, en la era Kádár, la sumisión al “realismo crítico”, en una nación donde los escritores estaban obligados a referirse a la Revolución de 1956 como una “contrarrevolución”. Según Bán, “lo que Örkény encontró en *Cuentos de un minuto* fue una manera de sortear el realismo y la representación directa que, de hecho, llevó los textos de vuelta a otra idea de realismo, por medio de un golpe de genialidad” (Bán, 2008: s. p.). Esta chispa o golpe de genialidad fue la estética del realismo fantástico, un tipo de escritura que parte de lo realista, lo distorsiona, y nos devuelve un retrato de la realidad que, sin pretender ser de clave mimética, resulta paradójicamente contundente y afirma, una vez más, la capacidad de lo fantástico para dismantelar nociones establecidas y llevar a cabo un análisis de calado social o filosófico: “Örkény aportó algo radicalmente nuevo a la literatura al crear el realismo fantástico, que parecía ser la única solución formal válida y valiosa para dar cuenta de una realidad que se había vuelto completamente fantástica y absurda” (2008: s. p.). Lo absurdo y lo grotesco son, de hecho, dos recursos mencionados por Bán, quien cita, del *ars poetica* del autor, lo que Örkény

⁵ “*Estas ‘páginas en blanco’ tratan de las cosas inexistentes o, también, de cosas que existen, pero sobre las que el autor no tiene nada que decir”.

entendía como la función de lo grotesco: “Lo grotesco sacude los cimientos de lo que se proclama como válido en términos absolutos, pero no lo sustituye con otra idea de validez. Coloca signos de interrogación donde antes se encontraban los puntos y aparte —no concluye o finiquita, sino que abre nuevos caminos, empuja en nuevas direcciones” (Örkény *apud* Bán). Esta noción comulga con uno de los postulados básicos de las estéticas posmodernas: no se trata de sustituir un sistema de valores absolutos por otro, sino de generar discursos que no se autopromulguen como definitivos, que se sepan temporales, sometidos a cambios constantes, y celebren su inestabilidad.⁶

De entre las muchas estrategias del realismo fantástico hay una que, a mi parecer, Örkény utiliza de forma magistral. Se trata de los cambios en la perspectiva que distorsionan el sentido de las proporciones espaciales y los referentes temporales dentro de la historia, como ocurre en “Aiming for the Salt Cellar” o “Apuntando hacia el salero”. El cuento inicia con la narración de una comida familiar, en una casa húngara, en honor de una visitante alemana: una atractiva estudiante de intercambio, de dieciséis años de edad. La familia extensa se desvive por atender a la visitante, por mostrarle los encantos de la cultura y el arte culinarios húngaros, por hablarle en alemán como gesto de cortesía, por hacer honor a la famosa hospitalidad húngara que, en esta historia, es retratada con mordacidad, poniendo de manifiesto la forma en que dicha actitud de apertura ha sometido a todo tipo de abusos a la nación magiar. La invitada no sólo no hace el más mínimo esfuerzo por aprender una palabra del idioma local o aplaudir la exuberancia de la mesa, sino que aprovecha todas las oportunidades posibles para corregir la más mínima inexactitud en el uso de la lengua germana por parte de los anfitriones o “traduce” al ámbito de lo que ella reconoce como familiar cualquiera de los términos presentados, aunque ello implique despojar a los objetos o las personas de sus atributos distintivos o cualquier rasgo que represente el “sabor nativo”. En este contexto, Valkó, el protagonista y cabeza de familia, pide que le acerquen el salero, y nadie atiende su petición. Decidido a alcanzar el doméstico objeto del deseo, estira un brazo y falla en su propósito. La situación se torna cada vez más extrema: cuanto más se esfuerza por alcanzarlo, el salero más se convierte en la encarnación de lo inasequible hasta que, en una ruptura con los referentes realistas y una transgresión radical del sentido de la proporción espacial, el personaje se subsume en una desesperada expedición hacia el salero, corriendo sobre una mesa que ahora es de tamaño gigantesco, mientras todavía se escuchan los ecos lejanos de un festín inmutable, que va quedando cada vez más fuera de las posibilidades de ser descifrado por el protagonista, quien no deja de encogerse (o el mundo no deja de aumentar de tamaño) a lo largo de la historia. El mantel es ahora un campo cubierto por la nieve, y lo improbable se torna deliberadamente posible para crear el efecto del absurdo mientras, de manera aislada, cada uno

⁶ El primer volumen de *Cuentos de un minuto* apareció en 1968, año vinculado al nacimiento del postestructuralismo, que acompaña el surgimiento de las estéticas posmodernas. En términos políticos, se trata también de una fecha que atestiguó la configuración de movimientos de resistencia en diversas ciudades del mundo.

de los elementos de la aventura sigue siendo descrito con un cuidadoso “realismo”: “He was in luck. He just had to step over the blade of a knife the size of a sword to be near his car, a Fiat 1500. The car was a gift from his brother-in-law, whom some shady business had sent straight to Canada. He opened the door and plopped down behind the steering wheel” (2006: 96-97).⁷

No estamos ante la creación de una realidad paralela, sino ante planos de realidades contenidos en aquella establecida como primer punto de referencia. Las trasgresiones espacio-temporales ocurren por el aumento del tamaño del mundo (desde la perspectiva de Valkó, en la cual está atrapado el lector) y la dislocación de los referentes se torna más violenta por el retroceso, en el tiempo, hacia los recuerdos y fantasías de adolescencia e infancia del personaje, y su materialización en la historia. El protagonista intenta moverse, espacialmente, hacia adelante, pero retrocede, temporalmente, hacia el pasado. Las posibilidades interpretativas generadas por la ruptura con el principio de proporción, el efecto de lo grotesco y lo absurdo son de naturaleza múltiple, y podrían funcionar en el plano de la crisis existencial del individuo, al mismo tiempo que en el nivel de la alegoría política.

Valkó no alcanza el salero. Y como Scott, el expedicionario a quien alude, percibe el entumecimiento de sus miembros, y recuerda la primera vez que sintió deseos de ir a algún lugar: a Italia. Aquí el texto, con la enunciación de la frase “pero el año pasado”, nos trae de vuelta al presente del hombre adulto, a la realidad de la Hungría de 1968 (fecha original de composición del cuento), y de manera abrupta menciona los setenta dólares que, en la época de la liberalización de los pasaportes, el gobierno estableció como máximo presupuesto permitido para quienes quisieran viajar fuera del país, lo cual imposibilitaba, *de facto*, la realización de cualquier traslado. El autor tira del delgado hilo que mantenía la conexión con lo realista y nos obliga a volver al tiempo inicial de la diégesis, donde el absurdo es tan extremo como en la dimensión fantástica más obvia del relato. Podemos decir, incluso, que la sostenida intensidad de lo absurdo y su presencia lo mismo en el plano de la aventura sobre el mantel que en el de la comida en honor de la invitada y, asimismo, en la realidad extratextual aludida por la mención del presupuesto de setenta dólares, produce un desdibujamiento de las fronteras entre planos narrativos y extranarrativos. Éstos son los sacudimientos del realismo fantástico.

Las dislocaciones en la percepción de lo espacial, la incapacidad para comunicarse experimentada por los personajes (aunque emitan parlamentos con oraciones en apariencia coherentes) y la claustrofobia de un mundo donde la posibilidad de elegir es sólo un simulacro son soportables en la prosa de Örkény porque el autor es capaz de incorporar el humor a ese universo narrativo. Sin embargo, recurrir al humor no es aquí equivalente a suavizar o tornar frívolo el ejercicio de la crítica. En la obra de Örkény, la capacidad para reír es una forma de resiliencia. El humor es utilizado por el autor de

⁷ “Estaba de suerte. Sólo tenía que brincar sobre la hoja de un cuchillo del tamaño de una espada para llegar hasta su coche, un Fiat 1500. El coche había sido un regalo de su cuñado, a quien un cierto negocio turbio había mandado directo a Canadá. Abrió la puerta y se dejó caer en el asiento del conductor”.

la manera en que lo entendía, también, Nabokov: como un despertar de la conciencia, como herramienta crítica con más de un filo y, a veces, como carcajada en la oscuridad. El protagonista de “In Our Time”, un hombre sentado en una cafetería de Buda, dice: “The point is I know what I want. I just can’t think of the name. It’s a dark liquid” (1995: 58).⁸ Suponemos que lo que quiere es un café, pero le parece que la palabra “café” tal vez no representa de forma cabal a la bebida en cuestión, o simplemente le gustaría poder elegir otra manera de nombrar las cosas. El cuento termina cuando el personaje, exasperado, le dice a la mesera: “‘You know what? Why don’t you just bring me a cup of coffee?’”(60).⁹ La risa, en esta historia, se adelgaza hasta ser solo mueca. No hay posibilidad real de elegir entre más de una opción, y el lenguaje no logra ser puente entre lo que la mente visualiza y el receptor escucha o lee. El hombre beberá el oscuro líquido de la resignación.

obras citadas

- BÁN, Zoltán András. 2008. “Fantastic Realism. István Örkény: *one Minute Stories*”. *Hungarian Literature online*. Disponible en <www.hlo.hu/news/istvan_orkeny_100>. Consultado el 29 de abril de 2015.
- CORTÁZAR, Julio. 1994. “Aspectos del cuento”. *obra crítica III*. México: Alfaguara.
- ESTERHÁZY, Péter. 2006. “Some Short Paragraphs about a Great Writer”. Prefacio a István ÖRKÉNY. *More o ne Minute Stories*. Trad. Judith SOLLOSZY. Budapest: Corvina.
- GYÖRGYÉY, Clara. 1989. *Búcsú*, Review. *World Literature Today*, vol. 63, núm. 4. Edouard Glissant Issue (otoño). P. 714.
- KOVES, Margit. 1997. “Telling Stories of Partition and War: Saadat Hasan Manto and István Örkény”. *Economic and Political Weekly*, vol. 32, núm. 33/34, agosto, 16-29. Pp. 2147-2153.
- ÖRKÉNY, István. 2006. *More one Minute Stories*. Trad. Judith SOLLOSZY. Budapest: Corvina.
- . 1995. *one Minute Stories*. Trad. Judith SOLLOSZY. Budapest: Corvina.
- . 1982. *The Flower Show and The Toth Family*. Trad. Michael Henry HEIM y Clara GYÖRGYÉY. Nueva York: New Directions Publishing Corporation.
- . 1976. *Catsplay: A Tragi-Comedy in Two Acts*. Trad. Clara GYÖRGYÉY. Nueva York: Samuel French.

⁸ “El punto es que sí sé lo que quiero, pero no puedo nombrarlo. Es un líquido oscuro”.

⁹ “¿Sabe qué? ¿Por qué no, simplemente, me trae una taza de café?”

La teología liberadora de Toni Morrison frente a las religiones institucionales como opción ética de sanación espiritual¹

Lilia Irlanda VILLEGAS SALAS
Universidad Veracruzana

A partir del estudio de un personaje secundario de *Beloved* (1987) se demuestra la exactitud de la construcción historiográfica en la novelística estadounidense contemporánea de la Premio Nobel 1993, Toni Morrison, que tiene como tema la esclavitud. La investigación se amplía retrospectivamente de los siglos XIX al XVII al incluir *A Mercy* (Morrison, 2008) en un análisis contrastivo basado en la lectura meticolosa realizada desde la crítica ética. El punto de interés central es la génesis y evolución temprana de la Iglesia afroamericana como institución propia de un grupo étnico particular, emparentada con los procesos de gestación de libertad de los afroestadounidenses y la lucha por los derechos civiles, con un fuerte énfasis en la participación femenina. El surgimiento de una teología afroamericana es validado como una ruta de sanación espiritual viable y susceptible de ser reconocida en nuestra época.

PALABRAS CLAVE: ficción historiográfica, crítica ética, sanación espiritual, cristianismo afroamericano, Harriet Tubman.

Detailed precision of the historiographical construction of slavery as the main thematic axis of Toni Morrison's (Nobel Laureate 1993) American contemporary fiction is demonstrated through the study of a secondary character in *Beloved* (1987). This research is amplified retrospectively from 19th backwards 17th c. by the inclusion of *A Mercy* (2008). The method is contrastive analysis based upon close reading from a critical ethical perspective. The main point of interest is the genesis and primal evolution of the African-American Church as the institution of a specific ethnic group and how this is intimately related to Afroamerican processes for the gestation of freedom and Civil Rights, with a strong emphasis on feminine participation. The emergence of an Afroamerican theology is validated as a spiritual healing route reachable and recognizable even in our present age.

KEY WORDS: historiographical fiction, ethical criticism, spiritual healing, African-American christianity, Harriet Tubman.

¹ El presente texto es una versión modificada que se desprende de la tesis de doctorado en Letras, UNAM, 2012, titulada: *Beloved y A Mercy: una dimensión ética de la esclavitud*, realizada bajo la dirección de la doctora Nair Anaya Ferreira.

The “best thing” in Morrison’s fiction is the moment of emancipation, the treasured memory of a time when the world was alive with the promise of ownership.

Dussere, 2003: 127.

By some amazing but vastly creative spiritual insight, the slave undertook the redemption of a religion that the master had profaned in his midst.

Thurman²

El objetivo del presente ensayo es demostrar que a través de su ficción, la novelista Toni Morrison explora estrategias de sanación espiritual vinculadas al ámbito cristiano eclesástico autogestionadas por la comunidad afroestadounidense como respuesta al dolor infligido por la esclavitud. A fin de construir esta propuesta ético-autoral, la Premio Nobel se vale de una notable precisión historiográfica que contribuye a que el lector común participe de la configuración socio-espiritual de dicha comunidad y capitalice sus alcances como primordiales en la lucha por los derechos civiles de los afroestadounidenses. El trabajo que presento tiene como eje rector a un personaje secundario de la novela *Beloved* (1987), a saber, Baby Suggs, aunque también retomo otros personajes del mismo texto, así como de *A Mercy* (2008).

Baby Suggs, a quien también se le conoce como Jenny Whitlow, Grandma Baby o Baby Suggs Holy nació aproximadamente en 1788; fue presa, desde muy joven, del abuso sexual por parte de sus amos blancos y otros esclavos con quienes la obligaban a tener relaciones carnales. Perdió siete hijos a causa de la esclavitud; sufrió padecimientos físicos, sobre todo, la dislocación de su cadera; trabajó en plantaciones y luego en casa de los Garner, en Kentucky, *circa* 1850. Ahí le fue posible obtener la libertad gracias a que su octavo hijo, Halle, el único con quien todavía tenía contacto, pagaría por ella con trabajo extraordinario. Es justo en este periodo cuando se analiza su función como líder espiritual. Pese a su edad avanzada, éste debiera haber sido para ella un momento de plenitud individual pero la incursión de los blancos en su casa y el homicidio resultante de esta invasión en 1853 la marcaron hasta su muerte, a los setenta y ocho años, con una depresión insoportable. Por más hiperbólica que le resulte al lector contemporáneo, la historia de Baby Suggs es como la de muchas esclavas negras de la época: se trata de mujeres sufrientes que pese a todo esfuerzo realizado, casi siempre terminaban derrotadas. “God take what He would”, solía decir Baby Suggs y continuaba: “And He did, and He did, and He did and then gave her Halle who gave her freedom when it didn’t mean a thing” (Morrison, 1987: 28). Esta cadena de reiteraciones es efectiva para retratar la concatenación de pérdidas sufridas por Baby Suggs.

² Discurso pronunciado en Harvard Divinity School en 1944. Howard Thurman (1900-1981) fue fundador de la primera iglesia interdenominacional e interracial en Estados Unidos, Church for the Fellowship of All Peoples, ubicada en San Francisco California (*apud*, Raboteau, 2001: 107).

Hay una idea de Rebekka Vaark, personaje de otra novela esclavista que transcurre en 1690, *A Mercy*, relativa al Job bíblico que también lo pierde todo salvo su fe en Dios, que bien podría aplicársele a Suggs, ante el sentimiento de completo desamparo:

A peek into Divine knowledge was less important than gaining, at last, the Lord's attention. Which, Rebekka concluded, was all Job ever wanted. Not proof of His existence—he never questioned that. Nor proof of His power—everyone accepted that. He wanted simply to catch His eye. To be recognized not as worthy or worthless, but to be noticed as a life-form by the One who made and unmade it. Not a bargain; merely a glow of the miraculous (Morrison, 2008: 91).

Si bien resulta sorprendente comprobar cómo encajan estas palabras provenientes de una mujer blanca con una situación como la de Baby Suggs, hay que recordar que para el momento de crisis socio-histórica retratado en *A Mercy* (s. XVII), no había gran diferencia entre ser blanca o negra. En cambio, sí podía existir, desde entonces, una gran empatía de género:

But then Job was a man. Invisibility was intolerable to men. What complaint would a female Job dare to put forth? And if, having done so, and He deigned to remind her of how weak and ignorant she was, where was the news in that? What shocked Job into humility and renewed fidelity was the message *a female Job* would have known and heard every minute of her life (Morrison, 2008: 91, el subrayado es mío).

Morrison ocupa de manera un tanto irreverente y osada la historia bíblica de Job destacando cuán trivial es el aparente estado de decadencia en que ha caído este hombre justo frente a la realidad histórica cotidiana de muchas mujeres. Es factible comenzar el análisis de Baby Suggs en el Ohio de la segunda mitad de 1800 a partir de la reflexión de Rebekka Vaark en el siglo XVII, ya que su vida no parece ser más que la suma de sufrimientos excesivos que la convierten en una Job sin los derechos ni los privilegios de un Job masculino. Pese a todo, Baby Suggs es una mujer creyente, una mujer de fe.

Destaca en Baby Suggs, como en Job, que al vivir una crisis física derivada de un cúmulo de pérdidas irreversibles sin tregua, se experimente también una crisis espiritual de la cual, lejos de salir devastados, salen triunfantes, con una fe más fortalecida que nunca. Ésta es la Baby Suggs que lanza una propuesta ética específica. A sus sesenta años, discapacitada, Baby Suggs se preguntaba de qué le serviría la libertad ahora: "What for? What does a sixty-odd-year-old slave woman who walks like a three-legged dog need freedom for? And when she stepped foot on free ground she could not believe that Halle knew what she didn't; that Halle, who had never drawn one free breath, knew that *there was nothing like it in this world*. It scared her" (Morrison, 1987: 166, el subrayado es mío).

Gracias a la narración omnisciente aunada a la técnica del flujo de conciencia, podemos entender la valoración ética que Baby Suggs —y con toda seguridad también

la autora implícita— hace de la libertad. Es, sin duda alguna, el bien máspreciado.³ Esta valoración raya en la fascinación y el terror y es precisamente esta situación ética del esclavo que deja de serlo de la noche a la mañana después de haberse concebido como tal toda una vida, la que se expone en *Beloved* (recuérdese que la esclavitud es abolida formalmente en Estados Unidos en 1865). ¿Qué hacer ahora? ¿Quién soy yo ahora que ya no soy esclavo? Más aún: ¿qué significa la libertad? Al vislumbrar su inaugural periodo de libertad, de esa libertad tan añorada y que quizá muchas veces creyó imposible, Baby Suggs tiene una epifanía: por primera vez se descubre a sí misma a partir de mirar con atención sus manos y luego sentir el latido de su corazón.

Something's the matter. What's the matter? What's the matter? she asked herself. She didn't know what she looked like and was not curious. But *suddenly* she saw her hands and thought with *a clarity as simple as it was dazzling*, "These hands belong to me. These my hands". Next she felt *a knocking in her chest* and *discovered* something else *new*: her own heartbeat. Had it been there all along? This pounding thing? She felt like a fool and began to laugh out loud. Mr. Garner looked over his shoulder at her with wide brown eyes and smiled himself. "What's funny, Jenny?"

She couldn't stop laughing. "My heart's beating," she said.

And it was true (Morrison, 1987: 166. El subrayado es mío).

No es sino hasta el momento en que se anuncia la libertad y se efectúa el acto de la liberación cuando la esclava se ve obligada a reconocerse como dueña de sí misma. Tiene lugar entonces una revelación, un súbito conocimiento de sí misma que debió haber estado siempre presente pero sólo hasta ahora se hace visible: ella está viva. Esto quiere decir que antes de este momento había una negación, una sordera de su propio latido, de su propia vida: ¿para qué verse las manos si esas manos no hacen sino lo que quieren los Otros, en particular, los blancos? ¿Para quién late el corazón sino para el amo del esclavo? Aquél es su dueño, éste no es más que un mero instrumento suyo. A fuerza de ser despojada, Baby Suggs aprendió a no sentir, a no mirarse, a no encariñarse con los suyos; se acostumbró a que le quitaran todo, incluso los hijos que parió. Se acostumbró a no poseer ni siquiera su propio cuerpo. Ésta es la lógica de la esclavitud. Ahora, en el umbral de la libertad, es menester sustituirla por una nueva lógica: hay que aprender a ser dueños, a adueñarse de las cosas, del propio cuerpo. No es casual que Baby Suggs vivirá ahora de un oficio aprendido desde su juventud: remendar zapatos que, de acuerdo con Swedenborg (*apud*, Cirlot, 2000: 472) simbolizan las “bajas cosas

³ En la novela encontramos qué significa la libertad para otros personajes: para Sethe, la libertad significa la posesión de sus hijos y la posibilidad de aprehenderlos cerca de sí con amor: "I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was *that* wide. Look like I loved em more after I got here. Or maybe I couldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love" (Morrison, 1987: 190, subrayado original). Esta libertad significa crecer a sus anchas. Para Paul D la libertad está asociada a la posibilidad de desear, amar y seleccionar: "He knew exactly what she [Sethe] meant: to get to a place where you could love anything you chose —not to need permission for desire— well now, *that* was freedom" (191, subrayado original).

naturales” y, en particular, el sexo femenino, en el sentido de humildad y obediencia. Los zapatos, según Cirlot, son un signo de libertad entre los antiguos.

La libertad está ligada intrínsecamente con la propiedad; Richard Pipes afirma: “Mientras que la propiedad en ciertas formas es posible sin la libertad, lo contrario es inconcebible” (2002: 15). Morrison subraya el adjetivo posesivo en la frase “These *my* hands” en este nuevo conocimiento que se devela repentinamente. A través de la intervención del narrador omnisciente capaz de reportar el monólogo interior de Baby Suggs, la autora implícita realiza, asimismo, un juicio ético respecto a la conciencia que el personaje adquiere de su propio latido de vida, validándola como personaje confiable y validando sus sensaciones: “And it was true”. La necesidad narratológica-gnómica de reforzar positivamente las sensaciones inéditas de Baby Suggs ante la libertad es de destacarse porque la autora implícita parece estar señalando que este momento es un nuevo nacimiento para Baby Suggs y, más aún, que éste es un instante de inigualable valor para cualquier esclavo que adquiere la libertad.

Este pasaje constituye la base sobre la cual Baby Suggs erige su particular teología personal —construida sobre la percepción sensorial— que pronto habrá de ser comunicada al grueso de su comunidad en los alrededores de Cincinnati, Ohio. Para ser exactos, Baby Suggs obtiene la libertad en 1848, es decir, que su experiencia de la libertad se adelanta quince años a la *Emancipation Proclamation* que data de 1863. Sethe llega a sustituir a Baby Suggs, quien se convertirá en su suegra, en el mismo año de su partida; se casa con Halle un año después, en 1849, y su matrimonio dura seis años, tras los cuales huye de Sweet Home. El filicidio de Beloved ocurre en 1853, año en que nace Denver. Baby Suggs muere en 1866, luego de poco más de diez años de contemplación inerte. Los siete años⁴ transcurridos entre la obtención de su libertad y la llegada de Sethe al 124 de Bluestone Road al lado de su suegra, le otorgan la posibilidad a Baby Suggs de digerir qué es la libertad y de compartir su experiencia personal con su comunidad. El presente de la novela es 1873, fecha en la que aún están lidiando los afroamericanos con su nuevo estatus de libertad, razón por la cual, las enseñanzas de la anciana todavía son oportunas y pertinentes, aunque ella ya haya muerto.

Durante los escasos veintiocho días en que Sethe gozó la libertad al lado de su suegra, debió haber atestiguado la imponente labor espiritual de ésta, pues es a través la narración focalizada en ella que como lectores tenemos acceso a la actividad religiosa de Suggs. Gracias al narrador omnisciente que penetra en la mente de Sethe conocemos que la epifanía de Baby Suggs se transmuta en acción comunitaria: Baby Suggs

[...] decided that, because slave life had “busted her legs, back, head, eyes, hands, kidneys, womb and tongue,” she had nothing left to make a living with but *her heart*

⁴ La cifra no es casual. Recuérdese que es el número de años que debían transcurrir para el otorgamiento de la libertad en el ámbito judaico y, por extensión, en otras culturas, incluyendo la que nos ocupa. Todo parece indicar que a Suggs le llevó más o menos otros siete años salir —metafóricamente— de la esclavitud.

—which she put to work at once. Accepting no title of honor before her name, but allowing a small caress after it, *she became an unchurched preacher*, one who visited pulpits and opened *her great heart* to those who could use it. In winter and fall she carried it to AME's and Baptists, Holinesses and Sanctifieds, the Church of the Redeemer and the Redeemed. *Uncalled, unrobed, unanointed*, she let *her great heart beat* in their presence. When warm weather came, Baby Suggs, *holy*, followed by every black man, woman and child who could make it through, took *her great heart* to the Clearing—a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared the land in the first place. In the heat of every Saturday afternoon, she sat in the clearing while the people waited among the trees (Morrison, 1987: 102, el subrayado es mío).

La vida esclavista acabó con cada parte del cuerpo del Baby Suggs pero le quedó vivo el corazón, con toda la carga metafórica que conlleva: la capacidad de vivir, de amar, de dar, de sentir: “A human being has dual hearts—the first, a pulsating fist of muscle in the chest; the second, a precious cabal of communicating neurons that create feeling, longing, and love” (Lewis, 2000: 122). Así, pues, el corazón es visto como órgano corporal y como símbolo de las emociones.⁵

Baby Suggs decide convertirse en una predicadora sin filiación eclesiástica (aunque fuertemente ligada al metodismo americano y sus ramificaciones, como se verá en breve) y son varias las denominaciones evangélicas que le permiten predicar desde su púlpito, al interior de algunos templos, pese a carecer de investidura. Dicho modo de actuar habría sido en extremo peligroso si tan sólo hubieran variado un poco la época o el lugar geográfico, ya que:

If any slave or free person of color shall preach to, exhort, or harangue any slave or slaves, or free person of color, unless in the presence of five respectable slave-holders, any such slave or free person of color so offending, shall, on conviction before any justice of the peace, receive, by order of said justice of the peace, thirty-nine lashes for the first offence, and fifty lashes for every offence thereafter; and any [white] person may arrest any such slave or free person of color, and take him before a justice of the peace for trial (Hopkins, 2000: 104).

No obstante, siempre que el clima lo permite, Baby Suggs encabeza un culto, los sábados por la tarde, en un sitio dotado de un carácter sumamente especial de Cincinnati, a cielo abierto, en medio del bosque, virginal (sólo lo conocen los venados y quien quiera que misteriosamente lo haya desyerbado) llamado *The Clearing*. Este tipo de reuniones en el exterior eran bastante frecuentes durante el periodo esclavista y, no pocas veces, tenían un carácter de secrecía debido a que estaban prohibidas (de hecho se les denomina la Institución Invisible). Podían durar horas, días e incluso semanas.

⁵ Este doble sentido es llevado a ultranza en el objeto fetiche que representa a Paul D, otro ex esclavo doliente: la cajita que lleva colgada al pecho y que representa todo el dolor guardado hasta que es abierta por Beloved.

El hecho de ser realizadas en el campo les hacía guardar cierto parecido con las celebraciones rituales en África, donde se bailaba y se entonaban cantos, se entraba en estado de trance o éxtasis y se compartían algunas otras actividades que se empezaron a dar como parte de los cultos protestantes en América del Norte.

Al *Clearing*, Baby Suggs convocaba a todo tipo de personas afroamericanas: jóvenes, niños, mujeres, varones, ancianos... y, a diferencia de lo que sucedía al interior de los templos, donde se efectuaban lecturas bíblicas y se seguía un orden de culto y una doxología organizados, al que había que asistir vistiendo de manera apropiada pues se acudía a alabar a Dios, aquí eran bienvenidos negros pobres y analfabetas, con sus ropas de trabajo cotidianas. Debemos considerar, por lo demás, que dentro de los templos, cuando se permitían los cultos mixtos, los negros eran segregados a las filas traseras o, inclusive, a secciones separadas o a los camposantos o al exterior de la construcción. En las plantaciones, dada la lejanía de los templos, solía contratarse un servicio religioso para los esclavos una o dos veces al año, en el mejor de los casos.

Baby Suggs efectuaba un culto consistente en varios pasos que iré detallando: primero se sentaba sobre una roca y elevaba una oración silente, en actitud de humildad, durante varios minutos, al tiempo que sostenía su bastón en alto. Al término de esta plegaria, bajaba su bastón, en señal de que estaba lista para el culto, por lo cual puede deducirse que mediante esa oración solicitaba iluminación para convertirse en mensajera de lo divino. Bíblicamente la vara es un símbolo de autoridad y también de la guía y la protección que los pastores brindan a su rebaño. En este contexto en particular, la vara de Baby Suggs hace eco a la vara de Moisés, quien llevó a cabo la liberación del pueblo hebreo. Es el símbolo del sacerdocio.

El rito procedía con las instrucciones dirigidas a niños, hombres y mujeres para que realizaran actividades específicas con su cuerpo: 1) “Let the children come!” (frase de Jesús referida en los cuatro evangelios); 2) “Let your mothers hear you laugh”; 3) “Let the grown men come”; 4) “Let your wives and your children see you dance”, y 5) dirigiéndose a las mujeres: “Cry, for the living and the dead. Just cry” (Morrison, 1987: 103 y ss.). Se trata, como puede apreciarse, de un rito comunitario dirigido donde se incita a los asistentes a moverse, reír, bailar, llorar y quejarse, siguiendo el formato evangelista instituido por Jesús.

It started that way: laughing children, dancing men, crying women and then it got mixed up. Women stopped crying and danced; men sat down and cried; children danced, women laughed, children cried until, exhausted and riven, all and each lay about the Clearing damp and gasping for breath. In the silence that followed, *Baby Suggs, holy*, offered up to them *her great big heart* (103, el subrayado es mío).

Obsérvese el enorme parecido en el contenido del fragmento ficcional citado con el siguiente pasaje tomado de una *slave narrative* publicada en 1881, *Autobiography of James L. Smith*:

The way in which we worshipped is almost indescribable. The singing was accompanied by a certain ecstasy of motion, clapping of hands, tossing of heads, which would continue without cessation about half an hour; one would lead off in a kind of recitative style, others joining in the chorus. The old house partook of the ecstasy; it rang with their jubilant shouts, and shook in all its joints (*apud*, Hopkins, 2000: 154).

Como en la forma ritual en la que participaba Smith descrita en este emotivo pasaje, Baby Suggs, para quien se usa el epíteto “holy”, es una líder religiosa carismática, es decir, que ha recibido dones espirituales, capaz de convocar a muchos ex esclavos a realizar acciones con sus cuerpos. Están dolidos, cansados; han sido ultrajados y humillados y Suggs los invita a sentir ese cuerpo de una manera distinta: no desde el dolor sino desde las emociones positivas que puedan provocarles bienestar. Coincido con Lindinsky, quien afirma: “Morrison opens a Clearing for revisioning the body as a fluid site of somatic knowledges” (en Plasa y Ring, 1994: 191-192). Químicamente, por ejemplo, la risa provocada es capaz de producir serotonina entre cuyas propiedades se encuentra el atenuar el dolor de la pérdida. De acuerdo con Lewis *et al* (2000: 42), el cerebro humano procesa las emociones mediante una red neurológica. Las emociones son capaces de “inform social mammals with increasing precision about their status in a group —contempt, pride, guilt, shame, humiliation”, y en el caso del fervor religioso que se aprecia en el culto presidido por Suggs, se crea mediante la inducción de emociones diversas un sentido de identidad, es decir, de pertenencia a un grupo. En este caso, se trata de un grupo que está luchando por sentirse vivo luego de una experiencia demoledora. Lewis *et al* afirman:

Beyond the variegated sensations and the helpful motivations, science has discovered emotionality’s deeper purpose: the timeworn mechanisms of emotion allow two human beings to receive the contents of each other’s minds. Emotion is the messenger of love; it is the vehicle that carries every signal from one brimming heart to another. For human beings, feeling deeply is synonymous with being alive (2000: 37).

Sin lugar a dudas, el rito propuesto por Baby Suggs produce en los negros una catarsis para su pesar. Podría afirmarse que este tipo de dinámicas inducidas pueden estar emparentadas con las practicadas en la Iglesia pentecostés,⁶ por ejemplo, donde el Espíritu Santo invade a los creyentes permitiéndoles la expresión corporal a través del canto, la danza, el hablar en lenguas, la sanación, etcétera. Cabe subrayar que estas expresiones son una dádiva de la gracia divina, un don espiritual que debe ser usado para edificación del cuerpo de Cristo, es decir, de su Iglesia. Raboteau señala que en este tipo de rituales se entremezclan las tradiciones africanas por el hecho de

⁶ Si bien, en sentido estricto, éste es apenas su incipiente comienzo en Estados Unidos. Su origen está emparentado con los movimientos religiosos “Holiness” y “Sanctifieds”, donde comenzó a hablarse de un bautismo por el Espíritu, quien otorgaba dones, en particular, el don de lenguas. El Pentecostalismo florece ya bien entrado el siglo xx.

que se parecen a las ceremonias donde se invocan los espíritus ancestrales y las del cristianismo, específicamente las llamadas “de avivamiento” (2001: 45). Es posible afirmar, por consiguiente, que el tipo de ceremonias como el realizado por Baby Suggs bien puede ser el origen de los cultos sensuales del carisma. No pocas veces los avivamientos se fusionan con la esfera de las emociones y los sentimientos.

Todo este actuar físico tiene lugar antes de que les ofrezca a los asistentes su corazón (otra marca narrativa que aparece constantemente repetida) pero, ¿qué significa ofrecer su corazón? Tal y como afirmaba un esclavo liberto (anónimo): “It ain’t enough to talk about God, you’ve got to feel him moving on the altar of your heart” (Raboteau, 2001: 45), Baby Suggs convierte su corazón en un altar y lo ofrece bajo la forma de guía espiritual que enseña y predica —a través de una convivencia cercana— a sus hermanos de raza una nueva forma de auto-concebirse. “She fixed on that [the good news] and her own brand of preaching, having made up her mind about what to do with the heart that started beating the minute she crossed the Ohio River” (Morrison, 1987: 173).

Está perfectamente consciente de que para que los afroamericanos puedan encaminarse hacia la libertad tienen que gozar de una respetabilidad moral y una dignidad que están asociadas con su espiritualidad. Si las formas existentes no son suficientes para hacer detonar dicha espiritualidad, entonces es necesario crear nuevas formas. Es menester señalar que los predicadores afroamericanos (esclavos y libertos) surgieron entre 1770 y 1780 como parte de una campaña realizada por bautistas y metodistas para otorgarles derecho de prédica. De acuerdo con Raboteau,

These pioneering black preachers were extremely important for the development of African-American Christianity. They applied the teachings of Christianity to the experience of the slaves (and free blacks) by interpreting the stories, symbols, and events of the Bible to fit the day-to-day lives of black people. Forming Christian communities among slaves and free blacks, these early black pastors began to build an independent black church in the last quarter of the eighteenth century (2001: 19-20).

De esta manera, la creación de un personaje que predica entre 1848 y 1855 a libertos y esclavos por igual es una decisión autoral que apunta directamente hacia la importancia de la construcción de una teología y una Iglesia afroamericanas como parte de la construcción de la identidad afroamericana. Más aún, el personaje que predica es una mujer y esto es de destacarse porque a pesar de que entre las congregaciones protestantes, cada vez más numerosas, figuraban algunas mujeres, no fue sino hasta 1895 que se permitió formalmente predicar en calidad de presbítera a una mujer afroamericana.⁷ Antes de esa fecha, las mujeres no contaban con el permiso institucional para predicar ni ser líderes de sus iglesias. De este modo, Baby Suggs encarna a personajes históricos tales como Jarena Lee (1836), una de las primeras mujeres en desafiar las reglas de su

⁷ Se trata de Julia Foote, que fue ordenada por la Iglesia Africana Metodista Episcopal Zion (Raboteau, 2001: 37-38).

Iglesia, Maria Stewart (1832) y, particularmente Rebecca Cox Jackson (1831), quien, al igual que Suggs, se convirtió en una líder popular de cultos de oración semanales entre los metodistas afroamericanos de Filadelfia (*ibid*).⁸ De este modo, el desafío a la institución religiosa, en específico al metodismo (al que pertenecieron las mujeres mencionadas) por parte de Morrison, es doble: no sólo se exige dar la voz a los afroamericanos sino, en específico, a las afroamericanas.⁹ La precisión historiográfica con la que Morrison construye sus personajes y sus propuestas éticas es exacta.

La narración omnisciente se centra en el aspecto teológico del mensaje de Baby Suggs y, curiosamente, se refiere a lo *no* contenido en él. “She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its glorybound pure” (Morrison, 1987: 103). Esta descripción en negativo de la teología de Baby Suggs nos permite ver a la autora implícita asomándose al texto, en un guiño ético autoral, a través del discurso doxal. No se trata de un cristianismo que señale que la diferencia está en arrepentirse del pecado, que ellos están sucios por el pecado, tampoco uno que les diga que son bienaventurados por ser desposeídos y que por ello heredarán un reino en una vida posterior (tal y como se enseña en el Sermón de la Montaña, Mateo 5).¹⁰ En sentido estricto, por lo tanto, Baby Suggs no es una evangelista ortodoxa, dado que éstos son dos de los principales preceptos evangélicos. A mi juicio, esto implica que Morrison considera que no puede decirseles a los esclavos que ellos han pecado, sino que, antes bien, el mensaje es que están limpios de pecado precisamente porque han sido víctimas de pecadores. Por consiguiente, la esclavitud se percibe como pecado, esto es, como una aplicación errada del libre albedrío cristiano. La autora critica con dureza una teología basada en el sufrimiento terrenal y en la tolerancia de vejaciones en aras de una gloria celestial. La gloria eterna hay que empezar a vivirla desde esta vida terrenal, de acuerdo con Suggs.

Siguiendo el orden del culto campirano, el narrador omnisciente se refiere a lo que sí contiene el discurso teológico de Suggs: “She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine. That if they could not see it, they would not have it” (Morrison, 1987: 103). La práctica religiosa de Baby Suggs recurre a la visualización. Se trata de un enfoque terapéutico mucho más utilizado en la segunda mitad del siglo XX que complementa las creencias de las religiones tradicionales porque se inclina por favorecer técnicas psicofisiológicas para trascender el problema o el sufrimiento actual. Suggs les pide a sus seguidores visualizar la gracia.

⁸ Las fechas entre paréntesis obedecen al año en que empezaron a predicar y manifestar, en ocasiones incluso por escrito, sus ideas respecto a la participación de las mujeres en la vida litúrgica.

⁹ Cabe señalar que la Iglesia católica en Estados Unidos tardó más de un siglo (con respecto a la protestante) en ordenar a un afroamericano —varón— como sacerdote: en 1891, Charles Randolph Uncles fue ordenado en Baltimore. Los sacerdotes afroamericanos que le precedieron datan tan sólo de unos años antes y tuvieron que realizar sus estudios y ser ordenados en el extranjero (Raboteau, 2001: 92-93).

¹⁰ En este punto es posible establecer un paralelismo con la evangelización de los indígenas en la Nueva España; para algunos misioneros el concepto de pecado era inexistente en los indígenas americanos dada su “inocencia”. Teológicamente éste es un aspecto bastante debatible.

Es por demás interesante el uso tan irónico de este término cristiano por parte de Morrison puesto que se supone que la gracia es justamente el perdón de los pecados por parte de Dios, pero Suggs afirma que nadie se las va a dar sino se la imaginan ellos mismos. ¿Está Morrison cuestionando la facultad divina de otorgar la gracia? La gracia es un regalo que proviene de la soberanía de Dios y que conduce a la salvación, pero nunca puede obtenerse por el esfuerzo propio. Sin embargo, Baby Suggs les pide que se esfuercen en imaginársela, en convertirla en algo concreto... Es como decir que, sin este esfuerzo, se quedarán sin nada, porque Dios no se las dará pero lo irónico es que, en términos bíblicos, el ser humano no puede hacer nada para merecerla, puesto que es un regalo divino. Sin embargo, el texto morrisiano es lo suficientemente ambiguo como para leer también que Baby Suggs sí toma la gracia al pie de la letra bíblica y que sí comprende que la gracia es para el “hombre de fe la fuente de consuelo en sus tribulaciones y de esperanza y aliento en toda su acción, que conforma con características especiales toda la vida y en las horas de crisis es socorro oportuno” (Gattinoni *apud* Nelson, 1975: 258-259). En este caso, lo que puede estar afirmando es que los afroamericanos deben creer que Dios les puede conceder esa gracia, que pueden imaginarse como receptores de dicha gracia porque si no lo hacen, la están negando de entrada. La gracia divina es, entonces, una promesa que los ex esclavos deben luchar por hacer suya.

La esclavitud ha dejado como herencia una autoestima profundamente dañada en los afroamericanos. Una teología del pecado no sería efectiva. En cambio, una teología que les permita verse de otra manera, como seres activos en su espiritualidad, bien podría ayudarlos a recobrar la fe, que es dada por gracia. “No podemos apoderarnos de la gracia como si fuera nuestro derecho, pero es posible oponer resistencia y perder así los beneficios que nos ofrece. Tenemos la obligación de administrar la gracia”, afirma Gattinoni. De modo que lo primero que tiene que hacer Baby Suggs es convencer desde lo más profundo a sus hermanos de raza de que son susceptibles de obtener la gracia divina desde ahora, en esta vida terrenal. Más que simplemente ceñirse a fórmulas retóricas tradicionales avaladas por religiones institucionalizadas, Baby Suggs se ve impelida a crear formas de autorreconocimiento espiritual para su comunidad. A ojos de Stamp Paid: “she didn’t deliver sermons or preach —insisting she was too ignorant for that— she *called* and the hearing heard” (208, subrayado original). ¿A qué los llamaba? ¿A qué los convocaba?

En esta suerte de acto performativo anticonvencional, Suggs invita a sus vecinos y amigos afroamericanos a pensar en el aquí y el ahora. Lanza su prédica basada en el amor a la propia carne, carne y no espíritu, materia y no espíritu. “Here”, she said, “in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass” (Morrison, 1987: 103). En este sermón destaca el planteamiento de que los blancos han ultrajado los cuerpos afroamericanos y otrora se apoderaron de ellos, de modo que ahora es menester recuperarlos para sí mismos, a través del autorreconocimiento, la estima y la valoración: “Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don’t love your eyes; they’d just as soon pick em out. No more do

they love the skin on your back.¹¹ Yonder they flay it. And O my people they do not love your hands.¹² Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them” (103-104).

El tono de este mensaje apelativo oscila entre lo jaculatorio y lo plañidero y da cuenta de la violencia potencial actual que amenaza a los afroamericanos. El peligro es inminente y ha traído consigo desposesión y dolor. No se trata de un daño pasado sino de uno latente. El uso del pronombre “They” es muy importante en este fragmento porque establece una diferenciación abismal y polarizada entre “ellos”, los blancos y “nosotros”, los negros.¹³ En el siguiente fragmento aparece otro pronombre en tercera persona, esta vez posesivo, que sí se refiere a los afroamericanos pero que resulta interesante porque permite observar que las partes del cuerpo de los esclavos son vistas por ellos mismos como algo ajeno, como si apenas estuvieran descubriéndolas, como si antes no les hubieran pertenecido. Baby Suggs les pide distinguirlas como paso inicial en el proceso de adueñación, primero, de su propia persona y, luego, de reconocimiento e identificación en sus hermanos afroamericanos; entonces usa el pronombre —también posesivo— “others”, pero esta vez el referente no es esos Otros blancos, sino el Otros contenido en NosOtros.

Raise them up and kiss them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face ‘cause they don’t love that either. *You* got to love it, *you!* And no, they ain’t in love with your mouth. Yonder, out there, they will see it broken and break it again. What you say out of it they will not heed. What you scream from it they do not hear. What you put into it to nourish your body they will snatch away and give you leavins instead. No, they don’t love your mouth. *You* got to love it (Morrison, 1987: 103-104, subrayado original).

La función discursiva es, otra vez, apelativa, Baby Suggs exige acciones por parte de sus escuchas. Antes han sido obligados a permanecer agachados, ahora les ordena levantarse; han sido sometidos a golpes y violencia, ahora les ordena besarse. Las partes del cuerpo van integrándose paulatinamente, a modo de escaneo, hasta completar un “You” completo. Ni el amor ni el reconocimiento provienen de fuera, sino que tienen que nacer desde adentro. El enlistado sigue siendo la técnica narrativa para señalar cómo cada parte fragmentada, lastimada, ignorada, rota, tiene que irse reintegrando en un todo resarcido. Iniciaba con las manos, seguía con la boca... Iba diferenciando las distintas funciones de cada parte corporal, por ejemplo: hablar, reclamar, comer... Así, por el estilo, continuaba con los pies, la espalda, los hombros, es decir, el sostén del

¹¹ La espalda de Sethe, protagonista de la novela, fue brutalmente azotada por Schoolteacher y los sobrinos.

¹² Las manos constituyeron el primer elemento del asombro de Baby Suggs al momento de su epifanía en torno a la libertad.

¹³ Este uso del pronombre “nosotros” crea, además, empatía con los lectores, aun cuando se trate de lectores no afroamericanos.

cuerpo que ha sido sometido que ahora requiere descanso, baile, apoyo, ayuda... Al cuello que durante tantos años simbolizó el yugo, le dedica unas palabras muy dulces, les pide mantenerlo erguido, tocarlo, embellecerlo, adornarlo... Luego va con los órganos internos que, sin reparos, serían arrojados a los cerdos por los blancos. Les pide a los afroamericanos amarlos: amar el hígado, el corazón. Y pone a éste por encima de los ojos y los pies, de los pulmones, del vientre, de los órganos sexuales, diciendo que el corazón es el premio supremo. “This is flesh I’m talking about here. Flesh that needs to be loved”.

Luego de esta arenga, se ponía de pie, y comenzaba a danzar —pese a su cadera quebrada— al son de las voces que cantaban hasta sentir una armonía perfectamente a tono con el amor que cada participante en el ritual sentía por su cuerpo. Los esclavos recién libertos enfrentan una incertidumbre pavorosa ya que la libertad se les presenta como algo totalmente desconocido. En cambio, a lo que sí están acostumbrados es a su cuerpo dislocado a fuerza de ser violentado, a la disrupción de sus familias, a la desposesión, en suma, a un caos que ahora ha de empezar a tomar forma. Difícilmente una persona puede superar por sí misma este enorme trauma. La propuesta de Suggs es refugiarse en el poder espiritual del ritual comunitario y, quizás en el poder divino de resarcimiento, no del pecado individual, sino de la victimización a la que han sido sometidos por quienes los han esclavizado. La esclavitud es, sí, un pecado. Un pecado cometido por quienes la ejercen, la defienden o la toleran.

El movimiento corporal en este tipo de ritual tiene dos funciones principales: 1) por un lado, la concientización plena —física, mental y espiritual— del *imago Dei*, es decir, del dogma cristiano de que los seres humanos estamos hechos a imagen y semejanza de nuestro Creador, y, por lo tanto, somos dignos. Aunque caídos en pecado, por su gracia hemos sido llamados y arrepentidos, nos convertimos en hijos de un Rey y, por lo tanto, dignos de recibir los mejores parabienes; 2) en segundo lugar, la función de hacer tangible el poder divino, de tal forma que los que participan de él puedan ser transformados, sanados y convertidos en una nueva persona, íntegra y completa. La presencia divina se manifiesta en las palabras, los gestos y los movimientos de los creyentes. Hay una carga emotiva muy fuerte que permite al practicante creer, mediante la fe, que ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, minimizando así los traumas de la tremenda despersonalización causada por la esclavitud. Como sintetiza Hopkins: “To know oneself as belonging to the divine, in a word, empowered one to claim opportunities for life. Consequently, to take care of oneself, in the establishment of the black self as conscious agents of God, was a religious act” (2000: 115); Baby Suggs hace que esto sea realizable.

Este particular estilo de culto que incluye hacer música con las manos y la voz sustituía el uso de los tambores de los cultos africanos que justo por el temor de los blancos a incitar la rebeldía fueron prohibidos durante el periodo esclavista. En la película *Beloved* (1998, guión escrito a partir de la novela por Busia, LaGravenesse y Brooks) se aprecia que el estilo de los cantos de los participantes en este culto estaba fuertemente influido por los patrones de los cantos africanos, en especial por el llamado

“call and response”, así como por los ritmos múltiples, la síncopa —es decir, el acento en las notas más débiles de cada patrón rítmico—, los cambios dramáticos de tono, las repeticiones, los aplausos y el movimiento corporal (cf. Raboteau, 2001: 52-53). El discurso cinematográfico elegido busca reproducir la disposición de los participantes en el culto en un círculo y ello encuentra sus antecedentes performativos en la vida espiritual africana:

Along with the drum, religious practices in Congo-Angola, Dahomey, Nigeria, the Gold Coast, Sierra Leone, and Togo, (areas of origin for blacks in North America) involved movement in a ring in religious rituals venerating ancestors. Specifically the Ibos, Yorubas, Ibibios, and Efiks of southern Nigeria engaged in a slow, counter-clockwise motion embodying a “wave-like ripple which runs down the muscles of the back and along the arms to the fingertips. Every part of the body dances, not only the limbs” (Hopkins, 2000: 143).

Destaca que mientras que el referente narrativo se ubica más o menos a la mitad de la novela, en el film aparece dividida en tres secuencias. La secuencia donde Baby Suggs Holy predica en torno a la importancia del corazón tiene lugar hasta el final de la película, en una suerte de epílogo. Es el legado que quiere dejarse a las generaciones siguientes, representadas por Denver; es el cierre catártico que busca Jonathan Demme, su director.

El tipo de predicación concebida y actuada por Baby Suggs representaba un fuerte peligro para el sostén de la idiosincrasia esclavista blanca. De acuerdo con Hopkins:

Masters dreaded the possibility of African Americans worshiping Jesus Christ on their own and became extremely anxious about the nature of faith discourse professed from the unchaperoned mouths of black chattel [...] deep within the theological or logical consciousness of plantation owners, they realized the subversive language of body and spiritual liberation embedded in the Christian gospel (2000: 86).

La construcción del personaje de Baby Suggs puede estar relacionada con el personaje histórico Harriet Tubman (c. 1822-1913), afroamericana nacida en la esclavitud, quien participó activamente en los rescates efectuados por el *Underground Railroad*.¹⁴ Habiendo logrado escapar de la esclavitud realizó diecinueve misiones mediante las cuales rescató a más de trescientos esclavos, convirtiéndose en una legendaria figura para los prófugos pues gracias a su ingenio y fortaleza física podía ayudarlos a atravesar peligrosos caminos rumbo al norte, llevándolos a internarse, inclusive en Canadá, para así quedar a salvo de las leyes antifuga (Hopkins Bradford, 1869: s. p.).¹⁵

¹⁴ Participó también como abolicionista y espía durante la Guerra Civil y como defensora del sufragio femenino.

¹⁵ Se trata de una de las biografías más importantes de esta heroína. Otras biografías relevantes que ofrecen datos completos y fidedignos son la de Earl Conrad, *Harriet Tubman: Negro Soldier and Abolitionist*, publicada por Carter G. Woodson's Associated Publishers en 1942, y las preparadas ya en el siglo XXI por

El aspecto histórico de este personaje (que se movilizó entre Maryland —donde nació— y el norte de Estados Unidos —Delaware, Pennsylvania y Nueva York— guiándose simplemente por la estrella del norte), que podría estar vinculado con Baby Suggs, es su particular activismo religioso. Se cuenta que siendo niña, su madre le contaba historias bíblicas y Harriet mostraba gran afecto por ellas, perfilándose como una persona con inclinaciones espirituales. Sufrió golpizas terribles desde la infancia, una de las cuales, propinada por un iracundo amo blanco que le arrojó un pesado objeto de metal, le provocó una severa lesión en el cráneo. A partir de esa lesión, ella empezó a asegurar que tenía visiones y sueños premonitorios que suponía dones del Espíritu Santo que debían traducirse en acciones encomendadas por Dios. Siempre tuvo una fe inusitada y decía estar consultando con Dios cada uno de sus actos en todo momento, confiando en que era Él quien la mantenía a salvo de cualquier peligro. En opinión de un personaje de la época, Thomas Garret: “I never met with any person of any color who had more confidence in the voice of God, as spoken direct to her soul” (Clinton, 2004: 1). Tubman puso al servicio de los suyos estos dones espirituales que, al igual que los de Baby Suggs, surgieron a partir de sendas fracturas corporales (el cráneo y la cadera), y los esfuerzos realizados a lo largo de su vida consistieron en convertirlos en acciones concretas, tal y como sucede con Baby Suggs. Gracias a los registros históricos puede apreciarse el paralelismo entre Suggs y Tubman al obtener su libertad. Sarah (Hopkins) Bradford, quien editó en el siglo XIX el testimonio de Tubman, nos permite acceder a sus propias palabras: “After many long and weary days of travel, she found that she had passed the magic line, which then divided the land of bondage from the land of freedom. ‘I looked at my hands’, she said, ‘to see if I was de same person now I was free. Dere was such a glory ober eberything, de sun came like gold trou de trees, and ober de fields, and I felt like I was in heaven’” (1869: s. p.).

Tal y como en la imagen recreada por Morrison, en la imagen histórica las manos cumplen una función metonímica del autorreconocimiento de la esclava que ha conseguido la libertad.¹⁶ Hacia el final de su vida, Tubman, quien había trabajado en labores de rescate con muchos cuáqueros¹⁷ (lo mismo que Baby Suggs), se adhirió a la Iglesia africana metodista episcopal, una de las denominaciones que se mencionan entre los

Jean Humez (*Harriet Tubman: The Life and Life Stories*, University of Wisconsin Press, 2003) y Kate Clifford Larson (*Bound For The Promised Land: Harriet Tubman, Portrait of An American Hero*, Ballantine Books, 2004).

¹⁶ En sus memorias, Barack Obama revisa superficialmente la historia de la Iglesia afroamericana como idea e institución. Comenta cómo el reverendo Philips rememora los cultos de su juventud. Nótese el parecido con el culto encabezado por Baby Suggs, así como la importancia concedida a las manos: “The reverend went on to recall the Southern church of his own youth, a small, whitewashed wooden place, he said, built with sweat and pennies saved from sharecropping, where on bright, hot Sunday mornings all the quiet terror and open wounds of the week drained away in tears and shouts of gratitude; the clapping, waving, fanning hands reddening the embers of those same stubborn ideas —survival, and freedom, and hope” (2004: 272).

¹⁷ Nombre común que les fue imputado por sus opositores a los miembros de la Society of Friends pero que algunos de ellos aceptaron con decoro; “quakers” proviene de “shakers” pues se dice que temblaban ante la presencia de Dios.

púlpitos desde donde predica Baby Suggs —AME's— (Morrison, 1987: 102). Esta iglesia se fundó en Filadelfia, Pennsylvania, en 1816 o 1817¹⁸ a raíz de la inquietud mostrada por los afroamericanos en el sentido de separarse de los blancos, quienes, aun siendo cristianos, tenían fuertes actitudes de discriminación racial. Su fundador, el obispo Richard Allen, es mencionado someramente en *Beloved*: Baby Suggs llega a vivir a la casa donde antes vivió un predicador que fue llamado por el obispo Allen para ocuparse de una iglesia en Illinois.¹⁹ Se trata, por lo tanto, de un eco importante del fundador de la AME que realza la figura de Baby Suggs como líder espiritual de un grupo que tiene alto potencial en la configuración socioespiritual de su comunidad. El hecho ficcional más importante es que uno de los seguidores de Allen y Suggs comparte un mismo *locus* ético: el 124, sede de eventos extraordinarios, sin lugar a dudas, pero también, como consecuencia de esta coincidencia, espacio precursor de líderes espirituales.²⁰

Lo curioso de esta escisión al interior de la Iglesia metodista es que se siguieron las doctrinas metodistas pero se instituyó una organización episcopal y se adoptó un nuevo lema que incluía al Espíritu Santo: “God Our Father, Christ Our Redeemer, Holy Spirit Our Comforter, Humankind Our Family”, que originalmente no se contemplaba. El Espíritu Santo está íntimamente relacionado con los carismas o dones recibidos por Baby Suggs. La mención en *Beloved* de esta denominación es importante porque se considera que es la única que se originó a raíz de diferencias sociológicas, más que teológicas, ya que el fundador del metodismo, John Wesley, calificaba la esclavitud como la “suma execrable de toda maldad”. El metodismo norteamericano se opuso con firmeza a la esclavitud de manera formal en 1780, 1783 y 1784, prohibiendo a sus ministros y a sus miembros la posesión, la compra y la venta de esclavos.²¹ De igual relevancia resulta el hecho de que la primera universidad para afroamericanos

¹⁸ Si bien las primeras escisiones comenzaron a darse desde 1787.

¹⁹ Con esta asignación de un lugar donde vivir, Baby Suggs es destinada al acostumbrado desecho de los esclavos inútiles por edad avanzada. De acuerdo con Hopkins “black workers were either given a shack out in the forest in which to be alone and die, left to die on their sick beds, or sold on the auction blocks for a nominal fee” (2000: 65).

²⁰ El lector conoce esta información mediante la conversación que sostienen Woodruff y Baby Suggs (172-173). A continuación, parte del diálogo. La primera voz corresponde al hombre: “You going to a nice house. Big too. A preacher and his family was in there. Eighteen children”.

“Have mercy. Where they go?”

“Took off to Illinois. Bishop Allen gave him a congregation up there. Big”.

²¹ Lamentablemente, la postura antiesclavista encontró fuerte oposición entre los metodistas del sur y la Conferencia General Metodista suspendió sus leyes contra la esclavitud en 1785. Por su parte, en 1789 el Comité General de Bautistas en Virginia condenó la esclavitud por tratarse de una “violent deprivation of the rights of nature”, pero los grupos locales bautistas de la región se apresuraron en señalar que “the issue of slavery was a matter best left to each individual’s conscience” (Raboteau, 2001: 19). De hecho, en 1845, momento en que algunos bautistas se separan de la iglesia principal, marca el inicio de los “bautistas sureños”, que celebraron una convención para objetar la regla de que ningún propietario de esclavos podía ser nombrado misionero. Esta convención se ha opuesto en consecuencia, a lo largo del siglo XX, a los derechos civiles de los negros. Aun hoy en día sigue siendo una de las denominaciones con mayor cantidad de miem-

—Wilberforce University—²² fue fundada por esta denominación. Más significativo aún para este estudio resulta el hecho de que hay teólogos herederos de esta tradición que han criticado con denuedo el cristianismo eurocéntrico así como a las iglesias afroamericanas por dejar de lado los problemas que conllevan el racismo, el sexismo y la pobreza, por ejemplo.²³ La AME envió misioneros a Ohio, escenario de *Beloved*, en 1827, y hacia 1844 gozaba ya de una propagación bastante exitosa que incluía cuatro estados donde no había esclavitud (Ohio, Indiana, Michigan e Illinois) y dos estados esclavistas (Kentucky —la sede de Sweet Home— y Missouri). Por lo tanto, se considera que la inclusión de esta denominación entre los púlpitos visitados por Baby Suggs destaca por constituir otro guiño ético autoral por parte de Morrison.²⁴ La autora ha creado una respuesta propia ante las necesidades de autoafirmación espiritual de los afroamericanos en la vigilia de la libertad. Más aún ha configurado un contexto histórico en el cual se siembra la semilla de la lucha por los derechos afroamericanos desde la arena institucional religiosa.

La lista de iglesias donde predica Baby Suggs (“AME’s and Baptists, Holinesses and Sanctifieds, the Church of the Redeemer and the Redeemed”, 102), que precede al excepcional culto practicado por ella, da cuenta del particular florecimiento de denominaciones cristianas que tuvo lugar en Estados Unidos como parte de una expansión tardía del cristianismo que se da entre 1450 y 1650 (cf. O’Brien y Palmer, 2000: 16 y ss.). Da cuenta también de que en Baby Suggs se sintetiza, de manera bastante sincrética, una propuesta ética autoral por parte de Morrison. A este respecto, recuérdese que en *A Mercy* (Morrison, 2008) se mencionan también los bautistas, los anabaptistas, los presbiterianos, los cuáqueros y, desde luego, los católicos. Todas estas referencias a religiones institucionalizadas son de primera importancia por un hecho en concreto: “During the first 120 years of black slavery in British North America, little headway was made in converting the slave population to Christianity” (Raboteau, 2001: 16). ¿Por qué preocuparse tanto, entonces, por este fenómeno en dos novelas sobre la esclavitud

bro en Estados Unidos y se la conoce por su tendencia conservadora, aunque entre sus miembros pueda haber liberales como el ex presidente Clinton (cf. O’Brien y Palmer, 2000: 16 y ss.).

²² Fundada en 1855, en Xenia, Ohio, desde su apertura recibió tanto a hombres como a mujeres, dada la alta población de afroamericanos libres en la zona. Ésta podría ser la universidad a la que acudirá Denver, la hija de Sethe, como una promesa del bienestar futuro que espera a los afroamericanos. Otra posibilidad es que el *college* mencionado en los capítulos finales de *Beloved* sea Oberlin College, fundado en 1833 por los presbiterianos, que fue la primera universidad en Estados Unidos en recibir estudiantes afroamericanos (a partir de 1835) y que en 1837 admitió por primera vez a cuatro mujeres. En 1862 se graduó por primera vez en la historia del país una afroamericana, en esta universidad.

²³ Entre ellos destacan Benjamin T. Tanner, James y Cecil Cone y Jacqueline Grant.

²⁴ Es de subrayarse que fue en el seno de la AME, en específico de su Iglesia Zion situada en Nueva York, donde Martin Luther King Jr., en pleno estallido de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, inició la serie de discursos donde la definió como una causa moral y religiosa. Para este discurso pronunciado el 5 de diciembre de 1955 se basó principalmente en el “Essay on Civil Disobedience”, de Henry David Thoreau. Esto comprueba, una vez más, que las alusiones de Morrison no son en absoluto gratuitas sino que, antes bien, su inclusión ha sido muy bien pensada.

que abarcan precisamente dicho periodo? Consideramos que es justo para otorgarle el relieve necesario a la evangelización como parte de un proceso constitutivo del ser estadounidense para los afroamericanos, así como de la función primordial que ha cumplido en la lucha por los derechos civiles de este grupo racial.

Se conoce que cronológicamente el catolicismo romano —encarnado en D'Ortega y escenificado en Jublio— (Morrison, 2008) se desprende del cristianismo primitivo, esto es, de la iglesia inmediata posterior a la muerte y resurrección de Jesús. De acuerdo con Raboteau (2001: 50), entre los esclavos de Norteamérica figuraban muy escasos católicos salvo en el sur de Louisiana y Maryland, precisamente uno de los escenarios de *A Mercy*. ¿Por qué centrarse entonces en una cuestión ética derivada del encuentro entre protestantismo y catolicismo en una novela? Más aún, este mismo especialista en religiones afroamericanas afirma que hacia 1785, de los quince mil ochocientos católicos existentes en Maryland, unos tres mil eran esclavos. ¿Por qué convertir, entonces, en protagonistas justo a una familia de tres esclavos católicos —*Minhã Mae*, Florens y su hermanito—? No podemos pasar por alto que Toni Morrison es católica:

Me convertí a los 10 años y estoy feliz de haberlo hecho porque en el catolicismo se puede incorporar el misticismo de las religiones africanas de nuestros antepasados. Nuestras iglesias son lugares más privados que de meditación —explica— y, si hay algo que decir, se dice en la confesión, no en un teatro abierto. Y si la mayor parte de los negros son protestantes, lo son porque lo eran los abolicionistas, y la Iglesia bautista fue la primera en admitir a los negros en el Paraíso (Farkas, 2009: s. p.).

Considerando que Morrison nació en 1931, este dato biográfico coincide con algunas cifras oficiales que reflejan el comportamiento demográfico de Estados Unidos con respecto a su elección de la religión católica: “Between 1940 and 1975, the black Catholic population grew from 296,988 to 916,854 —an increase of 208 percent. [...] In some predominantly black parishes, African music, drumming, and dance, as well as black Protestant gospel music, were added to the Catholic Mass in an attempt to create a worship service more attuned to traditional forms of black cultural expression” (Raboteau, 2001: 126).

Aunque en Estados Unidos la población protestante global supere el 50 % del total, la principal facción cristiana es la Iglesia católica, con un 30 % de la población (O'Brien y Palmer, 2000: 16 y ss.). Como es bien conocido, el protestantismo surgió como una ruptura con la Iglesia católica apostólica romana; para los objetivos del presente ensayo, baste mencionar una diferencia superficial entre estas dos teologías por ser de interés: el protestantismo no admite la veneración de santos por constituir una forma de idolatría, en tanto el catolicismo la alienta como una manera de intercesión ante Dios. Es más sencillo, por lo tanto, sincretizar en el catolicismo la veneración de los llamados ancestros y espíritus provenientes de las distintas religiones africanas, pues el protestantismo deja fuera esta opción. Sin embargo, a diferencia de la misa católica, algunos cultos protestantes —como el efectuado por Suggs— sí aporta un

equivalente de las danzas ceremoniales y los trances espirituales de algunos ritos africanos, propiciando un ritual más significativo para los afroamericanos con respecto a las creencias de sus ascendentes.

La distinción entre catolicismo y protestantismo es de primordial relevancia en *A Mercy* (Morrison, 2008), pues el contacto entre estas dos ideologías es el detonador del conflicto principal del argumento de la novela: el que *Minha Mãe* tenga que regalar a su hija. Tras este punto argumental reposa el *quid* ético de la novela: la esclavitud desde los albores de Estados Unidos empieza a relacionarse con el fenotipo africano y conlleva una serie de desgracias individuales y sociales. D'Ortega, el católico, es traficante de esclavos desde Angola y ha construido su hacienda y su riqueza a partir de esta actividad económica, así como de la explotación de mano de obra africana en América, en específico, en Maryland, si bien su negocio de tráfico de esclavos llega hasta Barbados. Vaark, el industrial holandés protestante, es el típico *settler* europeo que a fuerza de ir domesticando el nuevo territorio americano a través del arduo trabajo y la adaptación de los recursos naturales, participa con éxito en la producción agrícola y ganadera, además de procesar algunos alimentos sencillos que pueden elaborarse en una granja. A sus actividades agrícolas y de la granja, Vaark suma algunos negocios, entre ellos el de prestamista, con los excedentes de su producción. Podríamos decir que ambos, D'Ortega y Vaark, encarnan el sueño americano en dos de sus múltiples posibilidades.

A raíz del encuentro entre estos dos personajes, Vaark aprecia como injusto el modo de vida lujoso de D'Ortega pero lo anhela para sí, y se propone, agregando un nuevo elemento constituyente al sueño americano, lograr la misma riqueza que aquél, pero sin corromperse (como lo ha hecho aquél) al someter a la miseria —e inclusive a la muerte, puesto que para él los esclavos no son más que parte de la carga que transporta marítimamente, *cargo*— a todos los esclavos negros que trafica y que tiene trabajando en sus plantaciones de tabaco. Vaark se propone hacer negocios tan productivos como los de D'Ortega, mas no quiere tener esclavos a la vista y se empeña en tratar humanamente, en calidad de iguales, a todos los que trabajan para él, sea en calidad de siervos comprados (Lina) u obtenidos en intercambio comercial (Florens), de manumisión (Scully y Willard) o bien aceptados por él (Sorrow). Sin embargo, la manera que Vaark encuentra para lograr su ambición económica es la producción de caña, para preparar ron, en Barbados. Estos cañaverales implican la fuerza de trabajo esclavista en masa, principalmente traída desde Angola, justo a través de traficantes como D'Ortega. La idea ética —errónea, de acuerdo con el desenlace del argumento— es que en tanto esos esclavos se encuentren a la distancia, no afectarán su vida sencilla y justa puesto que él nunca tendrá que lidiar con ellos. Sin embargo, es él quien sostiene esa producción y, por tanto, ese sojuzgamiento, por más que no sea él quien propine los latigazos o vea sufrir y morir a los esclavos negros. Su fortuna se logra a partir de este tipo de explotación y, en consecuencia, es también partícipe de la corrupción de la cual en principio no quería formar parte. Como puede apreciarse, el conflicto entre catolicismo y protestantismo es muy fuerte y hay un punto en que Morrison parece decir a través de su construcción artística: sólo se diferencian las

formas pero en la esencia ambas éticas cristianas permitieron la esclavitud, en particular, de los africanos traídos por la fuerza a América. Es clara, entonces, en el deslinde de responsabilidades.

De todos los grupos cristianos, el protestante es el que ha generado la mayor variedad de denominaciones e iglesias, especialmente en Estados Unidos. Del protestantismo se derivan tres ramificaciones de talla importante: el luteranismo, el anglicanismo y el calvinismo. Cabe subrayar que dos de las religiones más importantes mencionadas en *A Mercy* derivan, a su vez, del calvinismo, a saber, la Iglesia anabaptista (con su variante, el bautismo, que también es relevante en *Beloved*) y el presbiterianismo, y están íntimamente relacionadas con el desarrollo de la personalidad de Rebekka Vaark. El calvinismo, también llamado “teología reformada”, se basa principalmente en los preceptos de la predestinación y la depravación total concebidos por Juan Calvino, en el siglo XVI. Con estos pilares, en el siglo XVIII surgió el presbiterianismo en Escocia mientras que ya desde el siglo XVII floreció en Holanda la Iglesia reformada. Estos distintos movimientos religiosos obedecen a reacomodos ante posturas políticas y entramados sociales particulares de cada momento y región. También derivada del calvinismo es la religión que presumiblemente aprendió Jacob Vaark, por su cuna: la Iglesia holandesa reformada.²⁵

La soberanía de Dios y la gracia concedida a través de la fe en Jesucristo son dos de los preceptos teológicos principales abrazados por la Iglesia presbiteriana: sus orígenes se remontan a 1560, fecha en que el parlamento escocés adoptó la Confesión de Fe (en cuya composición participaron John Knox y Calvino), aunque su conformación formal data de 1707 en Escocia. Los anabaptistas, en cambio, defienden el libre flujo del Espíritu Santo durante los cultos de adoración, practican el bautismo por inmersión con plena conciencia por parte del creyente, razón por la cual no se bautiza a los niños. Su movimiento se remonta inclusive al siglo XVI (entre las décadas de 1520 y 1530). Los bautistas surgieron como una ramificación de la Iglesia anabaptista y privilegian la salvación a través de la fe. Esta denominación surgió también en el siglo XVI, a raíz de los movimientos separatistas puritanos. Uno de los puntos teológicos defendidos por los anabaptistas que aparecen en *Beloved* con bastante fuerza es el siguiente: “The believer must not bear arms or offer forcible resistance to wrongdoers, nor wield the sword. No Christian has the *jus gladii* (the right of the sword)” (Fontaine, 2010: s. p.). Al inicio del pasaje que hemos estado revisando, cuando se comenta el culto religioso efectuado por Baby Suggs (apartado 9 de la primera parte de la novela), donde Sethe rememora a su suegra, reconoce la necesidad de su poder consolador y recuerda:

She wished for Baby Suggs’ fingers molding her nape, reshaping it, saying, “Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. Both of em down. Down by the River-side. Sword and shield. Don’t study war no more. Lay all that mess down. Sword and

²⁵ Originada en 1578 mediante el Primer Sínodo de Dordrecht, con el apoyo de Guillermo de Orange.

shield". And under the pressing fingers and the quiet instructive voice, she would. Her heavy knives of defense against misery, regret, gall and hurt, she placed one by one on a bank where clear water rushed on below (Morrison, 1987: 101).

En este caso, la espada representa el juicio de Dios a quien debe dejársele la tarea de cobrar las deudas de los pecadores. Sethe tiene que enfrentar la rabia del opresor blanco en dos ocasiones en la novela y es entonces cuando siente los punzantes revoloteos implacables de colibríes que rodean su cabeza, lastimándola y obligándola a actuar violentamente en sendos arranques de ira. La primera de estas ocasiones es cuando realiza el infanticidio. La segunda es hacia el final de la novela cuando llega Mr. Bodwin, a quien ella no consigue identificar y sí, en cambio, representa un fuerte eco de aquella vez en que otros hombres blancos invadieron el 124. En la cita que acabamos de hacer queda al descubierto el poder reconciliador y sanador de esta anciana y más aún, la teología subyacente a sus prácticas religiosas que, como hemos visto, están fuertemente emparentadas con varias tendencias de la época. La práctica espiritual de Suggs lleva a la purificación y a un punto de regocijo, gozo y paz ante la adversidad de los afroamericanos. Sethe quisiera contar con esta consolación ahora que se ha enterado de que Halle se volvió loco, revolcándose en una mantequillera, luego de atestiguar cómo la violaban. Por lo tanto, la alusión a los anabaptistas es de singular importancia para la novela.

Otro grupo religioso relevante en *Beloved*, sobre todo por sus aportaciones al *Railroad Underground*, es la llamada Religious Society of Friends, originada en el siglo XVII en Inglaterra y Gales. Se considera que su fundador fue George Fox, quien estaba convencido de que la experiencia directa de Dios es por completo realizable sin la intercesión de ministros de culto y sin sacramentos. De ahí que se desarrollara un culto totalmente silente, basado en el esfuerzo por escuchar la voz divina y la permisión de que el espíritu de Dios actúe libremente en el corazón del creyente. Uno de sus preceptos más importantes es que en todo ser humano, por más corrupto que sea, reside una luz divina, por el solo hecho de haber sido creados a imagen y semejanza de Dios ("the light of God in everyone").

Las religiones mencionadas en *Beloved* se derivan básicamente del anglicanismo, que se origina en Inglaterra en el siglo XVI y es considerado como un justo medio entre el catolicismo romano y el calvinismo. Es importante señalar que todas las religiones mencionadas en *Beloved* sirven para apuntar hacia un parteaguas entre las prácticas religiosas de blancos y negros. En América del Norte, la teología afroamericana y la historia de las Iglesias afroamericanas son importantes porque se escinden del protestantismo (y del catolicismo) practicado por los blancos en el sentido de que éstos sólo en contadas ocasiones adoptaron una postura antiesclavista. La teología afroamericana enseñó desde sus orígenes que la esclavitud era incompatible con el cristianismo, que la esclavitud es pecaminosa. La primera iglesia afroamericana derivada del metodismo fue fundada en 1794, en Filadelfia: Bethel African Methodist Episcopal Church; la primera derivada de la Iglesia bautista fue fundada en 1804, en Boston: African Baptist

Church; la primera derivada de la Iglesia presbiteriana fue fundada en 1807, también en Filadelfia: African Presbyterian Church (Raboteau, 2001: 24-25).

Los movimientos Holiness y Sanctified surgieron a mediados del siglo XIX, justo en el escenario enmarcado por *Beloved*, si bien tuvieron su periodo de florecimiento ya en el siglo XX, durante la migración de los afroamericanos del sur hacia el norte. Privilegian la doctrina wesleyana²⁶ de la perfección cristiana que se alcanza a través de la regeneración por la gracia, mediante la fe, y la salvación del Espíritu Santo, quien provee una completa santificación al creyente, permitiendo vivir una vida sagrada. De este modo, después de la conversión hay una segunda experiencia espiritual de igual dimensión llamada “santificación”, por medio de la cual el cristiano se vuelve santo. La salvación se alcanza mediante un acto de libre albedrío por parte del creyente. Se trata de un retorno a la experiencia espiritual y el culto “emotivo”, tal y como puede verse en Baby Suggs. La misma novela alude a la manera como han evolucionado estos movimientos religiosos de los negros, aun dentro de sus propios límites cronológicos, puesto que cuando Sethe busca *The Clearing* al lado de sus hijas, nueve años después de que Baby Suggs ha muerto, no tiene dificultad en encontrarlo: “When they reached the woods it took her no time to find the path through it because big-city revivals were held there regularly now, complete with food-laden tables, banjos and a tent. The old path was a track now, but still arched over with trees dropping buckeyes onto the grass below” (Morrison, 1987: 105).

Se hace mención entonces a cómo, en menos de una década, se había pasado del culto religioso en el campo o la plantación, al culto religioso en las grandes ciudades, con todas las adaptaciones y el desarrollo que esto conllevaba, dentro del marco de las campañas estadounidenses de avivamiento. El comentario autoral —en voz del narrador omnisciente— apunta, por lo tanto, a la vertiginosa evolución de la Iglesia afroamericana, como un signo más de la búsqueda por la libertad. El cuidadoso detalle de la inclusión de todos los guiños históricos autorales relativos al nacimiento de la Iglesia afroamericana como institución —con una teología propia— demuestra la preocupación de Morrison por señalar ésta como una vía posible de sanación espiritual de las heridas dejadas por la esclavitud.

Veinte días después de la llegada de Sethe a la casa familiar tiene lugar un acto social comunitario, también encabezado por Baby Suggs, que se realiza en otro punto estratégico, que por cuya relevancia es, al igual que *The Clearing*, un *locus* ético: el 124. Salta a la vista que en los pasajes relativos a estos dos sitios se rompe por completo la rutina cotidiana para dar lugar a eventos catárticos, de corte inaudito. Revisemos lo sucedido con Baby Suggs en Bluestone 124, en una fecha especial. Suggs estaba sumamente agradecida con Dios por la llegada de sus nietos y su nuera, quienes lograron escapar de la esclavitud y que tenían altas posibilidades de nunca más volver a ser esclavos, pues Ohio era un estado donde ya había libertad para los esclavos y donde,

²⁶ Por lo tanto, derivan del Metodismo, fundado por John Wesley.

gracias a las acciones del *Underground Railroad*, representados en la novela por Stamp Paid y Ella, habían llegado muchos esclavos en busca de la libertad. Sin embargo, esto era tan sólo una posibilidad puesto que debido al *Runaway Act*, si llegaban a presentarse los dueños legítimos de los esclavos (en este caso, provenientes de Kentucky) la Ley de Esclavos Fugitivos los obligaba a regresar con ellos. De manera que Baby Suggs está sorprendida gratamente de que una mujer en estado de embarazo avanzado (quien, de hecho, da a luz en plena fuga), junto con sus tres hijos, haya logrado traspasar las fronteras entre Kentucky y Ohio en busca de la libertad. Ya sólo falta su hijo Halle, quien seguramente también lo logrará puesto que si una mujer en esas condiciones pudo conseguirlo, ¿qué podría impedirse a él? En su corazón late un deseo de gratitud que la empuja a celebrar tan grande misericordia. Sin embargo, en su carácter de Job femenino decide no arriesgarse pues no quiere tentar a Dios con el pecado de dar por sentado las bendiciones: “So when Sethe arrived—all mashed up and split open, but with another grandchild in her arms—the idea of a whoop moved closer to the front of her brain. But since there was still no sign of Halle and Sethe herself didn’t know what had happened to him, she let the whoop lie—not wishing to hurt his chances by thanking God too soon” (Morrison, 1987: 159).

No obstante, hay un personaje que cree que sí hay que celebrar y provoca un festejo; se trata de Stamp Paid, quien ha intervenido directamente en el rescate. “For some private reason of his own”²⁷ (160) recolecta dos cestos de zarzamoras. La selección de vocabulario aunada a la sintaxis de la descripción de este hombre es de relieve para el episodio aparentemente feliz al que da inicio pero que desencadenará una gran tragedia: la familia Suggs suelta las carcajadas “at the sight of the sly, steely old black man: agent, fisherman, boatman, tracker, savior, spy, standing in broad daylight whipped finally by two pails of blackberries” (160).

La elección del verbo “to whip” (propiciar latigazos) no es gratuita porque los dos baldes de fruta se convertirán, mediante una impensable alquimia, en otro golpe asesado por la esclavitud. Así, una oración en apariencia inocente y hasta feliz, se transforma en prolepsis del filicidio. Las repeticiones narratológicas insisten en apuntar hacia la inocente inauguración de una fiesta que desembocó en muerte: “It was Stamp Paid who started it” (159) o “She [Baby Suggs] had decided to do something with the fruit worthy of the man’s labor and his love. That’s how it began” (160). Con la fruta, Suggs preparó unos cuatro pasteles de zarzamora que serían demasiados para su familia, de modo que pensó en invitar a Ella y John. Por su parte, a Sethe se le ocurrió llevar un par de pollos. Nótese cómo la narración procede a través de una técnica acumulativa creciente (de menor a mayor), de manera bastante parecida a las alusiones exageradas de los relatos hebraicos, de los cuales el libro de Job es uno de los más prominentes ejemplos. Comienza con un tono muy casual que da cuenta de actos banales

²⁷ Que queda a criterio del lector: el gozo de haber ayudado a tantos negros a obtener la libertad, el regocijo por sus funciones como agente en el *Underground Railroad*... El motivo ético es desplazado por completo al lector pero, sin temor a equivocarnos, es un motivo positivo, de bienestar común.

que, sin embargo, derivan en francos milagros. Las siguientes líneas son ya hiperbólicas y constituyen una reverberación de pasajes de primera importancia en los evangelios bíblicos que sirven para subrayar el carácter milagroso de los actos presididos por Baby Suggs:

She made the pastry dough and thought she ought to tell Ella and John to stop on by because three pies, maybe four, were too much to keep for one's own. Sethe thought they might as well back it up with a couple of chickens. *Stamp allowed that perch and catfish were jumping into the boat —didn't even have to drop a line.*

[...] it grew to a feast for ninety people (Morrison, 1987: 161, el subrayado es mío).

Aquí se hace alusión a Lucas 5: 1-11, donde, luego de predicar, Jesús le indica a Simón Pedro que eche su red para pescar, a lo que él responde que lo ha intentado toda la noche pero que obedecerá y, para su sorpresa, las redes se repletan hasta romperse. Los peces que Stamp pesca saltan —literalmente— al bote sin que él tenga que hacer esfuerzo alguno. Se establece entonces, con sus debidas proporciones y sin el carácter consciente de los personajes (quienes ni siquiera emiten una sola orden), un paralelismo entre Jesús/Baby Suggs y Simón Pedro/Stamp Paid. Como es sabido, Jesús llamó a sus discípulos “pescadores de hombres”. Suggs y Stamp Paid son pescadores de hombres porque, en tanto miembros del *Underground Railroad*, buscan salvarlos de la esclavitud y buscan también proporcionarles algún apoyo espiritual. Literalmente, Stamp Paid los saca del agua (el río Ohio) para ponerlos a salvo en tierra.

La mención del pan y los peces no es gratuita y se convierte en el eco del milagro que se encuentra en Mateo 14: 15-21, donde cinco panes y dos peces son milagrosamente multiplicados hasta alimentar a cinco mil hombres sin contar niños y mujeres. El milagro se repite en Mateo 15: 32-39, donde siete panes y algunos pescados son milagrosamente multiplicados hasta alimentar a cuatro mil hombres sin contar niños y mujeres. En los dos casos hubo comida de sobra. “Baby Suggs’ three (maybe four) pies grew to ten (maybe twelve). Sethe’s two hens became five turkeys. The one block of ice brought all the way from Cincinnati —over which they poured mashed watermelon mixed with sugar and mint to make a punch— became a wagonload of ice cakes for a washtub full of strawberry shrug” (Morrison: 1987: 161).

Los dos pasajes evangélicos son inmediatos posteriores a predicaciones de Jesús y actos de sanación, que es también lo que había hecho Baby Suggs. Lejos de quedar agradecidas, las noventa personas que disfrutaron de esta fiesta, al igual que las muchedumbres que seguían a Jesús, la aborrecieron, y en un paralelismo (cuidando las proporciones) con aquél, al poco tiempo, la condenaron a la muerte, aunque en su caso, una muerte anímica, una muerte espiritual. Las repeticiones son de destacarse en este aspecto porque contienen, por un lado, el carácter festivo de las dádivas de Suggs pero, por el otro, la reacción de enojo y envidia por parte de la comunidad negra. Van creciendo en orden acumulativo: “Ninety people who ate so well, and laughed so much,

it made them angry"; "They woke up the next morning and remembered the meal-fried perch [...] *and got angry*"; "124, rocking with laughter, goodwill and food for ninety, *made them angry*"; "[...] to have turkey enough for the whole town pretty near, *new peas in September, fresh cream but no cow, ice and sugar, batter bread, bread pudding, raised bread, shortbread —it made them mad*" (161, en todas las citas, el subrayado es mío; en la última, las negritas corresponden al subrayado original e ilustran el sistema aditivo). Este tipo de narración permite la suma de nuevos milagros que van acrecentando, como en un fenómeno de bola de nieve, el enojo de la comunidad: aun cuando no es temporada, hay habichuelas, sin haber vacas, hay tanta crema y nata y, por si fuera poco, hay azúcar (la preposición "and" aparece en *itálicas* en el original) y no sólo pan, sino toda clase de panes deliciosos.

En unas cuantas páginas (tres para ser exactos), nueve veces se repite algún adjetivo alusivo a la rabia provocada por la envidia. Morrison explora a profundidad qué es lo que hace estallar este sentimiento: la demasía, el exceso, el que Baby Suggs sea siempre el centro de todo, que siempre sepa qué hacer y cuándo hacerlo. "Giving advice; passing messages; healing the sick, hiding fugitives, loving, cooking, cooking, loving, preaching, singing, dancing and loving everyone like it was her job and hers alone" (161). Las repeticiones y las variaciones sintácticas dan cuenta de la percepción comunal: los vecinos de Suggs, éstos a quienes les predica y les brinda su calidez, no comprenden por qué a ella le va tan bien, por qué ella no ha sufrido —como ellos— los azotes de un niño blanco de diez años, por qué a ella la compraron, y la trajeron y le dieron una casa de dos pisos... "Loaves and fishes were His powers" (161) piensan en términos bíblicos, como afirmando que esos milagros son propios de Jesús y no deben corresponderle a una ex esclava cualquiera. La comunidad afroamericana en que está inmersa Baby Suggs no consigue reconocerse como agraciada, no acepta las bendiciones y, en cambio, las interpreta como mero orgullo y quizás hasta soberbia. *Beloved* es una novela que trata sobre amar en demasía: a los hermanos afroamericanos, a los hijos. Y la esclavitud no permite este tipo de amor. "It made them *furious*. They swallowed baking soda, the morning after, to calm the stomach *violence* caused by the bounty, the reckless generosity on display at 124. Whispered to each other in the yards about fat rats, doom and uncalled-for pride" (Morrison, 1987: 162, el subrayado es mío).

La comunidad se une y se erige como juez de los actos de Baby Suggs. La juzga soberbia y orgullosa. Cree que está por encima de ellos y eso no lo va a tolerar. Por eso, al día siguiente de la fiesta, ninguno de ellos da aviso al 124 de que vienen hombres blancos a hacer efectiva la ley antifuga. Stamp Paid reflexiona sobre los motivos de este comportamiento de sus vecinos, de su gente, de éstos que él considera los suyos: "Nobody warned them, and he'd always believed it wasn't the exhaustion from a long day's gorging that dulled them, but some other thing —like, well, like *meanness*— that let them stand aside, or not pay attention, or tell themselves somebody else was probably bearing the news already to the house on Bluestone Road..." (185, el subrayado es mío).

La vergüenza comunitaria es tal que a este personaje le cuesta trabajo enunciar —aunque sólo sea para sí mismo, puesto que éste es un monólogo interior— que no fue

otra cosa sino pura maldad, mezquindad, lo que los llevó a realizar este acto. Baby Suggs, con toda su capacidad intuitiva, con esa sensorialidad tan especial que le ha sido otorgada en don, presiente que algo no va bien, pero no alcanza a distinguir qué es lo que pasa. Obsérvense estas intuiciones creadas por la atmósfera que la rodea, a partir de las cuales ella misma desprende cuál es el juicio ético con el que está siendo calificada. ¿O es ella misma quien se califica? Nótese la sinestesia como figura retórica que le permite percibir olfativamente la emoción negativa de su propia comunidad: “*The scent of their disapproval lay heavy in the air*” (161); “*Nothing seemed amiss —yet the smell of disapproval was sharp*”; “*She sighed at her work and, a moment later, straightened up to sniff the disapproval once again*” (162, en todas las citas el subrayado es mío). En estas descripciones sinestésicas donde un juicio ético toma forma sensorial, ya olfativa, ya táctil, susceptible de ser adjetivada como algo muy concreto, con peso y filo, Baby Suggs pone en tela de juicio su propio proceder. Todo había ido muy bien estos años, su decisión de abrirse, de buscar a sus hijos, de esperar con amor, pero el orgullo la traicionó: “*And it worked out, worked out just fine, until she got proud and let herself be overwhelmed by the sight of her daughter-in-law and Halle’s children—one of whom was born on the way—and have a celebration of blackberries that put Christmas to shame*” (Morrison, 1987: 173, el subrayado es mío).

Debido a la ambigüedad narrativa, no sabemos con certeza quién piensa que se trata de orgullo: ¿la comunidad?, ¿ella misma?, ¿el narrador?, diez páginas atrás se nos había dicho: “*Her friends and neighbors were angry at her because she had overstepped, given too much, offended them by excess*” (163), pero antes se nos advirtió que no fue ella quien inició todo, que ni siquiera fue su idea, nunca pasó por su mente avergonzar a los demás haciendo gala de todas sus riquezas: tener descendencia, tener un hogar, gozar del amor divino, ejercer de una manera muy compartida la libertad. Y, sin embargo, lo que hace es demasiado, hay exceso, su propia celebración sobrepasa las fiestas navideñas, que es cuando nace el redentor... ¿Qué le pasa? ¿Quién se cree que es? Son preguntas que los otros personajes y el lector se hacen. Este cuestionable propasarse de Baby Suggs es la antesala del orgullo libertario llevado a ultranza por Sethe al ejecutar el filicidio y, por ello, es expuesto en términos narrativos tan ambiguos. Ni siquiera con la fortaleza espiritual de alguien como Suggs puede luchar contra el propio grupo étnico. Esta falta de solidaridad comunitaria es el talón de Aquiles de los afroamericanos. Es el punto que debilita a Suggs hasta la muerte.

Por fortuna, al calificar de “*meanness*” la actitud comunitaria, Stamp Paid nos provee, como lectores, de un juicio ético menos impreciso en torno a la situación ética referida. Pero, en realidad, se trata de una situación bastante ambigua en la que él no es el único que tiene fuertes dificultades para tomar decisiones éticas: también a nosotros se nos dificulta calificar estas acciones. “*Maybe they just wanted to know if Baby really was special, blessed in some way they were not*” (185), piensa él, pero ¿acaso no es lo mismo lo que le gritan a Jesús en la cruz: “*Si en verdad eres hijo de Dios, ¡sálvate!*” Me parece que a través de este personaje, como lectores, podemos concluir que, en definitiva, la comunidad afroamericana de fines del siglo XIX, representada en

este pequeño pueblo cercano a Cincinnati, no está lista para gozar de autonomía y soberanía individuales, es decir, no está lista para poner en práctica la libertad. La libertad no es un acto sencillo, parece decirnos Morrison, ha de construirse desde adentro e implica decisiones éticas que trasciendan el egoísmo, la vanidad y la envidia. La libertad es un privilegio que ha de practicarse con responsabilidad. Suggs sí pensaba en el bienestar comunitario; compartía, daba, se concebía como una parte de un grupo más grande. Sin embargo, en el proceso de liberación del pueblo afroamericano, no sólo hay culpables blancos, también los hay —tristemente— negros.

After sixty years of losing children to the people who chewed up her life and spit it out like a fish bone; after five years of freedom given to her by her last child, who bought her future with his, exchanged it, so to speak, so she could have one whether he did or not—to lose him too; to acquire a daughter and grandchildren and see that daughter slay the children (or try to); to belong to a community of other free Negroes—to love and be loved by them, to counsel and be counseled, protect and be protected, feed and be fed—and then to have that community step back and hold itself at a distance—well, it could wear out even a Baby Suggs, holy (Morrison, 1987: 209).

Veintiocho días después de la llegada de Sethe a Bluestone Road 124, “Her faith, her love, her imagination and her great big old heart began to collapse” (105). A ojos de Sethe, la madre desgarrada, la depresión en que cae la suegra hizo del amor predicado por ella una mentira, lo cual la convirtió en una predicadora fallida. Su final parece ser triste pero no cabe la menor duda de que es ella el centro espiritual de *Beloved*. Si consideramos la veneración que se presta a los ancestros en la mayoría de las religiones africanas, es ella el ancestro “who provides the spiritual impetus that Denver needs at a critical moment in 1875” (King en Beaulieu, 2003: 333). Baby Suggs sigue presente en su comunidad aun después de nueve años de muerta, pues las mujeres deciden ayudar a Denver en grato recuerdo de ella, quizá con el afán (así sea inconsciente) de resarcir el daño que le hicieron. Al interior de su familia, tomando en cuenta la enorme tradición cultural del *American quilt*, no pasa desapercibido que sus dos nietas aprecien el edredón que le perteneciera, en calidad de objeto fetiche que les inspira protección y confianza en un ámbito doméstico desequilibrado. Aunque sólo tenga dos cuadros coloridos, para Denver siempre ha sido un preciado recuerdo y por ello decide envolver los pies de Beloved con él, la primera noche que pasa en el 124. De hecho, la colcha como fetiche está presente durante todo el periodo en que Beloved habita con ellas, como sabemos por ella misma. El edredón constituye el lazo afectivo entre abuela y nietas, pero también entre madre e hijas, especialmente la hija que vuelve a casa:²⁸ “Sethe is the one that picked flowers, yellow flowers in the place be-

²⁸ Vale la pena mencionar esta función simbólica afectiva que se le otorga a la *Afroamerican quilt*, especialmente en la narrativa de Alice Walker: su cuento “Everyday Use” (*In Love and Trouble: Stories of Black Women*, 1973) desarrolla la importancia de la herencia afectiva y cultural en la línea materna.

fore the crouching. Took them away from their green leaves. They are on the quilt now where we sleep” (Morrison, 1987: 253).

Cuando Sethe está a punto de desfallecer por el hambre, Baby Suggs se presenta en forma de espíritu a Denver (quien se envuelve en el edredón de la abuela) y le indica qué hacer. Beloved vuelve con los muertos, Sethe se queda en vida, Denver sigue adelante.

“This is not a story to pass on” (324) reza el final de la novela. No obstante, “Some things go. Pass on. Some things just stay” (43): las enseñanzas de Baby Suggs tienen esta cualidad de pasar de generación en generación quedándose así para siempre. Una cosa es ser libre y otra, muy diferente, declararse propietario de esa libertad, reconocerla plenamente: “Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another” (111-112). Gracias a Suggs, por lo menos entre cincuenta y sesenta afroamericanos de Cincinnati pudieron reconocer y declarar su libertad,²⁹ Sethe fue uno de ellos: “all taught her how it felt to wake up at dawn and *decide* what to do with the day” (111, subrayado original). Entonces, Baby Suggs no es en absoluto una heroína derrotada sino una líder espiritual que enseñó a sus hermanos de color y de fe a hacer uso responsable de la libertad. Es ésta la premisa ética de Toni Morrison.

obras citadas

- BEAULIEU, Elizabeth Ann. 2003. *The Toni Morrison Encyclopedia*. Connecticut / Londres: Greenwood Press.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 2000. *Diccionario de símbolos*. 4a. ed. Madrid: Siruela.
- CLINTON, Catherine. 2004. *Harriet Tubman: The Road to Freedom*. Nueva York: Little Brown and Company.
- DEMME, Jonathan. 1998. *Beloved*, película basada en la novela homónima. Guión Akosua BUSIA, R. LA GRAVENESE y A. BROOKS. Prod. E. SAXON, J. DEMME, G. GOETZMAN, O. WINFREY y K. FORTE. Mús. R. PORTMAN. Fot. T. FUJIMOTO. Estados Unidos.
- DUSSERE, Erik. 2003. *Balancing the Books. Faulkner, Morrison, and the Economics of Slavery*. Nueva York / Londres: Routledge.
- FARKAS, Alessandra. 2009. “Entrevista a Toni Morrison”. *ADN Cultura*. <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Toni_Morrison.htm>. Consultado el 10 de marzo de 2010.

²⁹ Es posible que el número ascendiera incluso a cien, si tomamos en cuenta que en el festín dado por Suggs participaron noventa personas. Se trata de más o menos una cuarta parte de la comunidad afroamericana que habita en la localidad y que alcanza aproximadamente un total de cuatrocientos, como sabemos por el propio relato: “So although the carnival was a lot less than mediocre (which is why it agreed to a Colored Thursday), it gave the four hundred black people in its audience thrill upon thrill upon thrill” (Morrison, 1987: 58).

- FONTAINE, Piet F. M. En prensa. *The Dark and the Light. A Cultural History of Dualism*, t. XXIII. Post-Lutheran Reformation I. Utrech: Gopher Publishers. <<http://home.wanadoo.nl/piet.fontaine/volumes/vol23/index.htm>>. Consultado el 10 de octubre de 2010.
- HOPKINS, Dwight N. 2000. *Down, Up, and over. Slave Religion and Black Theology*. Minneapolis: Fortress Press.
- HOPKINS BRADFORD, Sarah. 1869. *Harriet, The Moses of Her People*. Auburn: W. J. Moses Publisher. Consultado en The Project Gutenberg e-book, 10 de enero de 2011.
- LEWIS, Thomas, Fari AMINI y Richard LANNON. 2000. *A General Theory of Love*. Nueva York: Random House.
- LINDINSKY, April. 1994. "Prophesying Bodies. Calling for a Politics of Collectivity in Toni Morrison's *Beloved*". Ed. Carl PLASA y Betty J. RING. *The Discourse of Slavery. Aphra Behn to Toni Morrison*. Londres: Routledge.
- MORRISON, Toni. 2008. *A Mercy*. Nueva York: Knopf.
- . 1987. *Beloved*. Nueva York: Knopf.
- NELSON, Wilton M., ed. 1975. *Diccionario ilustrado de la Biblia*. 3a. ed. Florida: Caribe.
- O'BRIEN, Joanne y Martin PALMER. 2000. *Atlas del estado de las religiones*. Trad. Bart GOOSSENS y Jesús TERÁN LAVÍN. Madrid: Akal.
- OBAMA, Barack. 2004. *Dreams From My Father. A Story of Race and Inheritance*. Nueva York: Three Rivers Press.
- PIPES, Richard. 2002. *Propiedad y libertad. Dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*. Trad. Josefina DE DIEGO. México: FCE / Turner. (Col. Noema)
- RABOTEAU, Albert J. 2001. *Canaan Land. A Religious History of African American*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.

En las orillas de la autoficción: las vacilaciones del autorrelato en textos de Sergio Pitol, Angelina Muñiz-Huberman y Alice Munro

Irene María ARTIGAS ALBARELLI
Universidad Nacional Autónoma de México

La legobiografía, las seudomemorias y ciertos tipos de ficción son formas limítrofes que, al vacilar entre lo real y lo ficcional, los cuestionan y subvierten peculiarmente. A partir de la tensión esencial producida por ello, este ensayo analiza *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol, *Molinos sin viento* (2001) de Angelina Muñiz-Huberman y varios de los últimos relatos (2012) de Alice Munro, que ella misma ha separado de sus ficciones. La idea es subrayar qué les ocurre a nociones como las del ser, la memoria y la escritura debido a dicha vacilación.

PALABRAS CLAVE: legobiografía, seudomemorias, autoficción, Sergio Pitol, Angelina Muñiz-Huberman, Alice Munro.

Legobiography, pseudomemories, and some kinds of fiction are border forms that, staggering between the real and the fictional, question and subvert their limits. This essay analyzes how the peculiar tension provoked by this vacillation appears in Sergio Pitol's *El arte de la fuga* (1996), Angelina Muñiz-Huberman's *Molinos sin viento* (2001), and some of the last texts written (2012) by Alice Munro that she has put apart from her fictions. The idea is to see what this staggering does to notions such as being, memory, and writing.

KEYWORDS: legobiography, pseudomemories, autofiction, Sergio Pitol, Angelina Muñiz-Huberman, Alice Munro.

A partir de lo que ha escrito Manuel Alberca (2010) sobre la necesidad de situarse en el terreno del fingimiento para diferenciar la autoficción, definida como “una novela (o relato que se presenta como ficticio), cuyo narrador y/o personaje detenta la misma identidad nominal de su autor” (36), de otros relatos limítrofes del yo, olvidaré fingir y consideraré algunas de esas otras formas limítrofes: la legobiografía, las seudomemorias y ciertas formas de la ficción. La indeterminación genérica, la imprecisión del pacto de lectura, la vacilación que producen y el abanico de posibilidades esbozado por dicha vacilación, características todas presentes como ya se sabe en los textos autoficcionales, permitirán analizar este otro tipo de escritos que se mecen en las orillas de lo real y lo ficcional, y que los cuestionan y subvierten de una manera bastante peculiar. Quiero sobre todo centrarme en la situación planteada por Annick Louis de

que existen textos que se leen “a la vez como ficción y como texto factual, sin decidir, sin rendirse ante el imperativo de una decisión, e incluso, sin desear decidir” (Louis, 2010: 92), y que producen una tensión esencial que vincula a este tipo de relatos con la concepción del ser, de la memoria y la escritura de sus autores.

Revisaré estos elementos en *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol, libro que fusiona el ensayo autobiográfico, el diario y la ficción; en *Molinos sin viento* (2001), una de las seudomemorias de Angelina Muñiz-Huberman, en donde se asume explícitamente que la memoria es parte de los paisajes imaginarios; y de diversos relatos de Alice Munro entre los que están algunos autobiográficos que ella ha separado de sus ficciones y descrito como “lo primero y lo último —y lo más cercano— que tengo que decir sobre mi propia vida”¹ (Munro, 2012: 253).

El arte de la fuga

“Todo era de verdad, todo era cierto y, por desdicha, irrepetible” (Pitol, 1996: 58), escribe Sergio Pitol en este libro que puede leerse como memoria, ensayo autobiográfico, crónica de viajes, bitácora y poética aderezadas de ficción. Se trata de una colección de escritos, fechados y a veces publicados anteriormente en distintos foros, ordenados en cuatro partes que llevan los siguientes títulos: Memoria, Escritura, Lecturas y Final. El libro es una serie de malabarismos entre recuerdos de lo que le ocurrió en México y en el extranjero, de lo que le contaron que ocurrió, de lo que soñó que ocurrió, de lo que imaginó que ocurrió, de lo que leyó que ocurrió. Todo ello como una búsqueda por escribirse a sí mismo como era, como siguió siendo y como llegó a ser al escribir.

De 1965 dice, por ejemplo, en un ensayo fechado en 1996: “Evocar esa época no me hace pensar que “vivía yo otra vida”, como por lo general se dice, sino más bien que la persona a quien me refiero no era del todo yo mismo; se trataba, en todo caso, de un joven mexicano que compartía conmigo el mismo nombre y algunos hábitos y manías” (Pitol, 1996: 15). La distancia entre aquel yo narrado y el yo que narra refuerza la noción de que todo lo que se cuenta era verdad y, al mismo tiempo, irrepetible. La desdicha de no poder repetir y de que cualquier repetición, entonces y siempre, desdice, parece estar detrás de lo que leemos. Y de lo que Pitol ha leído.

Irma Vélez (2003) considera que *El arte de la fuga* de Pitol se estructura en realidad en torno a lo que él ha leído: es una legobiografía (de *lego* “yo leo” sumado a la “escritura de la vida” de la biografía). Según ella, se trata de un discurso autobiográfico que puede tomar la forma de cartas, memorias, diarios, crónicas o autobiografías, protagonizado por un narrador que es también lector. Para Vélez “estudiar la legobiografía significa conceptualizar la auto-representación desde una identificación del sujeto como lector cuyo programa de lectura, dialógico e intertextual, se convierte en una

¹ Todas las traducciones de las citas de los textos de Alice Munro son mías.

etapa fundamental tanto de la construcción de su subjetividad como de su textualidad” (2003: 150).

Vélez caracteriza la legobiografía como propensa a la pluralidad de registros genérico-textuales, lo cual explicaría la forma de *El arte de la fuga*. Se lee en retrospectiva una vida a través de la introspección familiar común en la autobiografía. También la forma está emparentada con la memoria, aunque en ella es la figura de la lectura la que legitima y valida la experiencia con consecuencias en lo escrito y en lo que se recuerda como vivido, lo que provoca anomalías cronológicas con lo supuestamente real, similares a las que describe Ana Casas para la autoficción.² Para Vélez:

El *lego* de Pitol es autorreflexivo y se autocontempla a la luz de las lecturas hechas, a veces antes de tiempo o después de algún acontecimiento, como por ejemplo en su recuerdo de la última novela de Tabucchi, *Sostiene Pereira*, en vísperas de salir para Chiapas [a un viaje de tres o cuatro días que lo sacudió como si le quitaran treinta años de encima y que le provocó el surgimiento de un nuevo yo, así lo explica él, 20 de enero de 1994]. Resulta difícil al principio saber a qué le intenta dar sentido Pitol, si al desorden de sus lecturas o al curso azaroso de su destino (151-152).

Pitol fragua, entrama, la narración de su vida según el orden de lo que ha leído y de cómo eso lo constituye también como escritor. Él dice:

Como Tolstoi, puedo sólo escribir sobre lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos. E, igual que Beckmann, estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma (1996: 125).

Y es esa forma y su aparición la que encuentra y se encuentra en su “arte de la fuga”. Pitol se escribe a partir de la hipnosis, de “la temperatura absolutamente personal”, de ademanes, de “fantasmas que pululan en el subsuelo”, hace “cuadernos de bitácora” que registran sus viajes entre países y entre géneros, su antipatía ante el poder. “La pasión por la lectura y la antipatía a cualquier manifestación del poder definen la identidad entre quien soy y quien fui entonces”, escribe también en 1996 sobre 1965 (1996: 16).

Vélez elucubra que detrás del libro de Pitol se encuentra *Les Mots* de Sartre. Y que la elipsis a mencionarlo, entre todas las alusiones y citas que hace a innumerables escritores franceses contemporáneos a Sartre, puede deberse a un juego carnavalesco que estructura el libro de Pitol y que también es reflejo de la indeterminación

² Ana Casas advierte ciertas estrategias discursivas que en la novela autoficcional se usan y que se toman de la novela contemporánea, a saber, “a) la intensificación de la manipulación del orden cronológico, b) la alternancia de voces y los cambios de focalización y c) la presencia del autocomentario o metadiscursivo” (2010: 194).

genérica. Vélez apunta un fragmento del libro de Sartre en el que se refiere a *El arte de la fuga* de Bach y en el que concluye que su identidad es un “bien cultural” que la “cultura lo impregna y se lo devuelve a la familia por proyección, como los estantes devuelven, en la noche el calor del día” (Sartre, cit. por Vélez, 2003: 153). Una autorreflexividad semejante, tanto de la forma de la fuga como del libro de Sartre, fundamenta el libro de Pitol. Él es en términos de lo que lee, lo que habla con sus amigos, lo que inventa, lo que sueña o lo que descubre de sí gracias al hipnotismo... La fuga musical, nos recuerda Vélez, tiene su origen en la polifonía del siglo XIII y, aunque no se reconociera como tal sino hasta después (XVI), tiene un carácter imitativo en el cual

[...] el sujeto constituye la idea unificadora y el punto central de interés. Tanto la legobiografía de Pitol como la de Sartre, en sus reflexiones sobre la escritura y la lectura, reflejan un intento de composición literaria de la fuga. Ambos de manera muy diferente e íntimamente ligada a su experiencia personal de la lectura, rescatan las influencias, los préstamos cuando no los plagios que consolidaron su propia escritura a la vez que su experiencia de vida (2003: 154).

En la forma tan peculiar que da a la legobiografía, Pitol encuentra una manera de confrontar las manifestaciones del poder textual y político, incluso del de la memoria y lo real. “El deseo de abolir las fronteras culturales se presenta en el mismo momento en que alguien fija las fronteras reales”, escribe (Pitol, 1996: 144). Su fuga también atraviesa las fronteras entre lo público, característica emparentada a las memorias, y lo privado, lo que lo colocaría más cerca de la autobiografía según Francisco Rodríguez (2000). Pitol no confunde la memoria y la imaginación, las funde, contamina una a la otra y rinde, entre otras cosas y en palabras de Vélez, “justicia poética a la memoria histórica del pueblo mexicano” (2003: 155). Recuperemos, por ejemplo, lo que escribe con respecto a lo que él y su amigo, el escritor Carlos Monsiváis, pensaban se tenía que hacer con los políticos y la situación del México de fines de los años cincuenta: “Hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario, y hacer posible que los bienpensantes se intranquilen, ya que buena parte de sus males y de los nuestros proceden de sus limitaciones. Reírse de ellos, ridiculizarlos, hacerlos sentir desamparados, sólo así podría cambiar algo” (Pitol, 1996: 47).

El arte de la fuga de Pitol enfatiza el material intertextual de la memoria y subraya la dificultad de definirse en ella. Es un texto que pone en fuga a la identidad personal, al definirla en términos de lo que se ha encontrado en otros. “Somos todo el pasado [escribe Pitol citando a Borges], somos nuestra sangre, somos la gente que hemos visto morir, somos los libros que nos han mejorado, somos gratamente los otros” (Pitol, 1996: 146). Así crea un espacio de saturación de voces, de diálogos múltiples con lo ajeno.

Molinos sin viento

“¿Qué es la memoria, sino aquello que se quiere restaurar? ¿Y qué es aquello que se quiere restaurar, sino un deseo de consolación?” (2001: 10), escribe Angelina Muñiz-Huberman en este libro que es la segunda parte de sus seudomemorias y que puede leerse como colección de cuentos, como la suma de veintidós fragmentos de prosa poética o como una novela en donde se va esbozando el año en que Alberina, una niña de nueve años en 1945, refugiada española en la ciudad de México, vive en una casa en la calle de Santa Catarina en San Ángel. Y, aunque todo esto se corresponde con la vida de Muñiz-Huberman, como ha apuntado Guadalupe Pérez-Anzaldo, “no [se] pretende re-construir o aproximarse fidedignamente a una realidad pasada, una infancia específica. De lo que aquí se trata es de darle rienda suelta a la memoria y a la imaginación, sin privilegiar una sobre la otra, con el propósito de resarcir una identidad cuyo único punto de referencia es la palabra misma” (2001: 159).

El libro comienza así:

Nunca pensé que el ojo de la cerradura podía utilizarse para ver. Más bien creyó que era un ojo que la veía. Le tomó varios años averiguarlo. El día que lo descubrió se encontró con que las cosas nunca serán lo que parecen y que la visión es tan reducida y limitada que si no se aplica la imaginación la ignorancia será total. En una palabra, a sus nueve años descubrió la relatividad de este mundo. La relatividad, la ambigüedad y el punto de vista (9).

El texto, como puede notarse, está escrito en tercera persona, focalizado en Alberina, y la voz narrativa tiene una conciencia de sí misma como relatora muy grande, continuamente comenta lo que va ocurriendo y propone una poética de lectura cimentada en dichos relatividad, ambigüedad y punto de vista. Al referirse a este uso de la tercera persona, Muñiz-Huberman ha explicado que le sirve para hablar de sus recuerdos, para duplicar las ficciones, para aproximarse al pasado, cualquiera que éste sea o fuera. Y en esta idea de aproximación al pasado, de la posibilidad de hacerlo para encontrar un rincón en el que alojar alguna identidad, versa el libro entero, lo que se espera es recuperar la memoria porque, como nos cuenta en su libro, “sería una falta olvidar, sería algo peor: un pecado: un delito imperdonable... A recibir la herencia de los recuerdos. No olvides: no olvides: ha repetido su madre: no olvides” (Muñiz-Huberman, 2001: 49). En este caso, la herencia de los recuerdos es principalmente una herencia de exilio, una herencia de lo que no queda porque, como ha escrito Muñiz-Huberman en uno de sus poemas, “Desterrada aún sin haber nacido / ni siquiera me queda el recuerdo / ni siquiera puedo rebuscar en mi memoria / ni un olor, ni un sabor” (cit. por Pérez-Anzaldo, 2011: 158). Y Alberina/Angelina, siguiendo la orden materna, se dan a la tarea de asumirse como producto de ese exilio y, entonces, evitar la falta y recordar: “Otro rasgo que la perfila ya como exiliada es la manía de asentar por escrito y de datar. ¿Será porque quien vaga sin tierra se ilusiona con decir. ‘Heme aquí, en este

lugar, en tal día, de tal mes, de tal año, de tal hora, minuto y segundo'? Segurísimo" (2001: 11). Escribir es recordar y sólo se podrá recordar en aproximación.

Cargada con la obligación de la restauración de una memoria que no vivió, pero que se le encomienda a través de las historias de los padres, las fotografías en el desván de la casa, las cartas que las acompañan, la orden de su madre, lo que Alberina buscará será también el consuelo que le depararán las historias. Restaurará una memoria de lo real mediante los sueños, la imaginación, lo desconocido. Se trata de otra forma de acercarse al pasado y la tercera persona de la narración le permite un desdoblamiento en sujeto y objeto similar al que queda explicado en el siguiente fragmento del libro:

Un ojo que hace clic como el obturador de la cámara. Cámara lúcida. Ahora entiende esa palabra. Es la cámara que le persigue. Es la luz de la cámara. La iluminación súbita. El múltiple deslumbramiento:

El poderoso ojo de la creación.

El modesto ojo de la cerradura (2001: 128).

Es a través de ese ojo, esa perspectiva bifurcada de la cerradura y la creación, desdoblada en sujeto y objeto simultáneos, que Muñiz-Huberman queda extrañada, de sí y su memoria, en el sentido tanto de que busca lo ausente como de que lo crea. El exilio impuesto se vuelve un lugar para habitar. Su extrañamiento, como herramienta artística y como forma de vida, es parte y territorio de la nostalgia. Una nostalgia que intenta recuperar el lugar mítico que es el pasado, la patria, real o no, perdida por una colectividad. Es una distancia que inventa una referencia; una distancia extraña y que hace extrañar, que, además se sabe fragmentaria y singular. Angelina Muñiz considera al exilio, en todos los sentidos literales y metafóricos de la palabra, como una caída definitiva del paraíso que debe corregirse; y también, de forma irónica, ya que incluso a veces parece que lo disfruta, acepta sus paradojas y se acomoda en el desplazamiento: "Yo estuve en España por primera vez hace dos años —dice en 1991— y sólo por dos semanas. Pero España está en todas mis obras, aunque yo nunca haya estado. España ha sido una necesidad para mí: fue un vacío que se me convirtió en ficción" (Horno-Delgado, 1998: 148).

Este efecto de duplicidad del uso de la tercera persona, de recordar lo que no se tuvo nunca, de llenar un vacío impuesto, se subraya cuando, además en *Molinos sin viento* se incluyen los cuentos que la niña Alberina escribe junto con su amigo Carlo. La narración en tercera persona cede su lugar a un "nosotros" que imagina una escena de William S. Burroughs de visita en casa de los padres de Alberina arrastrando la historia del escritor norteamericano en México, pero contada desde los ojos de estos niños que lo ven sólo como una interferencia en un hormiguero en el jardín. Algo similar ocurre con los refranes y canciones que continuamente se citan, con las fotografías y cartas de amor encerradas en un baúl en el desván, inventadas o escritas por desconocidos y repetidas o conservadas por alguien más. Este uso de diferentes voces en una seudomemoria, en lugar del "yo" acostumbrado en la autoficción, conserva el encanto

de la historia propia, pero adquiere también el de la historia ajena. “De las muchas maneras de aprender una es la de penetrar en otras vidas sin ser vista ni oída. Como testigo a larga distancia” (Muñiz-Huberman, 2001: 20).

Tal vez Muñiz-Huberman no tenga una memoria. Pero tiene la historia de una memoria. Una memoria narrada, producida por una identidad pluridimensional, “un ejercicio de introspección/reflexión y proyección/comunicación” (Pérez-Anzaldo, 2011: 58) sobre esta labor de “confesiones y confusiones, iluminaciones, desviaciones, horrores, bellezas” (Muñiz-Huberman, cit. por Pérez-Anzaldo, 2011: 162) que leemos en las seudomemorias de Muñiz-Huberman.

La ficción de Alice Munro: un puente flotante que esboza sombras

Para terminar quiero referirme a la manera en la que los textos de ficción de Alice Munro hacen de la vacilación una forma medular semejante a la que hemos apuntado en las escrituras del yo analizadas. Me referiré a la imagen de un puente flotante de uno de sus relatos y a la estrategia del esbozo de sombras (*side-shadowing*) que John Gerlach (2007) ha apuntado como característica de la obra de Munro para explicar estas formas tan peculiares de memoria que hemos visto en los libros de Pitol y Muñiz-Huberman.

En su relato “Floating Bridge” (2001a), Alice Munro describe parte de la experiencia de atravesar un puente flotante en los despoblados caminos de Ontario. Dos personajes, un chico de diecisiete años y Jinny, la protagonista de la historia, una mujer mucho mayor, sudada, debilitada y mermada por la quimioterapia, se bajan del coche en el que van y, entonces:

[...] él soltó su mano y la dejó caminar sobre estos tablones que eran como la cubierta de un barco. Como la cubierta de un barco ascendían y descendían. Aunque no era un movimiento de olas, eran sus pasos, los de ella y de él, los que ocasionaban la elevación y la caída ligeras de las tablas que pisaban:

—¿Sabes en dónde estás?—, preguntó él.

—¿En un muelle?— dijo ella.

—En un puente. Un puente flotante (2001a: 83).

El puente flotante vuelve a ser descrito en el siguiente pasaje:

El leve movimiento del puente la hizo imaginar que todos los árboles y los juncos eran sostenidos por platos de tierra y que el camino era una cinta flotante también de tierra y que abajo todo era agua. Y el agua parecía estar quieta, pero no podía estarlo porque, si se intentaba mantener la vista en una de las estrellas reflejadas, se podía ver cómo parpadeaba y cambiaba de forma y se escabullía de la mirada. Después volvía a aparecer, pero tal vez no fuera la misma (85).

Notemos cómo el relato se desdice y corrige: el agua parece quieta, pero no lo está, y refleja una estrella que brilla y se apaga para volverse a ver, aunque tal vez no se trate de la misma estrella. Así nosotros al leer todo el cuento vamos corrigiendo lo que esperamos y pensamos de lo que leemos, lo que puede y no puede pasar, lo que pasa y finalmente no pasará, lo que sucede y puede o pudo suceder.

John Gerlach (2007) retoma el concepto de esbozar sombras para explicar uno de los mecanismos que Munro suele utilizar. Se trata de una estrategia narrativa que supone al tiempo, los hechos y su comprensión como un campo de posibilidades; esbozar sombras es comprender un momento no solamente por lo que pasó, sino también por lo que podía haber pasado, lo que resulta en el énfasis en las posibilidades de la experiencia, la conciencia plena del presente como momento lleno de posibilidades temáticas y elecciones, cargado de resonancias retrospectivas y prospectivas (151). Así, en el final de "Floating Bridge", Jinny imagina a su marido extendiendo la mano frente a una mujer que le leerá el futuro: "Meciéndose en la orilla de su futuro. Sin importar. Lo que ella sintió fue una especie de compasión desenfadada. Un chasquido de dulce hilaridad, que obtenía lo mejor de todas sus llagas y vacíos, en ese momento dado" (Munro, 2001: 85). Las últimas palabras son la repetición en inversión de lo que Neal contestara, años atrás, a la pregunta que Jinny le haría después de regresar en su intento de abandonarlo: "'¿Alguna vez pensaste que vendrías tras de mí?', le preguntó a Neal. 'Claro. Dado el momento'" (56).

El relato no se clausura no sólo porque no sabemos qué sigue, sino porque se nos hace volver a una escena anterior, buscar y volver a buscar en la historia para poder entender qué ha pasado o qué pasará y para volver a llegar al puente flotante. El presente de Jinny entonces se intensifica, lo que parecería ser un respiro considerando su enfermedad y su desgastada relación con Neal. Estos finales que no cierran son comunes en Munro, sobre todo en sus últimas colecciones, y se deben a que ella piensa que la escritura es como la memoria, algo que, por un lado intenta capturarlo todo, establecer todas las conexiones, entender todos los mensajes, pero la ironía reside en que también sabe que esas conexiones podrían estar equivocadas, que los patrones podrían no ser, que de hecho no son, los reales, y que los intentos de totalidad pudieran ser nada más que traiciones. Un poco más adelante veremos de qué forma se refiere ella a textos que considera más cercanos a la realidad que lo que puede ser esta historia y veremos cómo esta forma de entender la memoria aparece también en esas reflexiones. Regresemos ahora al final sin clausura de "Floating Bridge". Ahí, las diferentes descripciones de lo que es experimentar un puente flotante, que se dicen y desdicen, las sombras que se esbozan en todo lo que sucede, son muy semejantes a la vacilación que hemos estado viendo en la escritura del yo de Pitó y de Angelina Muñiz-Huberman: se nos cuenta algo como real y, después de unas páginas, se nos vuelve a contar de otras maneras; el resultado son continuos acercamientos y distanciamientos, un mecerse continuo entre lo que es y no es, lo que fue y no, lo que será y podría haber sido.

Muchas de las historias de Munro parecen incluir versiones alternativas y de que fuera imposible terminirlas. Suelen cambiar de rumbo intempestivamente en el último

momento gracias a palabras o enunciados marcados por cierta impaciencia epigramática. “for the time given”, en “Floating Bridge”, es un ejemplo de ello. Algo similar puede encontrarse en el último relato de esa misma colección, “The Bear Came Over the Mountain” (2001b), en donde un profesor universitario tiene que enfrentar que su mujer sufra la enfermedad de Alzheimer. El amoroso Grant, con una larga vida de adulterio, tiene que vivir con la decisión de Fiona, su mujer, de internarse en un asilo al notar cómo se le olvidan las cosas; tiene que atestiguar la relación que ella, en su espacio de olvido, establece con uno de los compañeros del lugar, Aubrey, y consolarla cuando la mujer de Aubrey, Marian, se lo lleva a casa. Cuando Grant se da cuenta que Fiona ya no lo reconoce y que ha decidido dejarse ir por el dolor de haber perdido a Aubrey, va a buscarlo y le pide a la esposa que lo regrese. Al final del relato, cuando aparentemente Grant y Marian salen juntos, él va a ver a Fiona para avisarle que le tiene una sorpresa (el regreso de Aubrey) y la encuentra en uno de esos intermitentes momentos en los que ella puede recordarlo otra vez. Después de un pequeño diálogo en el que lo que cada uno dice es exactamente lo que el otro habría dicho páginas atrás: al fin y al cabo el amor es mucho aprender a sentir qué es lo que el otro dice y necesita. Grant le anuncia que Aubrey está de regreso y ella le contesta que los nombres la eluden y añade:

—Estoy contenta de verte—, dijo ella, tomándolo de los lóbulos de las orejas.

—Pudiste simplemente haberte ido—, dijo ella. —Simplemente irte manejando sin que te importara en lo más mínimo abandonarme. Habermelo abandonado. Abandonada.

Él sostuvo su rostro contra el pelo cano de ella, su cuero cabelludo rosado, el cráneo conformado dulcemente. Le dijo, “Ni de casualidad” (2001: 323).

Y es todo. La historia se acaba ahí en la página. Pero nosotros seguimos pensando sobre el significado de lo que leímos. ¿Es la historia de un momento de redención de Grant, que tuvo que ver a su mujer en otro mundo, olvidándolo a él, cuidando a otro y luego extrañando a ese otro hasta casi dejarse morir? ¿O es simplemente la historia de un marido cínico que regresa a Aubrey al asilo para así poder quedarse con otra mujer? El final, epigramático otra vez, esboza sombras: Grant bien podía haberse ido manejando y abandonarla, haberla abandonado, abandonándola. O como se quiera o pueda traducir lo que Fiona dice desde su memoria errática. Sabemos que el recuerdo que ella tiene de Grant no durará mucho, que tal vez no recuerde a Aubrey, que quién sabe si ha decidido seguir viviendo. Es más, no sabemos ya si todavía puede ella decidir algo, lo que es parte de la tragedia del Alzheimer. Y la respuesta de Grant, “*Not a chance*” (“Ni de casualidad”), negando el azar, pero dejando a la fortuna como la última palabra del relato, complica todo mucho más.

Nada está fijo, ni cerrado, todo vacila, está deslocalizado. Munro es experta en este arte de la incertidumbre (como lo ha llamado Andrea Szabo [2008]). Por eso no resulta curioso que el libro que Fiona tiene en su cuarto en el asilo sea *Letters from Iceland*,

de W. H. Auden y Louis MacNiece, una pretendida guía de viaje que más bien es un experimento con las estrategias modernistas de representación, una colaboración entre fotógrafo (Auden) y escritor (MacNiece y el mismo Auden), a veces en verso y otras en prosa, sin narrativa continua, sin correlación entre imágenes fotográficas y verbales.³ Para Szabo, en ese libro Auden expone “la arbitrariedad de las convenciones narrativas al usarlas exageradamente” y cuestionar los códigos de representación accesibles a la cultura y, al mismo tiempo, reconociendo que es lo que se tiene para hacerlo (2008: 112). Al aludir a este otro texto, “The Bear Came Over the Mountain” subraya su propia capacidad de representar, la posibilidad de acceder y recordar la realidad y la necesidad de hacerlo. Holcombe considera que gran parte de la fuerza de Munro reside en esta forma de tratar las imperfecciones de la vida y el fracaso para hacer que ésta se ajuste a nuestras fantasías.

Al principio de este ensayo me referí a lo que Munro escribe sobre los últimos relatos del último libro que ha publicado, *Dear Life* (2012), y que retomo ahora con unas frases más: “Las últimas cuatro piezas de este libro no son en realidad cuentos. Forman una unidad separada, una cargada de la calidad de la autobiografía, aunque a veces no tengan la calidad de los hechos. Creo que son lo primero y lo último —y lo más cercano— que tengo que decir sobre mi propia vida” (253). En el prefacio que escribió a *The View from Castle Rock* (2006) también se expresa en torno a la forma de este libro, que es uno de memorias personales, en términos de una vacilación parecida. Después de contar cómo estuvo durante varios años reuniendo material sobre la vida de algunos de sus familiares, muchos de los cuales habían dejado cartas o escritos memorialísticos, comenta cómo, al recontar esas historias, lo que obtuvo fueron “Sus palabras y las mías, nuestra re-creación de vidas, en un escenario determinado que resultó tan verdadero como cualquier noción que tengamos del pasado puede ser [...] de hecho, algunos de estos personajes se encuentran muy alejados de como eran en un principio y ya no puedo recordar cómo eran. Éstas son *historias*. Se puede decir que son historias que prestan mayor atención a la verdad de la vida que lo que normalmente lo hace la ficción. Pero no lo suficiente como para poder jurarlo” (ix).

Munro vacila entre el anuelo que la realidad nos lanza, al que siempre parecemos estar impelidos, y la posibilidad de llegar a ella. Sus vacilaciones se vuelven estrategias narrativas que suponen al tiempo, los hechos y su comprensión como campos de posibilidades; así esboza sombras: cada momento se llena no solamente de lo que pasó, sino también de lo que podía haber pasado y lo que se piensa, se recuerda de lo que sucedió. El resultado es que se enfatizan las posibilidades de la experiencia, se hace

³ Szabo menciona que se trata de un libro muy extraño que no es precisamente una guía de viajes y que es tan ambiguo que ha sido considerado un recuento de unas vacaciones, sólo como entretenimiento o, incluso, como un comentario político sobre Gran Bretaña. “La lectura de Munro de *Letters from Iceland* de Auden documenta el hecho de que no es posible acceder al conocimiento, que ningún deseo puede satisfacerse y que los escritores que tienen fe en la representación deberían saber las implicaciones que al hacerlo tienen en su propia obra” (2008: 106). (La traducción del texto de Szabo es mía.)

conciencia de que los hechos que nos conforman estuvieron y siguen estando llenos de posibilidades temáticas y elecciones, cargados de resonancias retrospectivas y prospectivas.

Me parece que eso es lo que se consigue con las vacilaciones entre lo real y lo que no lo es planteadas también por Pitol y Muñoz-Huberman. Se trata de escrituras memorialísticas, autobiográficas, ficcionales altamente conscientes de que lo son y de que dicen, se desdicen y corrigen. Son escrituras que cuestionan y alertan sobre la posibilidad de escribir lo real, y nos hacen leerlas y pensamos a nosotros mismos así: viviendo, atestiguando lo vivido, esperando lo que seguirá de lo que ocurrió, corrigiendo lo que esperamos y pensamos de lo que vivimos y leemos, lo que pudo y no pudo haber pasado, lo que pasó y finalmente no pasó, lo que pudo suceder. Y también son escrituras conscientes de que la realidad es muy compleja y estamos conformados por ella y su complejidad. “Creo —escribe Munro en una de las últimas historias de su último libro, una de las que considera más cercanas a ella— que si estuviera escribiendo ficción en lugar de estar recordando algo nunca le hubiera puesto a ella ese vestido” (2012: 291).

obras citadas

Las traducciones son mías.

- ALBERCA, Manuel. 2010. “Finjo *ergo* Bremen: la autoficción española día a día”. Vera TORO, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO, eds. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert. Pp. 31-50.
- CASAS, Ana. 2010. “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”. Vera TORO, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO, eds. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert. Pp. 193-212.
- GERLACH, John. 2007. “To Close or Not to Close: Alice Munro’s ‘The Love of a Good Woman’”. *Journal of Narrative Theory*, 37.1. Pp. 146-158.
- HORNO-DELGADO, Asunción y Angelina MUÑOZ-HUBERMAN. 1998. “Un desnudamiento total: entrevista a Angelina Muñoz-Huberman”. *Confluencia*, 1. Pp. 145-154.
- LOUIS, Annick. 2010. “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. Vera TORO, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO, eds. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert. Pp. 73-96.
- MUNRO, Alice. 2012. “Finale”. *Dear Life. Stories*. Nueva York: Alfred A. Knopf. P. 253.

- _____. 2006. "Foreword. *The View from Castle Rock*. Toronto: Penguin Canada. Pp. xiii-xiv.
- _____. 2001a. "Floating Bridge". *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. Nueva York: Alfred A. Knopf. Pp. 55-85.
- _____. 2001b. "The Bear Came Over the Mountain". *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. Nueva York: Alfred A. Knopf. Pp. 275-323.
- MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina. 2001. *Molinos sin viento*. México: Aldus.
- PÉREZ-ANZALDO, Guadalupe. 2011. "Exilio y memoria: los castillos interiores de Angelina Muñoz-Huberman". *Revista Destiempos*, 28. Pp. 158-177.
- PITOL, Sergio. 1996. *El arte de la fuga*. México: Era.
- RODRÍGUEZ, Francisco. 2000. "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Filología y Lingüística*, XXVI.2. Pp. 9-24.
- SZABÓ F., Andrea. 2008. "Munro's Auden: 'Letters from Iceland'". *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1. Pp. 105-115.
- VÉLEZ, Irma. 2009. "La legobiografía: de Jean Paul Sartre a Sergio Pitol". *Confluencia*, 2. Pp. 149-159.

Literatura francesa de la contemporaneidad y del extremo-contemporáneo

Monique LANDAIS CHOIMET

Universidad Nacional Autónoma de México

Tratar de dar cuenta de la literatura francesa contemporánea y, más todavía, del extremo-contemporáneo, no resulta fácil por dos razones: la falta de distanciamiento y la escasez de referentes teóricos y críticos. Pero el mismo atrevimiento inherente a la empresa hizo que ésta resultara muy atractiva. De hecho, la paradoja que se impone como la figura matricial del presente artículo, bien parece estructurar el pensamiento de nuestra época: gracias a la web, nuestra realidad se percibe y se vive cada vez más en modo acrónico y atópico. Dicha peculiaridad contemporánea nos llevó a establecer una relación dialógica a través de los tiempos y espacios para resaltar cierta tendencia a la armonía y a la concordia en materia de continuum literario, más allá de las innovaciones medulares y de los préstamos tradicionales.

PALABRAS CLAVE: paradoja, dialogismo, acronía, atopía, apertura, pluralidad.

This article tries to make an account of contemporary French literature. This is no easy task, especially in the case of the extreme-contemporary, due to the lack of distance and the scarcity of critical and theoretical references. But the very audacity of such an endeavor is precisely what made it attractive. In fact, paradox emerges as the matrix figure of this article, and seems to structure the thinking of our time. Thanks to the World Wide Web, our reality is perceived and experienced in an increasingly placeless and timeless way; this contemporary peculiarity led us to establish a dialogical relationship through time and space in order to highlight a certain tendency towards harmony in terms of literary continuum, beyond core innovations and traditional loans.

KEYS WORDS: paradox, dialogism, placeless and timeless way, opening, plurality.

Dans le sixième livre du *Jin Ping Mei* surgit tout à coup le lettré Wen Bigu. Il n'a pas quarante ans. Il est habillé et coiffé en lettré, dents blanches, favoris de joue, favoris de menton, favoris de lèvres. Xen Qing le salue. Il le fait monter dans la salle de réception. Il le fait asseoir. Il lui offre à boire, s'incline enfin:

—Quel est votre nom?

Wen Bigu lui répond:

—Mon humble prénom est *Bigu* (Nécessité-d’imiter-les-Anciens).
 Mon nom personnel est *Rixin* (Se-renouveler-de-jour-en-jour).
 Ils boivent le thé à la lumière d’une torche.

Pascal Quignard, *Les ombres errantes*: 11

El siglo XXI se inserta dentro del marco de la globalización, término que tomaremos aquí desde un ángulo más cultural que económico, y que se traduce al francés con la palabra “mondialisation”. Este fenómeno se caracteriza esencialmente en función de una escala planetaria como bien lo precisa Marshall Mac Luhan desde 1967, en su obra intitulada *The Medium is the Message* al inventar el término de “Global Village” o “Village planétaire”. Entonces, conviene preguntarnos cuáles fueron los mayores impactos generados por esta nueva dimensión humana sobre la creación literaria contemporánea que surge a partir de los ochenta.¹

Antes que nada, hay que recalcar la desaparición de las fronteras experimentadas como límites que sólo se podían rebasar mediante permisos otorgados por autoridades acreditadas. Si bien es cierto que las comunicaciones internacionales no esperaron la invención del sistema Internet para explayarse, resulta evidente que la implementación de esta red planetaria revolucionó los mass media al posibilitar intercambios exponenciales en todos los ámbitos: nacional o personal, intelectual o pragmático, trascendental o trivial, profesional o familiar, colectivo o íntimo, político o artístico, etcétera. Como la gran mayoría de los inventos, tiene sus lados positivos y negativos que dependen de quien los manipula. Este temor viene explícito en una entrevista que dio el escritor François Meyronnis a principios de 2014 para la emisión radiofónica *Les Carnets* a cargo de France Culture.

El novelista francés insiste en la noción de “capitalismo integrado” definido como la posibilidad de integrar todo a cada momento. Añade que, desde la caída del Muro de Berlín en 1989, desapareció la alternativa de pertenecer a un bloque disidente; ahora, en su totalidad, el mundo es capitalista. Tiempo y espacio se borran al ser absorbidos por la dimensión cibernética que, a su vez, tiende a negar en un nivel macro-estructural la individualidad, la singularidad y la originalidad; en una palabra,

¹ Según el ensayista y crítico francés Dominique Viart, la novela de François Bon *Sortie d’usine* marca el inicio de una nueva era en la creación literaria llamada desde entonces “contemporánea”, ya que resulta imposible etiquetarla como corriente o movimiento o tendencia por su misma naturaleza diversa y expansiva. Asimismo, precisa su función eminentemente reflexiva y autorreflexiva: “À vrai dire, il faudrait appeler ces textes ‘fictionnels’ plutôt que ‘fictifs’, en tant que ‘fictionnel’ signifie un fonctionnement qui passe par la fiction et qui s’en sert comme d’un procédé d’investigation et d’élucidation mais n’y trouve pas sa finalité (un déploiement imaginaire ou romanesque qui vaudrait par et pour lui-même). À cet égard, on peut effectivement considérer que ces livres ‘mettent la fiction en procès’ dans la mesure où ils en changent la nature, où ils en interrogent la légitimité et le processus en même temps qu’ils démasquent les ‘fictions’ à l’œuvre dans le corps social. À ce titre, ils sont exemplaires de la profonde *nature critique de la fiction contemporaine*” (Viart, 2004: 303).

la auténtica creatividad alterna.² En reacción a este totalitarismo, virtual pero muy eficaz y peligroso, el escritor, cual heraldo, pone su palabra y su pluma al servicio de una libertad creadora, defensora de los derechos fundadores de nuestra nueva era, es decir, la democracia y, por ende, el discurso polémico. Al igual que François Meyronnis, otros literatos optaron por proponer innovaciones formales y/o conceptuales a fin de reavivar las letras y, por ende, eligieron un eclecticismo clarividente y convincente que se nutre del pasado y del presente para reinventar, como lo veremos en seguida, la duda y la sospecha, el género, los caracteres tipificados, los estilos canonizados y la actividad lectora-escritora vivida como función social. Tratemos de apreciar, entonces, algunos de los enriquecimientos traídos a la actualidad por ciertos autores desconcertantes, ávidos de rebeldía y libertad creadora, resistencia y genialidad legítima.

El eje axiológico: la supremacía del hombre y su dignidad

La máxima consecuencia de esta apertura sin precedentes para el tema que aquí nos interesa, es decir, el arte literario, consiste en la desintegración de los marcos fijados por los códigos teóricos. De hecho, la arácnida que asemeja la web se autogenera en modo especular desenrollándose *ad infinitum* en el espacio y en el tiempo; con toda razón, se habla a este propósito de ciberespacio al querer borrar cualquier tipo de limitante espacial y/o temporal puesto que un solo clic nos acerca *ipso facto* a cualquier punto del globo terráqueo. De ahí surgen cantidades de efectos en cuanto al manejo de la escritura y lectura literaria de los cuales sólo retendremos algunos por su estrecha vinculación con nuestra temática. A su vez, queremos por medio de nuestra reflexión, subrayar que, lejos de requerir una ruptura, la creación literaria francesa actual tiende puentes muy sólidos entre la producción presente y la milenaria. Lo que podría aparecer en primera instancia como una contradicción no hace más que confirmar la imagen de la paradoja como elemento constitutivo del sujeto contemporáneo y de su vivencia, así como de este artículo. En otras palabras, no hay que entender la paradoja como un binomio de nociones que se excluyen. De un modo diametralmente opuesto, esta figura nos lleva a pensar en función de una complementariedad que correspondería a la siguiente fórmula: “con esto y su contrario”, y no “con esto sin su contrario”.

Demos como ejemplo la era del recelo anunciada por Nathalie Sarraute en su obra epónima que constituye un parteaguas con el continuum literario del siglo XIX al erigir la duda como principio fundamental de todo pensamiento y experiencia existencial con el fin de contraatacar las corrientes de esta época que venían estrictamente teorizadas. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la nueva novela ya no representa ninguna ruptura puesto que se identifica perfectamente con la filosofía cartesiana del siglo XVII, la cual fomentaba “l’esprit d’examen” y “l’esprit critique” como bases para el apren-

² <http://www.franceculture.fr/emission-les-carnets-de-l-economie-francois-meyronnis-24-qu-est-ce-que-le-capitalisme-integre-2014-1>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.

dizaje. Incluso podemos ver en dicha corriente cierta analogía con los *Essais* de Montaigne, los cuales preconizaban el cuestionamiento, la polémica y la provocación tanto a nivel literario como metaliterario.³ Si bien Descartes encarna la referencia obligatoria en materia filosófica, Montaigne se impone como el espíritu libre que supo comprometerse con su tiempo y la posteridad. Profundamente integrado a su entorno socio-histórico ya que funge como alcalde de la ciudad de Bordeaux, el autor de los *Essais* no escatima en reflexión ni en creatividad para evidenciar la naturaleza dinámica del mundo y del propio ser humano a fin de propiciar el cambio. El escepticismo y la metamorfosis, en contra de cualquier nihilismo, se erigen con la fuerza de dos puntales dentro de la contemporaneidad y de la tradición. Digamos que este sustrato filosófico se ha mantenido en detrimento de las tentativas reiteradas de absolutismo teórico.

Es importante, pues, destacar esta continuación de intereses a través del tiempo por encima de ciertas rupturas puntuales y a pesar de transformaciones tecnológicas drásticas a fin de minimizar su impacto estereotipado (entre más información más desinformación) y enfatizar su aporte benéfico a nuestra disciplina (el enriquecimiento gracias a la diversidad y a la libertad). En resumen, tenemos, desde Montaigne, a un escritor que se analiza a sí mismo escribiendo; un literato que funge al mismo tiempo como meta-literato. Desde el punto de vista humanista, se cuida de caer en el solipsismo ya que su principal exigencia radica en el altruismo. En consecuencia, invita generosamente a su lector a adoptar su propia ética: pensar y actuar de manera coherente como fuente de re-generación constante. Desde esta perspectiva, se entiende mejor el rechazo rotundo tanto de Montaigne como de sus homólogos del siglo XXI a la teorización de ideologías, corrientes, géneros y caracteres a fin de quedar abiertos a la escritura/lectura de la complejidad y multiplicidad inherentes al universo humano. Queda claro que semejante postura abierta se adecua perfectamente al potencial creativo de todo arte destinado a decir lo indecible, a mostrar lo invisible.

Siguiendo al autor de los *Essais* en su voluntad de franquear los límites, transgredir los cánones coercitivos para hablar del hombre sincrónico y de su singular problemática, François Bon intenta desde los años ochenta ver ciertas realidades con una nueva mirada y desde varias perspectivas. Este escritor, nacido en 1953, lleva a cabo una experiencia muy peculiar para expresar “le basculement du siècle”, cambio drástico que se entiende como una fractura dolorosa sufrida por la población trabajadora trasladada del campo donde realiza su actividad agrícola al aire libre, hacia el encierro de

³ Marie-Luce Demonet estudió cuidadosamente la obra de Montaigne y nos explicó por qué *Les Essais* se leen como un libro infinito al proporcionarnos una “attitude étonnante et originale, puisqu’elle livre au lecteur non seulement un état, mais le cheminement vers celui-ci. Œuvre où la version définitive sera toujours le brouillon de la suivante. Seule la mort interrompt le travail perpétuel de l’auteur, invitant le lecteur à poursuivre. Une telle démarche signifie déjà quelque chose du rapport entre le texte et la vérité: l’accent est mis sur la quête et sur le voyage vers le sens [...] le sens se dégage lentement de l’œuvre elle-même, avec les quatre significations que l’on peut donner au mot “essai” chez Montaigne: 1. Tentative; 2. Expérimentation; 3. Action de goûter; 4. Œuvre d’apprenti. Variation autour de la notion d’inachèvement, et démarche qui tend à rendre compte d’une dynamique du jugement, toujours renouvelée” (Demonet, 1985: 5-6).

las fábricas ruidosas con sus horarios fijos y su ritmo desenfrenado. Para dar cuenta de esta fuerte quebradura socioeconómica y cultural, el autor participó él mismo en la vida laboral de la automotriz Daewo. Gracias a esta experiencia concreta durante la cual compartió las difíciles condiciones de trabajo de los obreros, pudo producir un texto que fuera un verdadero testimonio a modo de interrogante algo molesto acerca del mito todavía vigente, a saber, el bienestar social que debe de traer todo progreso industrial. Dominique Viart explica esta cautela por el hecho de que “la conscience contemporaine se situe dans une telle fracture qu’elle ne peut se contenter de dire le réel, le temps et son écoulement, sur une simple modalité nostalgique. Nourrie [...] de sciences humaines, elle pense l’impact de cet écoulement sur le psychisme individuel et social. [...] Pour la plupart des personnages, l’existence se déploie en empêchement du désir” (Viart, 1999: 121-122). A lo largo de cuatro semanas, el literato superpone dos mundos que son, por esencia, incompatibles: la escritura y la industria, la pluma y la máquina, la creatividad y la automatización. El ruido del engranaje ininterrumpido, metálico y agresivo, parece descomponer el andar del relato; el ritmo de la escritura/lectura se corta, se vuelve caótico y, rápidamente, pierde sentido. Al imponer la cadencia obrera colectiva al tempo literario individual, François Bon desconcierta a su lector, lo desplaza extrayéndolo de su zona de confort. Por su estilo innovador, híbrido ya que reúne el arte y la manufactura, el autor quiere dar cuenta de un espacio/tiempo ignorado por muchos de nosotros: la producción monstruosa de bienes en una sociedad capitalista. Siguiendo a Zola y Céline, François Bon se inscribe en lo más cruel del mundo laboral para comprometerse con sus coetáneos:

Acier alors démesurément acier, ou acier qui n’était plus qu’à sa seule mesure, puisque ayant rejoint la brûlure de son apparence et, par-delà la blessure que lui avait infligée l’homme fondant, forgeant, taillant, usinant, apparaissait lors préservé dans sa nature brute. Du sein de la virulence enflammée de son bruit, dans le lieu même bâti pour le dompter, le vaincre par tous artifices, l’acier détruisait par la racine toute tentative visant à se l’accaparer, repoussait l’homme alors hypnotisé presque, dépossédé de la possibilité de mettre fin au hurlement, figé, les mains à tenir le feu de l’air contre l’angle nu du métal, oui dans l’impossibilité de rompre avec la cause d’une douleur qu’il était pourtant seul à produire. Le bruit emplissait comme éclairs et orage l’usine, comme de faire de ce lieu le temple offert au culte et à la puissance de l’acier, et du bruit sa mystique. Ou de la crasse, des nuages d’huile et de poussière noire généreusement livrés à l’atmosphère par les jets d’air la figure multiple, torturée, pourtant absente, du dieu (Bon, 1982: 84).

Y de repente, ocurre un accidente porque uno de los obreros olvidó que la prudencia es la primera regla para sobrevivir en un ambiente donde mandan las máquinas:

Contre sa tempe sentit un choc, une flamme, et revint de derrière lui la résonance brûlante du marteau rebondissant sur l’acier des machines et cela rebondit longtemps. Comme par vagues multipliées à l’infini dans leurs échos clairs. Ne s’étonnait de rien.

Entendit le type en blouse grise qui cria comme on rugit au milieu des blouses bleues
laissez-moi me le faire [...] il sentit qu'on l'emmenait (Bon: 153).

Ideológicamente hablando, esta novela busca, por un lado, denunciar la pérdida de dignidad que implica la nueva esclavitud contemporánea y, por otro lado, otorgar una voz a los que no escriben, quizás no leen y, muchas veces, ni hablan. Es un llamado vivo a la desmitificación del progreso sea cual sea, industrial o tecnológico, y, en el mejor de los casos, un primer paso hacia la no-indiferencia.

El eje genérico: la escritura del Yo y la autoficción

Y si dijimos que nuestro mundo *per se* es una paradoja asombrosa, entonces se nos permitirá ahora dirigirnos hacia un contexto diametralmente opuesto: la New York University donde Serge Doubrovsky enseñó la literatura clásica. Del duro mundo obrero donde importa la fuerza física más que nada, pasamos a la élite intelectual francesa. Vale decir que si bien sus preocupaciones no se comparan, el profesor Doubrovsky encontró también serias dificultades para conservar un equilibrio existencial de por sí bastante precario. Estas circunstancias peculiares lo llevaron a recurrir a un psicoanalista. No es de extrañar por tanto que este doble eje temático conformado por la enseñanza y la terapia haya dado lugar a su novela *Fils* publicada en 1977. Él mismo introduce su texto y explica el neologismo que recién acuña, “autoficción”:

Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant faire partager son plaisir (Doubrovsky, 1977: 10).

Como puede apreciarse, la autoficción logra dislocar los géneros mezclándolos sin reparar ni en la apariencia caótica de la página ni en la confusión del lector que se pregunta lógicamente cuál es el código lingüístico-literario que lo guiará a través de semejante laberinto. Sin duda alguna, le será necesaria mucha paciencia para proceder a varias lecturas con el afán de distinguir los distintos hilos (“fils” en plural) que buscan reordenar al hijo (“fils” en singular) a lo largo de la novela/cura del autor/narrador/personaje. Cabe precisar que esta novela ha permanecido como el arquetipo en su género, ya que es, a la vez, teoría y práctica. Más bien calificada de subgénero, es posible clasificarla dentro de la familia textual de la autobiografía, quedando como categoría abierta todavía en proceso de definición dado que se enriquece cada día de nuevos conceptos, formas y estilos. El experto francés en autoficción, Philippe Gasparini, intentó agrupar las diversas obras de esta variante autobiográfica desde Madame

de La Fayette hasta Gao Xingjian y las insertó dentro de la tendencia actual de las llamadas “Escrituras del Yo”, con el objetivo de eludir discusiones bizantinas (Gasparini, 2008: contraportada).

A semejanza de François Bon, Serge Doubrovsky no escatima en la innovación. Intuye que la singularidad del texto se debe representar por medio de un género nuevo, lo cual necesitaría también un lenguaje nuevo (barroco, minimalista, crudo, poético, erudito, etcétera, usados en modo simultáneo, alternado o monolítico). Dicha alteración requerida por el nuevo episteme permitiría al autor obtener el reconocimiento de los lectores, quienes aceptarían los cambios importantes realizados en relación con el género autobiográfico consagrado. Así constatamos que si Philippe Lejeune insistía sobre el efecto coercitivo del canon autobiográfico en 1967, Philippe Gasparini subraya que “notre notion du vraisemblable a considérablement évolué depuis. Nous sommes enfin prêts à admettre avec Rousseau qu’il faut, pour dire sa singularité [...] ‘inventer un langage nouveau’. Ce retournement a permis au ‘nouveau genre’ d’obtenir une reconnaissance littéraire qui fut presque toujours refusée à ses prédécesseurs” (Gasparini, 2008: 303). Esta verbalización liberada parece otorgar una especie de máscara griega al escritor, pues entraña una revalorización de la sexualidad en el caso de Serge Doubrovsky, pero también de Annie Ernaux o Jean-Philippe Toussaint, sin olvidar en cuanto a revelación extrema de lo íntimo, las confesiones de Christine Angot. Para ilustrar mejor esta motivación por medio de un ejemplo, único pero significativo, podemos mencionar a Serge Doubrovsky que descubre y revela su bisexualidad a través de una suerte de clímax literario catártico, alcanzado gracias a la escritura de una autoficción/epifanía escrita a la edad de cuarenta y nueve años.

Entendemos, por ende, que este nuevo subgénero nace de una doble revolución cultural, lingüística y sexual, como bien lo señala Philippe Gasparini (Gasparini, 2008: 304). Esta nueva forma escritural que entraña la introspección, llevará a otros autores a enfrentar, por ejemplo, una relación amorosa destructiva (Marguerite Duras, *L’Amant*), la traición sociocultural familiar y el descubrimiento del talento propio (Annie Ernaux, *La Place*), el autismo y el amor/odio a la madre/lengua/erotismo (Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*), la depresión debida al divorcio y el ego (Marie Darrieussecq, *Le mal de mer*), la seducción libertina y el placer/goce de las mujeres (Philippe Sollers, *Femmes*), la pérdida y el imposible duelo (Camille Laurens, *Philippe*), la violencia paternal y el estigma traumático (Chloé Delaume, *Le cri du sablier*). Es menester precisar que los textos arriba mencionados atestiguan la desaparición del pacto de veracidad establecido entre el autor y el lector, propio del marco autobiográfico, para dar rienda suelta a la literarización del discurso. En esta perspectiva, Arnaud Schmitt propone el término de “autonarration” para especificar el perfil estético, epistémico y elocuente de dichos discursos:

Se dire, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, polycopiques, stylistiques propres au genre. En d’autres termes, s’autonarrer consiste à Se narrer, s’autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans le

littéraire. se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle (Gasparini, 2008: 312).

Como lo muestran las referencias teórico-críticas y novelísticas de este apartado, resulta evidente el intento realizado por varios escritores ensayistas de perfilar una variante autobiográfica desde el punto de vista de su constante metamorfosis. Sin embargo, hay que admitir que el vocablo doubrovskiano de autoficción sigue siendo usado por todos los académicos y críticos contemporáneos a pesar de las otras propuestas terminológicas: nueva autobiografía, novela autobiográfica, autonarración, novela del Yo, heterografía, escritura del Yo, etcétera. Lo relevante aquí es precisamente acentuar la irrelevante incidencia de la clásica dicotomía verdad/mentira sustituida ahora por un pacto de confianza. Este último ambiciona legitimar el discurso literario ficticio como auténtico y sincero, pero no verdadero, a fin de que cada lectura sea fuente de encuentro y construcción de interpretaciones propias a cada lector, mas no dictadas por el autor. Para respetar dicha polifonía y polisemia, el autor de autoficción rechaza la lógica causal y cronológica en beneficio de un discurso polifónico y polisémico que sigue tanto el flujo de conciencia como la reflexión metaliteraria. Con estos dos parámetros, el existencial y el conceptual, el novelista confirma la naturaleza subjetiva y objetiva de su texto y propone una deliberación acerca de la práctica escritora. Conforme a esta reivindicación artística, Pascal Quignard nos ha dado *Les ombres errantes* que deambula entre confesiones, aforismos, testimonio, ensayo y meditación, enmarañados de tal suerte que la obra no encaja en ninguna categoría genérica literaria. Semejante miscelánea filosófico-literaria llevó a algunos críticos a considerarla “indécidable” (Quignard, 202: 145), sin otorgar a dicho calificativo la menor connotación peyorativa. Muy al contrario, algunos artículos periodísticos como el de *Libération* celebraron este Premio Goncourt 2002 por las siguientes razones:

Ils (les jurés) sont aussi bien plus dans l'air du temps qu'on ne pourrait le croire: au premier abord, ce livre ressemble à l'un de ces manuels de sagesse et de simplicité qui, depuis Sénèque et Montaigne jusqu'à leurs plagiaires modernes, donnent au lecteur contemporain l'illusion d'un supplément d'âme, de sens et d'étymologie. Jeu narcissique. Au second abord, il s'agit d'un authentique projet littéraire, un miroir égotiste dans lequel l'auteur se contemple et prépare son tombeau comme un ancien. Il y entre de la pose, de l'artifice, de la culture, du mystère, du pastiche, du latin, du mensonge, du kitsch, du ridicule parfois, bref, tout un jeu narcissique et dangereux avec la mémoire, le style et l'idée qu'un homme peut se faire de lui-même. Page à page, Quignard bâtit sa statue. Cela fait de lui un écrivain, et même un écrivain pour écrivains.⁴

De acuerdo con esto, queda claro que la producción literaria de la que hablamos aquí manifiesta un interés primordial por desarrollar un lado didáctico filosófico: su

⁴ http://www.liberation.fr/culture/2002/10/29/prix-goncourt-des-ombres-en-lumiere_419977. Consultado el 12 de septiembre de 2015.

búsqueda, ontológica y empírica, ética y estética, por establecer una relación entre el mundo y sus infinitos sentidos pretendería legar al público lector, sea escritor o no, un método heurístico pertinente para nuestros tiempos.

El eje temático: mismidad y alteridad

Con el fin de subrayar la singularidad de nuestros tiempos, el filósofo y sociólogo polaco Zigmunt Bauman los califica de “líquidos”. Atribuye esta metáfora evocadora de un flujo constante e inasible, a una época en la que la nueva generación no sólo derriba las paredes sino también se empeña en invertir el organigrama convencional de las relaciones humanas, la jerarquía de las disciplinas y el ordenamiento de las palabras (Bauman, 2007: 11). Si las generaciones anteriores exigían cambios drásticos durante crisis muy bien limitadas en el espacio y el tiempo (pensemos en la revolución del 68), hoy en cambio los jóvenes parecen vivir en constante crisis como si fuera su *modus vivendi*. Ante tales circunstancias, la nueva generación bien parece ser “líquida” por su inagotable potencial de creatividad.

En un magnífico texto titulado *Le Peintre au couteau*, Ollivier Pourriol, filósofo, cineasta y novelista, nos atrae a su universo barroco, denso, fluido, donde lo fantástico de la pintura abstracta ilumina de manera momentánea pero decisiva la naturaleza opaca y fría de la ciencia (Pourriol, 2004: 30). Si se considera a esta novela desde una perspectiva pedagógica, se nota que su autor se esmera en ilustrar la siguiente máxima de La Rochefoucauld “La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l’esprit” (Puzin, 1987: 356). Quizás lo inspiró el hecho de que se sabe de sobra hoy en día que el sentido común no tiene nada de común y que lo que se podía concebir como truísmo exigía en realidad una nueva semantización. Sin embargo, habría que prescindir de las fórmulas de los moralistas del siglo XVII, juicios algo apresurados y cómodos, ya que fingían resolver los conflictos con sólo pronunciarlos cual si fueran enunciados performativos que realizarían *ipso facto* los cambios anhelados.

Desechando el tono perentorio del apotegma, Ollivier Pourriol opta por el diálogo socrático a base de intercambios pluridisciplinarios, los cuales enriquecen en modo extraordinario los conocimientos de los lectores. La estructura fragmentada de *Le Peintre au couteau* nos recuerda los *Diálogos* de Platón e imita, a la vez, una exposición de pinturas al reunir la experiencia y la esencia, el discípulo y el maestro, la imagen y el texto, los colores y las palabras, lo ordinario y lo extraordinario. Y este caleidoscopio vivo, dinámico y erudito está a cargo de dos personajes cuyo encuentro lleva a un reconocimiento de sí mismos.

Primero, tenemos a un médico cirujano ficticio que, después de unos veinte años de operar, perdió toda sensibilidad; atiende a sus pacientes como si fueran números y él un robot incansable y muy eficaz. Segundo, llega al hospital un paciente “real” ya que se trata del pintor abstracto Zao Wou Ki de origen chino que vivió en Francia y murió en Suiza en 2013. Este último juega el papel de un anciano desahuciado que, a pesar

de sus infinitos dolores y de su debilidad física extrema, se esmera en reconciliar al médico con la humanidad por medio de un nuevo despertar al mundo sensible, afectivo y colorido. Aliando la sabiduría de su edad con el talento de su arte, logra devolverle a su doctor la integridad de ser humano gracias a la práctica paciente, lúdica y perseverante de la mayéutica. El maestro sublima la costumbre de enseñar-aprender a lo largo de toda la vida en vez de trabajar-olvidar apenas llegada la madurez. El texto que entrelaza múltiples signos semióticos (ciencia, pintura, filosofía, medicina, narrativa, anatomía, historia, poesía, etcétera) por medio de los epígrafes simula la extensión infinita del discurso humano como la capacidad creativa exponencial del texto literario. Al mismo tiempo, asevera la posibilidad de una anagnórisis a condición de que el guía sepa motivar y escuchar atenta y amorosamente a su discípulo mientras éste se abra a un nuevo interlocutor, aun inesperado y prodigioso. Durante su estancia que concuerda con una reclusión terminal, el pintor acoge de una manera sumamente hospitalaria al cirujano cuando éste se encuentra en su propio hospital y además se hace responsable de su rehabilitación a pesar de que, para él, no haya ninguna cura. Dado que su condición física le impide pintar, el artista hace alarde de un lenguaje poético que se nutre de varias fuentes acrónicas donde abundan el humor, la autocrítica, la finura, la originalidad, la inteligencia, la modestia, el propio compromiso, el respeto y el altruismo. Este texto plural intersemiótico cuyos fragmentos cortos se podrían leer a modo de un libro de horas como en la Edad Media, para meditar y cambiar, ofrece preciosos fragmentos de vida gracias a la comunicación sincera que teje apreciables lazos entre dos personajes carismáticos. En suma, entre menos previsibles sean, más convincentes se revelan. Una escritora y filósofa, Sylvie Germain, dedicó un ensayo muy ameno y significativo a propósito de la relación que se teje entre el demiurgo-autor y el personaje-protagonista, de generosidad mutua:

Tout romancier sait qu'il n'est pas "le maître dans la maison" de son imaginaire, maison foutraque ouverte à tous les vents de l'inconscient, sujette à des flux et des reflux d'images, à des séismes, à des feux, à des éclipses. [...] Le geste d'écrire permet tout à la fois de "lire" les failles pointées par l'apparition des personnages dans l'esprit de l'auteur, de décrypter les palimpsestes de sa propre imagination et de sa mémoire [...] Le geste d'écrire est délivrance par voie d'évidement, de renoncement (Germain, 2004: 49-50).

Si se entiende de este modo el proceso que se realiza entre estas dos entidades, no es de extrañar, entonces, la tarea de investigación/elucidación/transmisión emprendida por los autores contemporáneos que pretenden dejar una enseñanza no solamente a nivel de la experiencia, para la vida diaria empírica, sino también para la reflexión filosófica a fin de tener cierta clarividencia que permita la renovación del ser. Nadie podría negar aquí que la literatura preocupada por dejar en qué pensar siempre siguió estos dos ejes de construcción, como dibujando sinusoides para unir los dos hemisferios. Obviamente, cabría resaltar otras dos direcciones de las que no quiere prescindir

la contemporaneidad: por un lado, la observación cuidadosa de los hechos bajo diversos ángulos a fin de facilitar el análisis de los mismos e imposibilitar el juicio superficial y, por otro lado, el empeño por explicar a lo largo del relato ficticio, el nivel metaliterario del procedimiento escritura/lectura a fin de formar escritores y lectores no sólo conscientes sino actores. Frente a este fervor militante en términos de cultura y de ideología, vemos con qué entusiasmo se publica en la red un sinnúmero de textos literarios, de todo género y estilo, que patentizan la necesidad vital que el hombre tiene de decirse y de encontrar al otro por medio del discurso escrito. Es un derecho y un deber, como ya lo decía Paul Eluard:

Le droit le devoir de vivre

Il n'y aurait rien
 Pas un insecte bourdonnant
 Pas une feuille frissonnante
 Pas un animal léchant ou hurlant
 Rien de chaud rien de fleuri
 Rien de givré rien de brillant rien d'odorant
 Pas une ombre léchée par la fleur de l'été
 Pas un arbre portant des fourrures de neige
 Pas une joue fardée par un baiser joyeux

...

Il y aurait un homme
 N'importe quel homme
 Moi ou un autre
 Sinon il n'y aurait rien (Eluard, 1968: 1068).

Incitar al hombre a no olvidar que es dueño de sus usos y costumbres como ser digno que es y no como cualquier avatar mediocre o títere, equivale a llevar el mundo a cuentas en esta época de consumo histórico de placeres y bienes materiales, efímeros y traidores; con todo y eso, el esfuerzo bien vale la pena.⁵ Semejante búsqueda de trascender lo cotidiano obsesiona en forma distinta a otros literatos que no escatiman

⁵ En un ámbito muy distinto al nuestro, el periodístico, que sin embargo nos concierne por su poder mediático aterrador, y en otra circunstancia muy diferente, la Segunda Guerra Mundial, pero que igual nos atañe por la violencia circundante, Albert Camus aconsejaba a sus colegas el siguiente código ético: "La tarea de cada uno de nosotros es pensar bien lo que nos proponemos decir, moldear poco a poco el espíritu de nuestro periódico, escribir cuidadosamente y no perder jamás de vista esta inmensa necesidad que tenemos de volver a dar a un país su voz más íntima. Si logramos que esa voz sea la de la energía y no la del odio, la de la altiva objetividad y no la de la retórica, la de la humanidad y no la de la mediocridad, se salvarán muchas cosas y nosotros no nos sentiremos defraudados". *Combat*, 31 de agosto de 1944. Bien parece ser que algunos escritores franceses contemporáneos se hacen los portavoces de esta suerte de lema que, lejos de ser un dogma, sólo se legitima en la práctica dialógica diaria.

sus fuerzas con tal de desengañar a las fáciles presas que constituimos para el terror mediático en nuestro andar cotidiano por el mundo.

Este fervor militante incita a luchar contra la reificación del ser, entendida como la enajenación que lleva a dejarse sustituir por los objetos, cuya obsesiva adquisición acaba con el espíritu crítico, la más mínima lucidez y el respeto que cada quien se debe a sí mismo. Empero, conviene preguntarse con qué recursos los literatos logran proponer ideas, experiencias, actitudes y hábitos distintos, en pro de una cultura del pensamiento, de la reflexión, del diálogo, del entendimiento y de la creación. Cuando decimos creación, pensamos en este detalle cotidiano, acaso una palabra, que sorprende, cambia y da sentido al nuevo día. Corresponde, en el locutor, a cierto toque original surgido de la imaginación que despierta, en el interlocutor, interés puesto que la palabra llama a la palabra. La lengua es *per se* comunicación, diálogo, incluso cuando es soliloquio. Ante la apremiante necesidad de combatir los *mass media* para preservar una expresión individualizada y constructiva, la literatura se basa, entre otros recursos, en la práctica del estilo propio.

El eje estilístico: dialogismo y autenticidad

Empecemos por recordar con Michel Lantelme que “la station debout constitue une étape essentielle au processus d’homomisation, puisqu’elle permet la libération de la main, laquelle main se prolongera ensuite dans des outils capables d’assurer à l’homme la domination progressive du monde” (Lantelme, 2008: 120). Y si no pensamos esta evolución del hombre en términos de poder adquirido para someter al otro sino de potencial creativo individual y colectivo, identificamos entonces la herramienta anhelada por el autor de la cita como la pluma, es decir, el recurso a la escritura.

Al revisar la galería de autores de la contemporaneidad, escogí a una escritora que encaja a la perfección dentro de este tema de la rebelión estilística, ansiosa por salvar la lengua. Se trata de Marie Darrieussecq. En lo que atañe a esta novelista nacida en 1969, conviene precisar que su trayectoria universitaria reúne una formación en Letras y otra en Psicoanálisis, ciencia de la que se verán importantes huellas en la novela intitulada *Bref séjour chez les vivants*. Si el estilo se asemeja a una especie de firma, la cual debe ser única, hay que ligarlo con la voz narrativa que lo ostenta. Es precisamente en este sentido que Claire Stolz concibe su análisis estilístico “pratiquant une sémiotique des formes littéraires, qui se constitue essentiellement, mais pas uniquement grâce à l’étude des postes (ou des postures) d’énonciation. [...] La stylistique devient alors une sémiostylistique” (Stolz, 1999: 11-12). Conforme a esta perspectiva, estudiamos con más atención la intervención y el entrelazamiento de cuatro voces narrativas, mejor dicho discursivas, dentro de la novela antes citada. Este tejido da por resultado un texto polifónico y polisémico, cuya lógica le incumbe al lector reconstruir, tomando en cuenta que el relato sigue cuatro flujos de conciencia (con sus respectivas analepsis y prolepsis) pertenecientes a la madre, Granny, y a sus tres hijas, Jeanne, Anne

y Nore. Y por si fuera poco, al enigma del origen locutorio en ausencia total de toda referencia al emisor del enunciado, hay que agregar la carencia de puntuación tradicional así como la inserción de lenguas extranjeras, el español y el inglés. Como diría Roland Barthes, estamos leyendo un texto de goce: “celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage” (Barthes, 1973: 25-26). Al abordar una novela cuyo grado de transgresión resulta inusual, es obligatorio hacerse una pregunta más profunda acerca de su efecto como generadora de cambios: ¿cuál es la relevancia de las innovaciones estilísticas llevadas hasta el extremo límite del entendimiento para la epistemología?⁶ Aunque nuestro acercamiento a este concepto será escueto dada la brevedad del presente artículo, podría dar lugar a una investigación mucho más aguda, la cual apoyaría precisamente la tesis que siempre defendemos: la defensa de la legitimación de la literatura contemporánea. Pero por lo pronto, así se perfila nuestra pregunta dentro del campo epistemológico: si sabemos, por un lado, que la literatura francesa contemporánea llamada transitiva se dedica ante todo a la observación y al estudio del sujeto humano sin pretender enjuiciarlo ni teorizarlo y, por otro lado, si captamos que la ciencia del conocimiento se esfuerza en averiguar y entender los factores de orden psicológico, social e histórico que lo determinan, entonces, nuestra lectura atenta de la novela se dirigirá hacia la investigación de la génesis del discurso emitido por cada una de las protagonistas. No hay que olvidar, además, que todas poseen la misma importancia dentro de la historia contada y del relato elaborado.

Para proceder a semejante análisis es imprescindible operar un distanciamiento en relación con los personajes a fin de evitar una interpretación, diríamos, sentimental. Por ejemplo, se podría pensar que Jeanne, la hija mayor que tenía en ese entonces ocho años y al cuidado de quien los padres habían dejado al hermanito de cuatro años, emigró a Argentina sólo para no cargar con la culpa de la pérdida o afrontar cada día la mirada acusadora de su familia (Darrieussecq, 2001: 15). Esto bien puede ser un significado válido y fácil de fundamentar ya que coincide con la doxa. Mas no nos debe impedir averiguar otras vías, más lacanianas. De hecho, cuando Lacan afirma que “tout sujet s’appréhende dans une ligne de fiction” (Blanckeman, 2004:303), conviene aplicar este último término no sólo al ámbito literario sino también al psicoanalítico. En consecuencia, el lector modelo, avisado y perspicaz, preconizado por Umberto Eco,⁷ procederá a una serie de asociaciones a fin de elucidar el por qué del juego lingüístico

⁶ No pretendemos que estas innovaciones surgieron de la nada, ni mucho menos. Como lo dijimos anteriormente, la novela contemporánea no representa una ruptura en el continuum literario, sino que se afirma como ecléctica en el sentido positivo de la palabra, es decir, enriquecedora para la nueva época. Claro que las alteraciones mencionadas aquí nos remiten a escritores considerados hoy como clásicos; pensamos, entre otros, en Claude Simon para el tejido textual, en Nathalie Sarraute para el flujo de conciencia y en Michel Butor para la sintaxis deconstruida.

⁷ En su ensayo *Lector in fabula*, Umberto Eco define así la actividad lectora: “l’activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu’il présuppose, promet, implique

de Jeanne que oscila entre el francés y el español. En realidad, ella creía que Argentina le podía ofrecer mucho más que la distancia al darle la posibilidad de reconstruir su existencia, su ser y pensamiento, gracias a un código lingüístico que le permitiera forjarse una nueva identidad: decirse a sí misma en lengua extranjera es ser otra. De esta manera, anhelaba borrar el trauma de su memoria. Sin embargo, su intento fracasó ya que murió ahogada al derrumbarse un puente durante la estación de los monzones; cruel ironía que desmonta toda su estrategia.

En contraste, su hermana Anne, dos años menor, aunque presente en el momento de la desaparición del pequeño Pierre en la playa, optó por quedarse en Francia y dedicarse a la escritura. Lejos de querer olvidar el trágico accidente, ella quiere que sea tema para platicar y llorar entre familiares dolidos, y también que constituya la materia de su primera novela. Distinguimos ahora las reacciones diametralmente opuestas de las dos hermanas sin que sean condenadas ni elogiadas. Si a ambas conductas agregamos el síndrome de Peter Pan del que sufre Nore, la hija menor, y la obsesiva aficción de la madre por sus rosas, tenemos un panorama plural, un abanico caleidoscópico digno de reflexión y meditación. Eso es tanto como decir que la pluralidad impide la aprehensión reductora simplista de un problema cualquiera cuando se trata de la naturaleza humana. En este caso preciso, se evidencia la función del estilo discursivo para revelar la singularidad del ser frente al mismo evento: Jeanne se dispersa distrayéndose con la pluralidad lingüística; Anne se focaliza en la exactitud terminológica, casi científica de su lengua; Nore se estanca toda, pensamiento y lenguaje, en una etapa infantil, divertida y despreocupada; Granny, la madre, cosifica la lengua poniéndola al servicio de la cotidianidad más trivial. Además de expresar la forma de reaccionar de cada individuo frente a un trauma, es interesante subrayar que aquí se reúnen cuatro de los combates acostumbrados que libra constantemente la lengua: el plurilingüismo sin discernimiento, la teorización esclerótica, el estancamiento estéril y la desnaturalización empobrecedora. No es de extrañar por tanto que el propósito de esta lectura plural, francamente divergente, consistirá en tratar de establecer distintas lógicas de comportamiento y de expresión, sin justificación ni condena. Llámese tolerancia, objetividad o no-indiferencia a la diferencia, según el punto de vista favorecido, dicha metodología le incumbe al lector contemporáneo que no podrá prescindir de conocimientos pluridisciplinarios a fin de ampliar su horizonte de expectativas y adaptarlo a la contemporaneidad. Solamente si se preservan la libertad y la originalidad se logrará fomentar la creatividad y la metamorfosis significativa. Dominique Rabaté resume esta concepción de la literatura legitimada de la manera siguiente:

Dans la lecture du roman, je suis appelé à m'identifier à une autre perception de la vie, à coïncider avec le point de vue mobile de la narration. Mais ce mouvement d'empathie (réglé par la distance que le narrateur installe avec les personnages), s'il

ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre" 5.

peut me donner à rêver d'une autre vie, d'une vie meilleure ou plus intense, à une vie romanesque, me conduit aussi à une forme de désidentification à moi-même. Il m'amène à prendre conscience du processus même de toute identification, qui réclame pour pouvoir simplement fonctionner que je puisse en quelque sorte ne plus adhérer à moi et me projeter en autrui ou en autre chose. Il me conduit ainsi à me réinterroger en tant que sujet, et donc à apercevoir la part non-subjective de ce qui me fait être en tant que sujet (Rabaté, 2010: 110).

Esta parte no-subjetiva explicitada por Dominique Rabaté nos remite a la posibilidad de una autoconstrucción permanente del Yo en contacto con el Otro; proceso que entraña dos principios fundamentales para pensar el sujeto contemporáneo forjado por la literatura francesa contemporánea. En primer lugar, no se trata ya de definir a un ser humano como lo perseguía la ontología pasada queriendo fijar de una vez por todas su naturaleza, comportamiento y proyectos. Puesto que nuestra época se desarrolla a un ritmo frenético en medio de la relatividad, de la incertidumbre y del azar, el camino recorrido entendido como constante búsqueda se impone sobre cualquier objetivo alcanzado. Por ende, esta concepción del hombre hace irrisoria también la teleología al anclarlo dentro de su realidad diaria. En segundo lugar y a modo de corolario, la autoconstrucción del sujeto es un proceso vital y perenne imprescindible para su integración social y para su equilibrio personal. Acaso, ¿se podría decir que estamos en una etapa de constante revolución (pero no colectiva, esta vez, sino individual), en la que cada espíritu crítico se responsabiliza por instituir una suerte de remolino que impediría la instauración de cualquier nuevo dogma, sea religioso, filosófico, político o artístico, con el fin de llevar a crear un presente verdadera y constantemente nuevo?

A continuación y para concluir este artículo con lo más reciente, exploraremos una novela publicada en 2012, *Tout autre* de François Meyronnis, perteneciente a las tendencias del extremo-contemporáneo cuyo perfil viene esbozado por Dominique Viart bajo esta forma:

Un glissement s'opère dans la littérature autour des années 1992-1998 qui marque d'une part l'acmé de textes sur la mémoire et d'autre part l'émergence de fictions désencombrées de l'héritage, qu'il soit littéraire ou historique. Après un temps concentré sur la question de l'essence de la littérature, une autre période s'est ouverte qui s'occupe plutôt d'élargir ses espaces. [...] Plus que dans une nouvelle période littéraire, nous abordons là de libres variations autour des formes contemporaines (Viart, 2013: 207).

Siguiendo las tendencias seculares, la creación literaria presente se enorgullece de la diversidad que la enriquece. Mientras unos autores se mantienen cerca de la tradición al mismo tiempo que la refrescan con algunos toques estilísticos, temáticos, genéricos y axiológicos propios de nuestra era, como vimos a lo largo de este ensayo, otros claman con una determinación a toda prueba su rechazo al frenesí ambiental. Se sublevan en contra de la carrera desenfrenada impuesta, cual dictadura, por el proceso de competencia desalmada que, muchas veces, enaltece una actitud servil (ser vil) más que

original, en el sentido de fiel a sí mismo. La razón de escribir de estos últimos consistirá entonces en reanimar el debate intelectual acerca de la enajenación masiva cibernética que se funda sobre el aniquilamiento de cualquier intento de pensamiento crítico y, por lo tanto, de metamorfosis real y significativa para el porvenir de la humanidad.

El eje simbólico: libertad e individualidad

Para hacer frente a este terror mediático omnipresente y omnipotente, lenificante, los literatos blanden su única arma, la palabra. François Meyronnis reviste una importancia mayor en la lucha implacable en contra de la uniformización del hombre. Practica la provocación pura al filo de las páginas de su novela *Tout autre Une confession*, cuyo título se podría traducir por *Totalmente otro Una confesión*. Estos términos nos remiten directamente a una multitud de títulos anteriores de los que sólo citaremos *Les Confessions* de san Agustín y de Jean-Jacques Rousseau, inscritas en la reflexión espiritual y el género autobiográfico; *Totalité et Infini*, de d'Emmanuel Lévinas, y *Soi-même comme un autre*, de Paul Ricoeur, pertenecientes a la meditación filosófica sobre la ética y la alteridad; *ombres errantes* de Pascal Quignard, *La Place* de Annie Ernaux y *Hors Champ* de Sylvie Germain, que alientan este espíritu crítico y asiduo, condición *sine qua non* de supervivencia honorable frente a la adversidad. De ahí la imperante necesidad de leer esta autobiografía contemporánea a la luz de nuestra herencia libresca, porque *Tout autre Une confession* simboliza un tejido intertextual que cada lector debería seguir armando por su propia cuenta.

Al escuchar o al leer a François Meyronnis nos viene a la mente la imagen de Diógenes, quien, un día, según cuenta la leyenda, caminaba por las calles con una linterna a plena luz del día. A un transeúnte intrigado por este inusual comportamiento que le preguntó cuál era el objeto de su búsqueda, el filósofo contestó: "Busco a un hombre". Si bien Meyronnis no vive en un tonel, es relevante precisar que eligió como segundo domicilio un café llamado El Select, que está ubicado a unos minutos de su departamento cerca de Montparnasse. Ahí pasa todas sus tardes durante veinte años; lee, platica y espera, él también, al hombre. Su sedentarismo tiene una razón clínica puesto que, además de sufrir cierto grado de autismo, padece de lo que él llama un síndrome de localización, es decir, una incapacidad para orientarse en el espacio:

De Montparnasse à mon domicile, situé près du parc Montsouris, j'effectue à pied le même trajet tous les jours, entre deux séances de travail. Si, par fantaisie, j'inverse les parcours, prenant celui de l'aller pour revenir (car les deux itinéraires diffèrent légèrement), quelques minutes de marche suffisent pour semer la confusion. Faut-il avancer par ici ou par là, je ne sais plus; ni s'il faut remonter ou descendre l'artère. Ce qui signifie: être défalqué du lieu, escamoté. Cela ressemble à une culbute dans une dimension parallèle. Je ne voudrais que suivre les trottoirs, mais, dépourvu d'antécédents spatiaux, je tombe dans une crevasse au relief d'abîme (Meyronnis, 2012: 33-34).

Para colmar este vacío aterrador, el joven Meyronnis se aferró a los nombres, sonidos tangibles y accesibles que le eran amigables. Para él, la lengua es *per se* hospitalaria. Desde su temprana edad, mostró entonces claros síntomas de su diferencia y se proclamó, al mismo tiempo, disidente y rebelde. Por medio de la resiliencia, hizo de una pérdida espacial, una ganancia temporal. Lógicamente, se rehusó más tarde a participar en el ímpetu la competencia, fuera ésta escolar, universitaria o profesional, y prefirió dedicarse a la lectura-escritura no aislada sino comprometida con su entorno social, aunque fuera en un modo muy *sui generis*. De hecho, cuando un periodista le pregunta hoy todavía de qué vive, responde con toda objetividad que su padre le proporciona semanalmente, cuatro billetes de veinte euros que le alcanzan para la comida y los libros, pues sus necesidades son muy circunscritas.⁸ Fuera de la indignación que semejante cínico puede despertar en nosotros cuando sabemos que tiene cincuenta y cuatro años, nos permitiremos entrever en esta clase peculiar de sustento una inteligente y justa redistribución del capital. ¿Por qué resultaría tan absurdo pensarlo como una opción equitativa, aunque fuera minoritaria, para reducir el número nunca visto de los cinco millones de desempleados franceses? Si la política actual se caracteriza por la corrupción, el nepotismo, la irracionalidad y la total indiferencia a la injusticia cotidiana, algunas familias adineradas bien podrían asumir la supervivencia de sus progenituras y hasta fungir como mecenas para las Artes y las Letras.

Ahora bien, François Meyronnis no encomia el ocio sino un estilo de vida que podríamos llamar “decreciente” puesto que va a contracorriente al oponer una resistencia inflexible al movimiento histérico del rebaño de Panurgo que hoy, más que nunca, representamos. Siguiendo esta lógica, el escritor parisino no cae en el pesimismo y mucho menos en el nihilismo que se empeña en combatir con el ejemplo, inspirándose de su autor-fetichismo, Isidore Lucien Ducasse, conde de Lautréamont, aunque consciente de los riesgos que corre al seguir los pasos de quien vivió entre total libertad, extrañeza y delirio. Pero, en realidad, parece que Meyronnis admira sobre todo la prosa violenta y poderosa del conde que impregna su propio estilo:

D’abord un moment de foudre, où la liberté la plus absolue dévale sur la tête du narrateur. Lequel éprouve dans l’instant la coïncidence du vide avec la plus grande acuité, celle qui permet l’ouverture totale de l’esprit. Ce que j’appelle l’*attaque du vif*... Mais cette traversée du paravent attire des forces ténébreuses. [...] Traquenard du lugubre: une part d’envoûtement, partie de tous les points de la planète... [...] Comme Ulysse, comme Énée, comme Dante, il est admis dans les contrées interdites.

Lui aussi, on lui obtient une tournée en enfer – une “saison” (Meyronnis, 2012: 123-124).

El autor se aprehende como visionario, “voyant” como lo quería Rimbaud, vigilando desde el extremo de la lucidez cual centinela siempre despierto, para gozar de una

⁸ <http://docslide.fr/documents/supplement-le-monde-des-livres-20120323.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2015.

intensa vida y revelar la posibilidad de emprender caminos desconocidos u olvidados. En esta valiente empresa, algunos amigos lo acompañan, dentro de los cuales reconocemos a Yannick Haenel, Frédéric Badré y, sobre todo, a Philippe Sollers, quien es su editor y protector. Entendemos, entonces, que estos cuatro húsares franco tiradores juegan el papel de los “agitateurs d’idées” tan apreciados en los años ochenta, auténticos pensadores cuyo objetivo primordial consiste en disenter:

Depuis que la parole accorde ses flûtes dans ma tête, je ne me sens de parenté qu’avec le litige. Dans son sillage, les pensées me viennent et aussi les phrases. Quant à celle de Platon, je me la redis sans cesse – ce qui est grand se tient dans la tempête. Mon esprit, pour s’apparaître à lui-même, a besoin de la dissension. Si possible, la plus absolue (Meyronnis, 2012: 99).

Como puede apreciarse en esta primera incursión por la obra de François Meyronnis, se defiende una fe inquebrantable en el poder simbólico de la palabra, la cual ha de llevar a la sabiduría y al discernimiento, quizás por senderos algo quejumbrosos pero prometedores de descubrimientos valiosos para cualquiera que busque sinceramente cambios en su vida. El máspreciado de éstos sería considerar que la sola lengua, oral o escrita, se instituye como el principal producto de intercambio entre el escritor y sus contemporáneos, rica, gratuita e infinitamente generosa; materia prima que los autores aquí citados esperan que trabajemos, elogiemos y respetemos de igual manera día a día como fuente vital de energía. Una de las mayores virtudes de esta postura consiste, sin duda, en recordarnos que al principio era el Verbo (abstraído de cualquier connotación religiosa pero, aún así, merecedor de su mayúscula), y no cualquier mercancía material cuyo único valor sería el económico. El Verbo fue, es y seguirá siendo el símbolo originario de la creación humana y bien vale la pena que algunos le entreguen su vida, cuerpo, mente y alma, para mantener viva la flama. A su modo único y extremo, François Meyronnis simboliza el papel del escritor lúcido y responsable, quien lucha por preservar su libertad personal esperando, por ende, que los demás sepan resguardar la suya propia:

La parole, et la nomination, cela permet à l’être qui parle à partir des traces de ses expériences, à partir du roman intérieur en cours de sa vie et non pas le traitement de masse que lui promet la planète marchandisée, de partir à la recherche des objets de son désir, de fêter des retrouvailles, ceci n’étant possible qu’à partir du détachement, de la perte, dans une perspective rythmique des expériences, à partir d’une sorte de texte inconscient très singulier auquel l’aujourd’hui est sans cesse confronté. Dans une sorte d’ecclésiastisme scotienne, c’est toujours l’être singulier qui décide si ce qui lui arrive est de qualité, très loin de la quantité. Et non pas l’extérieur colonisateur qui décide de ce qui est bien, bon, et surtout rentable.⁹

⁹ http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=331. Consultado el 15 de septiembre de 2015.

A fin de cuentas, esta última lectura nos devolvió una imagen distinta de nosotros mismos, una nueva manera de vernos desde una perspectiva individual, singular, peculiar, lejos de cualquier escrúpulo o vergüenza. En este sentido, François Meyronnis no defraudó a su lector ya que permaneció fiel al título de su novela *Tout autre*. Creemos que aquí tenemos en nuestras manos una suerte de manifiesto ético y estético, la prueba tangible de una confesión sincera y auténtica, que preconiza el ser y el existir en contra del tener y el aparentar. Semejante militancia cultural responde a una voluntad de resistencia frente a todas las tentativas de cosificación y enajenación humana por un solo medio, la lengua como reflejo de un pensamiento exigente y creativo. Basta con escuchar al autor durante sus múltiples intervenciones en la red para cerciorarse de su entrega e integridad a la causa literaria, profundamente comprometida con la sociedad contemporánea.

Al finalizar este breve abanico literario, se nos viene a la mente la imagen del rizo- ma insertada al mundo de la literatura por Gilles Deleuze y Félix Guattari¹⁰ para sugerir la horizontalidad de las relaciones intertextuales así como de las interhumanas. Con el fin de ilustrar mejor esta alegoría que nos parece idónea, leamos lo que dice Guillaume Artous-Bouvet a este respecto: “Le roman passe en effet pour constituer un genre éminemment dialogique, articulant et organisant en soi la totalité de tous les autres discours (Bakhtine). Le discours (romanesque) sur la vie peut alors se trouver conçu comme l’espace de la différence —et du différend— dont l’hyper-articulation rhizomatique définit la *situation* même de l’humanité” (Artous-Bouvet, 2012: 262). En la actualidad, hay que entender que nuestro andar por el ciberespacio (que esperamos inteligente y estructurante) ha cambiado nuestra forma de vida, concediéndonos una mirada rejuvenecida, una mente abierta y una curiosidad siempre estimulada, que nos otorgan quizás una mayor confianza y competencia en cuanto a nuestra capacidad dialógica, la cual requiere, a su vez, una mirada extensa, una mente fraterna y una curiosidad acogedora. De esta manera, se fomentará la práctica literaria en el sentido recomendado por el poeta Jean-Michel Maulpoix: “plier les mots et les discours de la théorie aux soubresauts de la création”,¹¹ entendiendo el rol de todo lector como co- creador responsable y rebelde.

obras citadas

- ARTOUS-BOUVET, Guillaume. 2012. *L’exception littéraire*. París: Belin. (L’Extrême contemporain)
- BARTHES, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- BAUMAN, Zigmunt. 2007. *Tiempos líquidos*. Trad. Carmen CORRAL. México: Ensayo Tusquets Editores.

¹⁰ <http://csmt.uchicago.edu/annotations/deleuzerhizome.htm>. Consultado el 17 de septiembre de 2015.

¹¹ <http://www.maulpoix.net/elogelecture.htm>. Consultado el 17 de septiembre de 2015.

- BLANCKEMAN, Bruno *et al.* 2004. *Le roman français au tournant du ^{xxi}ème siècle*.
París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BON, François. 1982. París: Les éditions de Minuit.
<<http://csmt.uchicago.edu/annotations/deleuzerhizome.htm>>.
- DARRIEUSSECQ, Marie. 2001. *Bref séjour chez les vivants*. París: Gallimard.
- DEMONET, Marie-Luce. 1985. *Michel de Montaigne. Les Essais*. París: PUF.
<<http://docslide.fr/documents/supplement-le-monde-des-livres-20120323.html>>.
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. Fils. París: Gallimard. (Éditions Galilée)
- ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. París: Grasset & Fasquelle. (Biblio Essais)
<http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=331>.
- ÉLUARD, Paul. 1968. *Œuvres complètes*. París: Gallimard. (La Pléiade)
<<http://www.franceculture.fr/emission-les-carnets-de-l-economie-francois-meyronnis-24-qu-est-ce-que-le-capitalisme-integre-2014-1>>.
- GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
(Poétique)
- GERMAIN, Sylvie. 2004. *Les Personnages*. París: Gallimard. (L'un et l'autre)
- LANTELME, Michel. 2008. *Le roman contemporain. Janus postmoderne*. París: L'Harmattan.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil. (Points Essais)
<http://www.liberation.fr/culture/2002/10/29/prix-goncourt-des-ombres-en-lumiere_419977>.
<<http://www.maulpoix.net/elogelecture.htm>>.
- MEYRONNIS, François. 2012. *Tout autre Une confession*. París: Gallimard NRF.
(L'Infini)
- POURRIOL, Ollivier. 2004. *Le Peintre au couteau*. París: Grasset & Fasquelle.
- PUZIN, Claude. 1987. *Littérature ^{xviii}ème siècle. Textes et documents*. París: Nathan.
- QUIGNARD, Pascal. 2002. *Les ombres errantes*. París: Grasset & Fasquelle.
- RABATÉ, Dominique. 2010. *Le Roman et le sens de la vie*. Mayenne: José Corti.
(Essais)
- SARRAUTE, Nathalie. 1956. *L'ère du soupçon*. París: Gallimard. (Essais)
- STOLZ, Claire. 1999. *Initiation à la stylistique*. París: Ellipses.
- VIART, Dominique. 2004. "Fictions en procès", en Bruno Blanckeman, *Le roman français au tournant du ^{xxi}ème siècle*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- . 2013. *Anthologie de la littérature contemporaine française*. París: Armand Colin. (Scérén)

Roland Barthes por Roland Barthes: entre la autobiografía y la autoficción*

Angélica TORNERO

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

El interés por examinar la autobiografía y caracterizarla como género literario aumentó en el siglo xx. En la primera mitad, se publicaron obras fundacionales, como las de Georg Misch y Georges Gusdorf. Hacia los años setenta, Georges May, Philippe Lejeune y James Olney, entre otros, avanzaron en la tipificación del género. Paradójicamente, en ese mismo siglo, algunos autores exploraron formas de escritura autobiográfica, alejándose precisamente de las propiedades normalizadas, como la expresión “sincera”, la construcción de una identidad de manera esencialista y el desarrollo del estilo individual. Ejemplo de ello es *L'Âge d'homme* de Michel Leiris, que data de 1939. Más tarde, en 1975, apareció *Roland Barthes por Roland Barthes*, libro que resulta difícil clasificar, ya que no cumple con las características del género autobiográfico, y tampoco se trata de un diario o un ensayo. En 1977, Serge Doubrovsky utilizó el término autoficción para referirse a su propia novela *Fils* y cuestionar el estatuto de la autobiografía. A partir de entonces, se ha reflexionado teóricamente sobre esta noción, intentando fijar características de un posible nuevo género. El objetivo de este artículo es reflexionar sobre los aspectos que provocan ambigüedad en *Roland Barthes por Roland Barthes*, problematizando su clasificación, sea como autobiografía, sea como autoficción.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, autoficción, escrituras del yo.

Interest in examining the autobiography and characterize it as a literary genre has increased in the 20th century. In the first half, Georg Misch and Georges Gusdorf published their foundational works. Towards the 1970s, Georges May, Philippe Lejeune, James Olney, among others, advanced in the classification of the genre. Paradoxically, at the beginning of this century, some authors explored forms of autobiographical writing, just away from the standardized properties, as the “honest” expression, the construction of an identity an essentialist way and the development of individual style. An example of this is Michel Leiris’ *L'Âge d'homme*, published in 1939. Later, in 1975, Roland Barthes brought out *Roland Barthes*

* En este artículo se presenta parte de los avances de la investigación que se llevó a cabo en 2015 (durante el año sabático), en el marco del proyecto titulado “Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea” (PAPIIT IN405014-3), de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

by *Roland Barthes*, a book that is difficult to classify, as it is neither an autobiographical text, nor a diary. In 1977, Serge Doubrovsky used the term autofiction to refer to his own novel, *Fils*, and to question the autobiographical genre statute. From then on, some scholars have pondered theoretically this notion, trying to fix characteristics of a possible new gender. The aim of this work is to reflect on aspects that turn *Roland Barthes by Roland Barthes* into an ambiguous book, hard to categorize, even as autobiography, or as autofiction.

KEY WORDS: autobiography, autofiction, self-writing.

1. Introducción

Los movimientos artísticos y literarios de mediados del siglo XIX no solamente impugnaban la simbólica social que afirmaba los valores de la burguesía, sino que también rechazaban el abordaje academicista, la aproximación reflexiva, teorizante, que se había apoderado de los críticos. En 1855, Charles Baudelaire publicó *Pequeños poemas en prosa* no para sorprender con sus innovaciones, sino para refutar la teoría de los géneros y, unos años después, publicó *Las flores del mal*, entre otros propósitos, para cuestionar un modo de comprender el arte y la literatura, basado en categorías abstractas. En *El pintor de la vida moderna*, el poeta también expuso esta inquietud a partir de sus reflexiones sobre la plástica. Aquí, Baudelaire señala que todo pintor antiguo tuvo su modernidad, la cual se expresa, por ejemplo, en el traje singular que porta el retrato o en el peinado de la época. Estas singularidades no pueden ser menospreciadas y no se puede prescindir de su “elemento transitorio, fugaz” (2014: 22), porque se corre el riesgo de caer en el “vacío de una belleza abstracta e indefinible” (22). El arte de otras épocas no puede ser pensado a partir de abstracciones, porque aquellos aspectos de innovación quedarían supeditados a categorías fijas. Lo moderno, el elemento nuevo, en cada época, se caracteriza por ser transitorio y fugaz, y tiene que ser comprendido así. En concordancia con Baudelaire, hacia finales del siglo decimonónico y las primeras décadas del XX, muchos escritores y artistas se darán a la tarea de desenmascarar el juego racional de las precisiones categoriales con el que se había pretendido comprender el arte.

No solamente los artistas rebatían las aproximaciones teorizantes que avasallaban a las expresiones artísticas, algunos pensadores también se dieron a la tarea de cuestionar la metafísica con la que, pretendidamente, se estructuraban teorías coherentes de la realidad. Nietzsche pondría en tela de juicio las certezas y verdades provenientes de la ciencia, arguyendo que lo que llamamos mundo es un conjunto de fantasías y errores metafísicos, ilusiones que crean los discursos unificadores promovidos por la razón. Las contradicciones de un mundo burgués y capitalista resquebrajaban los discursos generalizadores, que no sostenían más el sueño de la unificación por vía del pensamiento racional y, por lo tanto, de la ciencia. El proyecto de emancipación

humana, caro a la Ilustración, se quebrara y, por la grietas, emanaba un proceso de creciente cientifización y burocratización de la vida.

Si la metafísica resultaba ilusoria, si la filosofía no bastaba ya para explicar un mundo hundido en contradicciones insalvables, si, incluso, aproximaciones filosóficas, críticas, como las de Horkheimer y Adorno, eran insuficientes, sobre todo para este último, algunas expresiones artísticas y literarias, con sus estrategias desestabilizadoras de certezas, parecían ofrecer una alternativa no ya para construir nuevas representaciones del mundo, a manera de ilusiones, sino para desconstruir las existentes. Ante la insuficiencia del lenguaje filosófico para alcanzar las notas más altas de las contradicciones que asolaban al mundo, Adorno se inclinó por el arte, que mostraba, que presentaba a ese mundo, porque su propio carácter era aporético. Las auténticas obras de arte, escribió el filósofo, son aquellas que acentúan al máximo la contradicción entre lo hecho y la apariencia; son aquellas que carecen de intención, que muestran al mundo desprovisto de sentido (Adorno, 2006).

No es fácil trazar en unas cuantas líneas el complejo panorama del arte del siglo xx. Baste decir que, de una manera u otra, las expresiones de vanguardia y posvanguardia, así como algunas de las llamadas posmodernas, han refutado teorías de géneros, resquebrajado conceptos, como los de personaje, narrador, incluso la idea misma de literatura y de otras artes. Esta impronta, ya observada por Adorno, prevalecerá, insistimos, con distintas configuraciones, situaciones y contextos. Es decir, a partir de la segunda mitad del siglo xix, el arte fractura los metarrelatos institucionalizados. Adorno consideraba que el arte de posvanguardia había perdido aquella fuerza emancipatoria, por haber sido sometido a la lógica de la industria cultural. Sin negar tal afirmación, agregamos que, aun cuando esto haya sido así, después de la Segunda guerra, con el desarrollo de la tecnología de comunicaciones, el mundo se ha vuelto mucho más complejo y, con ello, los procesos de creación, producción y circulación del arte, por lo que no es fácil dilucidar qué expresiones son o no críticas. Nos parece que un estudio profundo de las situaciones y contextos es imprescindible para lograr mayor claridad al respecto.

Además de artistas y escritores, desde hace décadas, críticos y estudiosos de diversas latitudes, como Michael Foucault, Jacques Derrida y Julia Kristeva, se han dado a la labor de cuestionar las certezas conceptuales, los discursos con los que se constituyó la “institución” artística y literaria. Tras su periodo estructuralista, Roland Barthes no sólo se sumó a esta tarea, sino que también se convirtió en uno de los pensadores más destacados de la corriente posestructuralista, que ha desconstruido discursos con los que se constituyó el Estado moderno. En *Crítica y verdad*, ensayo publicado en 1966, Barthes cuestiona la manera en que se realiza la crítica literaria, hundida en el cientificismo y la institucionalidad, y propone una crítica que consista en la escritura de un segundo texto, a partir del primero, el propiamente literario (1971: 48). Más tarde, en el ensayo “La muerte del autor”, que data de 1968, afirma que en cuanto el hecho pasa a ser relatado, “sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte” (1981:

65-66). Por falta de espacio, no nos referiremos aquí a los numerosos textos en los que Barthes desconstruye conceptos de la literatura e, incluso, la idea misma de literatura. Nos concentraremos en el texto que da lugar a la reflexión que nos interesa realizar en este artículo: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Este libro, publicado en 1975, no puede ser fácilmente clasificado, debido a que rompe los límites genéricos. No se trata de una autobiografía y tampoco de una memoria ni de un diario o ensayo. Incluso, al retomar la noción de autoficción —con la que el escritor francés Serge Doubrovsky caracterizó a su novela *Fils* (1977) para diferenciarla de la autobiografía— con la intención de asir este libro barthesiano, el término se desdibuja, lo que nos permite confirmar que el crítico francés llevó las distinciones conocidas y las innovadoras al límite.

Una lectura rápida del título, *Roland Barthes por Roland Barthes*, puede llevarnos a considerar que el autor escribió sobre sí mismo: el nombre del libro es *Roland Barthes* y el autor es Roland Barthes. Sin embargo, una revisión atenta puede revelarnos otros aspectos de este juego del lenguaje. Barthes tuvo buen cuidado de elegir un título que, además de indicar que escribiría sobre sí mismo, expresara la propuesta general de este libro y, dicho sea de paso, de gran parte de su trayectoria intelectual: diseminar el sentido. En este título hay un sofisticado juego que provoca un indecible, en términos de Derrida. Si consideramos que la preposición *por* [*par*, en francés] es utilizada para construir un enunciado en voz pasiva, del que se ha omitido el verbo, podríamos deducir que el libro titulado *Roland Barthes* ha sido escrito por Roland Barthes. Sin embargo, existe otra posibilidad: que la preposición *por* [*par*] funcione como gozne, como bisagra o articulación de un Roland Barthes con otro Roland Barthes, lo cual estaría mucho más cercano a la propuesta contenida en dicho libro, como veremos más adelante. Así, nos enfrentamos a un sintagma que funciona como título y nombre de autor, a la vez.

Esta cuestión observada en el nombramiento del libro se hace extensiva a toda la propuesta en él contenida, que reiteradamente plantea interrogantes en torno a su posible tipificación genérica, a su temática, a su estructura y, evidentemente, a aspectos como la voz, la perspectiva, el espacio-tiempo y la identidad. En este artículo reflexionaremos, especialmente, sobre los aspectos que provocan que este libro sea ambiguo desde el punto de vista genérico.

II. De la autobiografía a la autoficción

Para abordar el asunto de la autobiografía, tomaremos a uno de los estudiosos más destacados en el siglo XX, el investigador francés Philippe Lejeune. El pensamiento de este autor es importante no sólo por su contribución a la indagación sobre este fenómeno, sino también porque ha mostrado, con constantes ajustes y reconsideraciones en torno a sus reflexiones, la dificultad de caracterizar genéricamente a la autobiografía, sobre todo en el siglo XX. En sus distintas aproximaciones, este crítico ha realizado cambios que, como han señalado Paul John Eakin (1994: 17-18) y el propio Lejeune

(1994: 131-132), en ocasiones, resultan contradictorios. Algunos cuestionamientos que modificaron la perspectiva de Lejeune fueron provocados precisamente por la obra que aquí abordamos, *Roland Barthes por Roland Barthes*.

En *L'autobiographie en France*, publicada en 1971, Philippe Lejeune señala que la autobiografía es un fenómeno occidental, cuyo origen puede establecerse en 1782, con la publicación de los seis primeros libros de las *Confesiones* de Rousseau. De acuerdo con el autor, en la segunda mitad del siglo XVIII surgió en Francia —y en Europa, en general— un nuevo tipo de escritura que cambió profundamente la naturaleza de la comunicación literaria (Lejeune, 1971: 38). Aun cuando es posible advertir la presencia de escrituras del yo desde la Antigüedad grecorromana, Lejeune afirma que es en ese siglo cuando se constatan: la existencia de una historia verdadera de la personalidad, el sentimiento de originalidad y la distinción entre biografía y autobiografía como nociones modernas (1994: 44). En este primer estudio, Lejeune define la autobiografía como: “Relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 10).

Tras realizar ciertas consideraciones sobre esta definición, dos años después, en 1973, el crítico francés publicó una de sus obras más reconocidas sobre la autobiografía, titulada *El pacto autobiográfico*, en la que matizó la definición y agregó aspectos fundamentales para la comprensión del fenómeno, sobre todo a partir de la pragmática. Las modificaciones a la definición anterior son mínimas: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). En relación con la pragmática, Lejeune escribió: “He concebido mi definición no [...] examinando [...] los textos, sino poniéndome en el lugar de un lector de hoy que trata de distinguir algún orden en la masa de textos publicados cuyo rasgo en común es que cuentan la vida de alguien” (1994: 50). Lejeune propone partir del texto, no para ir al autor ni para establecer los cánones de un género literario, sino para captar el funcionamiento de los textos a partir del lector, que, aclara, es él mismo. Además, impone una limitación a su propia definición, al explicar que ésta abarca dos siglos, desde 1770, y que solamente incluye a la literatura europea (1994: 50). Con estas consideraciones, Lejeune concluye que para que haya autobiografía es necesario que coincida la identidad del autor con la del narrador y la del personaje y que el autor haga explícito que se trata de hechos de la vida. En *Yo es otro*, texto publicado en 1980, el autor amplió la reflexión sobre la identidad, al incorporar los casos de autobiografía en tercera persona y autor múltiple, que había dejado de lado en 1973.

Dos años después, Lejeune publicó *El pacto autobiográfico (bis)* (1982), libro en el que cuestiona gran parte de las nociones que sustentan sus propuestas anteriores. La reflexión crítica sobre sus propias consideraciones lo condujo a realizar un cuestionamiento profundo no solamente de la definición, del vocabulario empleado, de la noción de contrato o pacto, sino también y, de manera importante, de la idea de identidad. Es en este último aspecto en el que nos centraremos.

En *El pacto autobiográfico*, Lejeune diseñó una matriz para explicar la correlación entre el tipo de pacto y el uso de los nombres propios (autor, narrador, personaje). En esta matriz, el autor deja dos casillas en blanco, una de las cuales muy pronto será llenada por el escritor y profesor universitario Serge Doubrovsky. Al dejar en blanco esta casilla, en la que se cruza el tipo de pacto novelesco con el nombre de autor, Lejeune excluye, *a priori*, la posibilidad de que cuando los lectores se dispongan a leer una novela esperen que haya identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje. Cuando Doubrovsky abre camino a esta posibilidad, no sólo con su propia novela, *Fils*, sino con el neologismo “autoficción”, que ubica en la casilla en blanco, plantea una manera diferente de aproximarse a la realización y lectura de las escrituras del yo: es posible un pacto novelesco, en el que haya identidad nominal, autor, narrador, personaje, pero la identidad no es referencial.

En *El pacto autobiográfico (bis)*, Lejeune advierte que esta incursión de Doubrovsky en su propuesta multiplicó sus interrogantes, lo que lo condujo a continuar con sus investigaciones. La aproximación de la novela autobiográfica a la autobiografía, anota Lejeune, “ha hecho más confusa que nunca la frontera entre los dos campos. Esta indecisión es un estímulo para la reflexión teórica: ¿en qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como ‘ficticio’ o ambiguo?” (1994: 135). Ya en estas consideraciones, Lejeune advierte, en la propuesta de Doubrovsky, un indecidible, lo que complicará el escenario teórico.

La autoficción puede, en efecto, resultar un indecidible en relación con las teorías desarrolladas hasta entonces, por una parte, sobre la autobiografía y, por otra, sobre la novela autobiográfica. La identidad entre el autor, el narrador y el personaje, en una obra de “ficción”, evidentemente planteaba el resquebrajamiento de las certezas teóricas desarrolladas hasta el momento. Sin embargo, la novela de Doubrovsky, publicada en 1977, no era la primera de su tipo y tampoco inauguraba una forma de desestabilizar a la autobiografía como género. Dos antecedentes habían cuestionado con igual o mayor fuerza los supuestos de Lejeune: *Edad de hombre* (1939) de Michel Leiris y *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Uno de los aspectos relevantes que Lejeune observa en la autobiografía de Leiris es la subsunción de la estructura cronológica a la temática. En *Edad de hombre*, dice el autor, Leiris realizó el proyecto secreto de toda autobiografía, invertir el orden de la cronología y de la significación. La narración autobiográfica tradicional elige como estructura principal el orden cronológico, sobre todo, la explicación diacrónica causa-efecto, reduciendo el orden temático a una estructura secundaria, subsumida a la otra (Lejeune *apud* Eakin, 1994: 18). En *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lejeune considera que hay una importante ruptura en relación con la autobiografía, porque constantemente se cuestionan los supuestos teóricos que la sustentan. Hacia el final de *El pacto autobiográfico (bis)*, el teórico francés confiesa su confusión y señala: “Sin duda la autocrítica, al igual que la autobiografía, es una empresa imposible...” (1994: 145).

III. *El antipacto: Roland Barthes por Roland Barthes*

Roland Barthes por Roland Barthes, escrito entre el 6 de agosto de 1973 y el 3 de septiembre de 1974, está conformado por fotografías y texto escrito. En la primera cuarta parte del libro aparecen treinta y cinco imágenes, algunas son fotografías de la madre y abuelos de Roland Barthes, otras, de él mismo siendo niño, joven, estudiante y profesor. También hay fotografías de sitios en los que vivió o por los que paseó, acompañadas por leyendas. Hay una imagen sobre su firma y una cartilla del hospital. En las siguientes tres cuartas partes, siguiendo un orden alfabético —aunque no de manera absoluta— hay doscientos veinticinco apartados, que constituyen reflexiones expuestas en fragmentos o aforismos, sobre la escritura, la autobiografía, el sujeto y el autor, entre muchos otros asuntos, y, en algunos párrafos, se describen brevemente experiencias personales. En esta sección hay también unas cuantas imágenes. Ahora bien, aunque es posible, en el plano material, realizar una distinción como la que acabamos de hacer, si nos limitamos a ella podríamos no captar el funcionamiento de las imágenes en relación con el texto. La parte que contiene, en su mayoría, a las fotografías es interdependiente de aquella predominantemente verbal. La relación entre estas partes provoca diseminación del sentido, por lo que resulta imposible llegar a una síntesis que permita comprender una historia de vida, basada en sucesión causal de acciones. Este juego crea un indecible: un texto, a la vez, autobiográfico y la desconstrucción de la autobiografía. Las imágenes no son ilustraciones, sino incrustaciones en otro soporte, el verbal, que provocan pliegues de sentido en la pretendida historia de vida que se narra de manera abrupta. Es decir, no sólo la organización fragmentaria del texto verbal, sino la incrustación de las imágenes —y de los propios textos que aparecen al pie de las imágenes— provocan desdoblamientos constantes en el texto o derivas del sentido.

En una nota introductoria, redactada una vez concluido el libro, Barthes explica por qué incorporó las fotografías y qué relación tienen con la escritura. Al inicio se lee: “Para comenzar, he aquí algunas imágenes: ellas son la porción de placer que el autor se otorga a sí mismo al terminar su libro” (1978: 5). Esta advertencia al lector es interesante, ya que en ella Barthes justifica la inclusión de fotografías de diversas etapas de su vida y no sólo las de infancia. De acuerdo con las reflexiones expuestas en *El placer del texto* (1973), el autor se da a sí mismo la ocasión de experimentar placer, algo así como “el gusto fantasmático de la ‘realidad’ (1989: 86)”, lo que se contrapone al goce, que consiste en “un placer en pedazos” (1989: 83). La inserción de fotografías de infancia parece provocar goce, mientras que las de la edad adulta funcionarían en el ámbito del placer. Vayamos por partes. La inserción de las imágenes de infancia se explica, aparentemente, a partir de la teoría lacaniana de “El estadio del espejo”. Aunque no puede afirmarse que Barthes haya basado su reflexión totalmente en la teoría de Jacques Lacan, tampoco puede negarse que haya una relación. El destacado comentarista de la obra de Barthes, Steven Ungar, ha señalado que aun cuando el autor sugiera que no utilizó la teoría de Lacan hasta *Fragmentos de un discurso amoroso*

(1977), ya en *S/Z*, publicado en 1970, e incluso en escritos provenientes de finales de los años sesenta, se advierten rasgos de la teoría del psicoanalista (Ungar *apud* Jay, 1994: 445). Como sabemos, Lacan sostiene que el *infans* se mira al espejo y reconoce su imagen en otro, lo que le provoca júbilo (Lacan, 1990: 87). Barthes hace explícito en esta nota que son sólo las fotografías de infancia las que le fascinan y provocan goce:

Es un placer de fascinación (y por ello mismo bastante egoísta) [...]. Ahora bien, tengo que reconocer que son sólo las imágenes de mi infancia las que me fascinan (6). [...] Cuando la meditación (el estupor) constituye la imagen como ente separado, cuando hace de ella el objeto de un goce inmediato, ya nada tiene que ver con la reflexión, aun soñadora, de una identidad (1978: 6).

La imagería, dada por las fotografías de infancia, pone al autor en relación con “eso”, otro, de su cuerpo, que no le pertenece, pero tampoco a nadie más:

Al abarcar todo el campo parental, la imagería actúa como en *medium* y me pone en relación con el “eso” de mi cuerpo; suscita en mí una suerte de sueño obtuso cuyas unidades son dientes, cabellos, una nariz, una flacura, piernas con largos calcetines, que no me pertenecen, pero que tampoco pertenecen a nadie que no sea yo: heme aquí entonces en un estado de inquietante familiaridad: veo la fisura del Sujeto (precisamente aquello sobre lo que nada puede decir). De esto se desprende que la fotografía de la infancia es, a la vez, muy indiscreta (es mi cuerpo en reverso lo que ella me revela) y muy discreta (no es de “mí” de quien habla).

Por ello, sólo se encontrarán aquí, mezcladas con la novela familiar, las figuraciones de una prehistoria del cuerpo, de este cuerpo que se encamina hacia el trabajo, hacia el goce de la escritura. Pues éste es el sentido teórico de esta limitación: manifestar que el tiempo del relato (de la imagería) termina con la infancia del sujeto: no hay biografía más que de la vida improductiva. En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa (Barthes, 1978: 6).

Así, ese primer momento de la vida, la infancia, no puede mostrarse como no ocurrió, es decir con escritura, por lo que Barthes acude a las imágenes, mientras que la vida productiva, como la llama, no puede no mostrarse como escritura.

La inclusión de imágenes de juventud y edad adulta, así como de sitios visitados o la cartilla del hospital, no se explican con la teoría lacaniana de “El estadio del espejo”, lo que indica que Barthes no se adhirió totalmente a esta dimensión de la teoría del psicoanalista. Al parecer, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, el autor anticipaba algunas intuiciones sobre la fotografía, que desarrolló plenamente en el que fue su último libro, *La cámara lúcida* (1980), en relación con la idea de que lo que se oculta detrás de la fotografía es la muerte, ya que con la fotografía desaparece el referente, muere el sujeto fotografiado. Así, la fotografía no muestra lo que ya no es, sino lo que ha sido: “Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del

recuerdo [...], sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa” (Barthes, 2014: 98). Es importante señalar que detrás de la portada del libro *Roland Barthes por Roland Barthes* aparece una imagen más, una especie de negativo fotográfico, en el que se lee: “Todo esto debe ser considerado como si fuese dicho por un personaje de novela” (1975). Se trata de una fotografía con un texto que, desde el punto de vista semiótico, puede decirse que funciona en relación con ambos soportes, el visual y el verbal: es negativo fotográfico y es texto. Si esto es así, entonces el conjunto de fotografías también es de un personaje de ficción.

Barthes señala que el umbral de la vida productiva, es decir, el correspondiente propiamente a la escritura ocurre a partir de su salida del sanatorio, cuando tenía aproximadamente veinte años:

El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida productiva (que para mí fue la salida del sanatorio) y [entonces] aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (y que tal es la intención de este libro) sin ser nunca retenido, asegurado o justificado por la representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando (Barthes, 1978: 6).

En este imaginario, el de la escritura, el propiamente simbólico, Barthes desconstruye la totalidad de los presupuestos de la autobiografía tradicional, desde el punto de vista formal. No se expone la narración cronológica de la vida del escritor y el relato no comienza por la infancia; tampoco hay cronología de hechos; lo que encontramos es un conjunto de fragmentos, separados por una palabra o sintagma, a manera de entrada de un diccionario. Esta escritura fragmentaria es aquella de quien busca el goce —y no el placer— a partir del resquebrajamiento del lenguaje, de su desfiguración. En la escritura fragmentaria no tiene cabida un sujeto que se construye a partir de la red del lenguaje, sino, más bien, la muerte de este sujeto. El lenguaje y las imágenes de adulto son configuraciones en las que muere el sujeto.

En el primer fragmento, Barthes advierte que el escrito es activo/reactivo:

Activo/reactivo. En lo que escribe hay dos textos. El texto I es reactivo, movido por indignaciones, temores, réplicas interiores, pequeñas paranoias, defensas, escenas. El texto II es activo, movido por el placer. Pero al irse escribiendo, corrigiendo, al irse plegando a la ficción del Estilo, el texto I se hace a su vez activo; entonces pierde su piel reactiva, que sólo subsiste por placas (en pequeños paréntesis) (Barthes, 1978: 47).

Al escribir desde la subjetividad, el texto es reactivo, pero pronto se convierte en activo, porque es sólo estilo, escritura. No hay sujeto, ni autor, ni obra, sino escritura, texto o estilo. Así, no puede afirmarse que alguien es autor de una obra, porque sólo

hay texto. Desde este momento, se establece la imposibilidad de la autobiografía en el sentido tradicional.

Como se observa en el fragmento anterior, se ha utilizado la tercera persona, cuando dice: “en lo que escribe”, es decir, en lo que (él) escribe, lo cual resquebraja la unidad de la posible voz autoral, lo que provoca ambigüedad. No se trata de una estratagema simple, no es una autobiografía en tercera persona y un juego de iniciales: RB, es un texto: “Escribo un texto y lo llamo RB”: el resto es el texto, que es RB. El uso de la tercera persona y de las iniciales RB, así como el de la segunda persona que también aparece ocasionalmente, tiene como objetivo, no el desdoblamiento positivo del sujeto, sino su desfiguración. En algunos fragmentos aparece también la primera persona, de manera intercalada. El siguiente es especialmente interesante, ya que no sólo se habla, en primera persona, del uso de la tercera persona y las iniciales, sino también del resultado de escribir sobre lo escrito:

Cuando finjo escribir sobre lo que he escrito antes se produce de igual modo un movimiento de abolición, no de verdad. No busco poner mi expresión actual al servicio de mi verdad anterior (en el régimen clásico, se hubiese sacralizado este esfuerzo bajo el nombre de autenticidad), renuncio a la persecución agotadora de un viejo trozo de mí mismo, no busco restaurarme (como se dice de un monumento). No digo, “voy a describirme”, sino: ‘Escribo un texto y lo llamo RB’. Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación. ¿Acaso no sé que, *en el campo del sujeto, no hay referente?* El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él [...] soy y mismo mi propio símbolo, soy la historia que me sucede: en rueda libre dentro del lenguaje, no tengo nada con qué compararme; y en ese movimiento, el pronombre del imaginario, “yo”, se descubre impertinente... (Barthes, 1978: 61).

La escritura sobre lo escrito no es más que la recirculación de significantes, por lo que lo dicho no hace referencia a quien lo dijo, no hay un afuera, un yo, un sujeto que pueda considerarse como autor.

Este libro, en el que Barthes toma como pre-texto a la autobiografía, es, a la vez, la presentación de su subjetividad y la desconstrucción de certezas conceptuales que habían apuntalado el género hasta ese momento. Ni desde el punto de vista formal y tampoco en relación con la lectura, este texto se aviene a las consideraciones cuidadosamente realizadas por Philippe Lejeune, de ahí que el propio autor haya considerado *Roland Barthes por Roland Barthes* como el anti-pacto por excelencia (Lejeune, 1994: 142).

Si este texto desconstruye las certezas conceptuales de la autobiografía, ¿podrá considerarse autoficción? Aun cuando se ha escrito mucho sobre la autoficción, para realizar esta reflexión tomaremos únicamente el desarrollo inicial del término, más próximo a la descripción, que a la conformación teórica de un nuevo género. En la contraportada de su novela *Fils*, de 1977, Serge Doubrovsky escribió: “‘Autobiografía’. No, ése es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales;

si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Doubrovsky, 2012: 53). Dicho de otro modo, los hombres comunes, que no están en la “edad madura”, no tienen derecho a la escritura de su autobiografía. ¿Cómo se identifica, entonces, un texto como éste? La respuesta de Doubrovsky es: autoficción, término que utiliza más de manera nominal que conceptual. *Roland Barthes por Roland Barthes* no es, evidentemente, la historia de un hombre maduro que ha adquirido el derecho a escribir su vida, por lo que podríamos decir, en principio, que el libro está más próximo a la autoficción. Podría decirse, asimismo, que el libro está muy cercano a la otra idea importante, incluida en el párrafo de la contraportada: “si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (2012: 53); es decir, a la propuesta de una escritura que abandona “el discurso cronológico-lógico en beneficio de una divagación poética, de un verbo sin rumbo fijo, donde las palabras tienen prelación sobre las cosas...” (Doubrovsky, 2012: 53).

Con este planteamiento, Doubrovsky se suma a la idea de que esa escritura del yo es la configuración de una máscara de sí mismo y el resto es ausencia, lo que lo aleja de la autobiografía y le permite explorar las posibilidades de la expresión lingüística, utilizando hechos y datos de su propia vida. No satisfecho con esto, el escritor añadió una complicación más a la novela. En su ensayo “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis”, de 1980, afirma que la estructura de *Fils* es análoga a la experiencia del psicoanálisis, pero a diferencia de aquellas concepciones en las que se acude a la reconstrucción posanalítica, este texto es la sesión misma.

En principio, podría decirse que el libro *Roland Barthes por Roland Barthes* está mucho más próximo a la autoficción que a la autobiografía: hay identidad nominal, entre autor, narrador y personaje, a través de las siglas del nombre, RB, se trata de ficción de acontecimientos estrictamente reales y “se ha confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”, como quería Doubrovsky. Incluso podríamos agregar que la tan comentada frase ubicada inmediatamente después de la portada del libro de Barthes, a la que ya nos hemos referido: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela” (Barthes, 1978), confirma su carácter autoficcional. Además, este libro no pretende ser un discurso de la sinceridad, como lo fuera la autobiografía en sus orígenes, con las *Confesiones* de J. J. Rousseau, característica que lo acerca aún más a la autoficción, de acuerdo con el señalamiento de Darrieussecq (2012). Incluso, se ha observado que este libro, de manera semejante a la novela *Fils*, acude a la teoría psicoanalítica, lo que puede advertirse no sólo con el recurso a la teoría lacaniana de “El estadio del espejo”, antes mencionada, sino con la disposición secuencial del libro, que sigue cierta pauta inspirada en el psicoanalista: desde el estadio de lo Imaginario hasta el estadio de lo Simbólico (Jay, 1994: 447).

Sin embargo, consideramos impreciso vincular, de manera absoluta, el libro de Barthes a la descripción hecha por Doubrovsky. En *Fils*, el autor conserva la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje y, además, refiere anécdotas de su propia vida, narradas en primera persona: “Como en la autobiografía escrupulosa, todas las andanzas del relato están literalmente sacadas de mi propia vida; los lugares, las

fechas han sido maniáticamente verificados. La parte de invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudojornada, que sirve de cajón de sastre a la memoria” (Doubrovsky, 2012: 53). En *Fils*, las anécdotas están tomadas de la vida y, con la “aventura del lenguaje”, el sujeto construye rigurosamente una ficción que, a la vez, es lo real. Doubrovsky dice al respecto: “Si la verdad de un sujeto es la ficción que rigurosamente se construye, la verdad de una ficción es ficticia. Más aún, lo ficticio, para un sujeto, es el orden mismo de lo real” (Doubrovsky, 2012: 63). La autoficción es la ficción que el escritor ha decidido darse a sí mismo, su autofiguración, autocrítica, autoanálisis. Así, la autoficción empuja a la indeterminación y la ambigüedad hasta los límites por medio de la suplantación.

Manuel Alberca, quien ha propuesto que el pacto de lectura de la autoficción es ambiguo, ha escrito al respecto:

El yo autoficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. [...] No renuncia a nada pues está abierto a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es otro (Alberca, 2007: 207-208).

De acuerdo con el análisis que Genette hace en *Umbrales* (2001), podría decirse, quizá, que *Fils*, de Doubrovsky, es una autobiografía camuflada con el paratexto “novela”, que aparece en la portada. Aunque así fuera, esto no demerita la respuesta que provoca en los lectores. Este sujeto que descubre o borra nuevas pistas y complica la imagen de sí mismo es, para el lector, el autor, narrador, personaje, que expresa ficcionalmente una verdad. Ni sincero ni hipócrita, sino reconstructor que ofrece sus múltiples repliegues al lector, quien capta, en relación con la pluralidad, la voluntad de congregar, lo cual configura ya un sentido.

En relación con *Roland Barthes por Roland Barthes*, Genette escribió que en el cliché autógrafo de la contracubierta, “Todo esto debe ser leído como personaje de una novela de ficción”, se advierte un acto ilocutivo de autoridad e incluso de autoritarismo (Genette, 2001: 179), que, agregamos, puede incluso producir lo contrario de lo que pretende; es decir, que el lector lea como si se tratara no de la expresión del diferimiento, sino de la positividad de una vida, que no es lo mismo que la verdad de una ficción.

La autoficción resulta ser un indecible entre la autobiografía y la novela del yo, porque la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje harán dudar constantemente al lector, no en relación con los constitutivos teóricos del género, no sobre la cualidad de verdad o de la sinceridad. Esta identidad nominal provocará indeterminación en una dimensión propiamente existencial en el lector. *Roland Barthes por Roland Barthes* es también un indecible que, sobre todo, plantea retos a cualquier intento de fijación conceptual genérica. Es un texto que sorprende por la capacidad de diseminación del sentido, por su constante juego deconstruccionista, por

su importante aporte al pensamiento crítico. Nos parece que, en este caso, puede hablarse de diversos pactos de lectura.

IV. Consideraciones conclusivas

A pesar de los cuestionamientos provocados por *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lejeune insiste en que este texto acaba por ser lo que niega: “parece ser el anti-Pacto por excelencia y propone un juego enloquecedor de lucidez sobre los presupuestos del discurso autobiográfico —tan vertiginoso que acaba por hacer creer al lector que no hace lo que en realidad hace” (1994: 142). De acuerdo con Lejeune, este libro de Roland Barthes desestabiliza la mayoría de los supuestos teóricos sobre la autobiografía desarrollados hasta entonces, pero, al final, hace lo que niega, es decir, acaba por existir: “por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir. Quizá, al describirla, yo haya tomado [...] mi deseo por la realidad: pero lo que he querido hacer, es describir ese deseo en su realidad, que consiste en ser compartido por un gran número de autores y de lectores” (1994: 142).

Coincidimos con Lejeune en que *Roland Barthes por Roland Barthes* acaba por hacer lo que niega. Sin embargo, esto no implica que ese libro sea una autobiografía, ni desde el punto de vista formal ni en relación con la lectura. Hemos señalado en la introducción que ya en el título del libro podemos observar un interesante juego de lenguaje que crea un indecible. El lector puede asumir que, en apariencia, en este libro el autor escribe sobre sí mismo; sin embargo, una mirada más atenta nos permitirá advertir que la partícula “por” (*par*, en francés) funciona como gozne en el sintagma, provocando que se difiera (*différance*, en términos de Derrida) el sentido. Aparentemente, un Roland Barthes que funciona como agente en el sintagma proposicional es autor de un Roland Barthes que es paciente, pero la identidad nominal absoluta entre el agente “y el paciente”: “Roland Barthes/Roland Barthes” puede llevarnos a concluir que Roland Barthes es agente/paciente o autor/escritura, lo que tendería a deconstruir la relación adposición-posposición en la frase proposicional. El mismo Roland Barthes sostiene que no hay un Roland Barthes referencial, sino sólo textual. Es decir, el autor muere y lo que hay es sólo texto.

Sea como fuere, no puede negarse que *Roland Barthes por Roland Barthes* habla de alguien, de un autor al que hoy recordamos, al que no hay que olvidar, del que hay que aprender su capacidad para levantar la piel de las certezas más solidificadas, hasta sangrarlas. Si, en efecto, esta escritura es el texto que es RB, y los lectores sabemos que esa textualidad es voluntad y deseo, pensamiento y sentimiento no de un “yo” entendido como persona real, pero sí de alguien, de un quién, que tuvo la intención de mostrar a alguien: *Roland Barthes por Roland Barthes*.

En los tiempos que corren es preciso no olvidar a Roland Barthes, entre otros autores de lucidez enorme, para seguir mirando con lentes que resquebrajen la com-

prensión a partir de perniciosas dicotomías, para tener más elementos de análisis e interpretación y para actuar, en la medida de lo posible, por la paz con justicia.

obras citadas

- ADORNO, Theodor W. 2006. *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada. obra completa 4*. Trad. Joaquín CHAMORRO MIELKE. Madrid: Akal.
- ALBERCA, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARTHES, Roland. 2014. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim SALA-SANAHUJA. Barcelona: Paidós.
- . 1996. *Crítica y verdad*. Trad. José BIANCO. México: Siglo XXI.
- . 1989. *El placer del texto y lección inaugural*. Trad. Nicolás ROSA. México: Siglo XXI.
- . 1984. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. FERNÁNDEZ MEDRANO, Buenos Aires: Paidós.
- . 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta SUCRE. Barcelona: Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles. 2014. *El pintor de la vida moderna*. Trad. Martin SCHIFINO. México: Taurus.
- DARRIEUSSECQ, Marie. 2012. “La autoficción, un género poco serio”. Trad. Enric SULLÀ. Comp. Ana CASAS. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- DOUBROVSKY, Serge. 2012. “Autobiografía, verdad psicoanálisis”. Trad. David ROAS. Comp. Ana CASAS. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- . 1977. *Fils*. París: Galilée.
- EAKIN, John. 1994. “Introducción”. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana TORRENT. Madrid: Megazul-Endymion.
- GENETTE, Gérard. 2001. *Umbrales*. Trad. Susana LAGE. México: Siglo XXI.
- JAY, Martin. 1994. *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- LACAN, Jacques. 1990. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. Trad. Tomás SEGOVIA. México: Siglo XXI.
- LEJEUNE, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana TORRENT. Madrid: Megazul-Endymion.
- . 1971. *L'autobiographie en France*. París: Armand Colin.

Imagen recobrada: Barthes como lector de Proust

Dulce María Griselda QUIROZ BUSTAMANTE
Universidad Nacional Autónoma de México

Este texto aborda la relación intertextual entre Marcel Proust y Roland Barthes. En *La cámara lúcida*, Barthes hace referencia a *En busca del tiempo perdido*. Mientras Proust trabaja con imágenes mentales, Barthes se dedica a las imágenes fotográficas. En ambos casos, buscan recuperar el tiempo y el instante perdidos. Para Barthes, la fotografía es inseparable de la muerte y de una ausencia irremediable; en el caso de Proust, la memoria compensa la amenaza del olvido y de la muerte, sin dejar de ser experiencia de duelo. La fotografía se vuelve catastrófica al revelar el recuerdo de la persona que ya no está. El acontecimiento que sucedió una única vez está de nuevo presente, en una forma de nombrar la ausencia. Tanto la fotografía como el recuerdo llevan la carga de la finitud, la presencia irremediable de la muerte.

PALABRAS CLAVE: tiempo, imagen, memoria, fotografía, escritura.

This paper deals with the intertextual relation between Marcel Proust and Roland Barthes. In *Camera Lucida*, Barthes makes reference to *In Search of Lost Time*. While Proust works with mental images, Barthes focuses on photographic images. Both of them are looking for recovering time and the lost instant. For Barthes, photography is inseparable from death and an irremediable absence; in the case of Proust, memory compensates the threat of oblivion and death, although it is a mourning experience. A photograph becomes catastrophic when it reveals the memory of the departed. The event, which happened just once, is there again like a form to give name to absence. Photography as well as memory carries a finite charge, the unavoidable presence of death.

KEYWORDS: time, image, memory, photography, writing.

El intertexto de *En busca del tiempo perdido* en *La cámara lúcida* de Roland Barthes encuentra su justificación en la manera de trabajar con el tiempo, la memoria y la ausencia. Proust fundamenta su obra en la memoria, en la construcción de los recuerdos y de imágenes mentales, mientras Barthes se centra en la imagen fotográfica. Los dos autores elaboran una escritura de duelo a partir del hecho de nombrar la ausencia. *La cámara oscura* se configura como un canto fúnebre a la memoria de la madre de Barthes. En Proust, la narración de la enfermedad y muerte de su abuela constituye una

referencia fundamental en el mundo de sus recuerdos. Para ambos, la fotografía se vuelve catastrófica al revelar el recuerdo de la persona que ya no está. El acontecimiento que sucedió una única vez está de nuevo presente. En este sentido, la fotografía de la abuela de Marcel hecha por Saint-Loup tiene, según el narrador, un aire de condena a muerte. Este ejemplo, al que regresaremos más adelante, permite una conveniente reflexión acerca de los planteamientos de Barthes sobre la pose y la máscara.

Tanto las imágenes de Proust como las de Barthes se forjan en una ausencia. La recuperación de la pérdida es una construcción que hace remontar el tiempo. La memoria, en cada uno de los autores, toma un cauce distinto: en Proust, la escritura; en Barthes, la fotografía. En este sentido, Kathrin Yacavone escribe:

Il faut pourtant accentuer la différence fondamentale entre le projet commémoratif de Barthes et celui de Proust. Précisément, chez ce dernier, le fait que “la recherche du temps perdu” s’accomplisse ne fait aucun doute, dans la mesure où le passé est d’abord retrouvé imaginativement, ce qui, selon Sartre, caractérise un fonctionnement particulier de la conscience qui n’est pas lié à un objet hors d’elle-même, par le recours à la mémoire involontaire. Grâce à ces moments épiphaniques, qui témoignent de la qualité de la vie intérieure, c’est-à-dire psychologique, du héros, les villes, les paysages et les personnes aimées reviennent du passé. Chez Barthes, au contraire, “la recherche du temps perdu” prend la forme d’une quête de la juste représentation photographique de la mère. Par conséquent, même si le projet de Barthes est associé à un processus imaginaire (comme nos commentaires sur le *punctum* tenteront de le démontrer), la recherche barthésienne s’articule à un objet matériel qui montre le passé (la photographie) et par conséquent est explicitement rapportée à un processus de perception. Le passé dans la *Recherche* est retrouvé grâce aux images purement mentales qui, en tant qu’elles sont liées à la mémoire involontaire, ne ressortissent pas de la vue traditionnellement associée à l’intellection, mais plutôt de tous les autres sens (la saveur de la madeleine, le toucher d’une serviette ou son d’une cuiller contre une assiette). Dans *La Chambre claire*, à l’inverse, la mère décédée est retrouvée grâce à la vue d’une image photographique (Yacavone, 2008: 7).

No obstante, imagen y escritura son dos categorías que, en ambos, hacen un entramado en el que la memoria y la muerte forman una ecuación inseparable. Considerada un análisis ontológico de la fotografía, *La cámara lúcida* revela una importante relación con Proust. A través del intertexto de *En busca del tiempo perdido*, Barthes habla acerca del decir de la pérdida. Al referirse a la imagen fotográfica, desarrolla un estudio de la memoria dentro de la memoria. No obstante, para Kathrin Yacavone no se trata de un metalenguaje, sino de la circularidad del mundo del recuerdo:

Et même si les écrits de Barthes traitent de Proust et de son oeuvre d’une façon complexe, son intérêt pour le romancier excédant le cadre de la photographie, c’est bien dans ce contexte photographique que Barthes met en mouvement son “souvenir circulaire” de Proust sous la forme la plus vive. [...] C’est ici que Barthes fait de Proust sa “mathésis générale” dans la mesure où “l’inter-texte” proustien, qui se trouve au

coeur de l'analyse de la photographie, lui permet à la fois de dire la perte et de saisir les questions existentielles qu'elle pose (Yacavone, 2008: 2).

En efecto, la obra de Barthes, más que un trabajo sobre la materia fotográfica, es un trabajo sobre la memoria. La fotografía pierde su lugar tautológico para dar paso a un más allá que se relaciona con el mundo de los recuerdos, del tiempo y de la muerte. Yacavone escribe a propósito del tema de la pérdida presente en los dos autores:

Il est important d'attirer l'attention sur un parallèle significatif qui touche au coeur deces deux projets: l'ambition de "retrouver" un "temps perdu". On peut caractériser l'essai de Barthes et le roman de Proust comme une tentative de compenser une perte: celle de la mère récemment décédée dans le premier cas, et celle du temps de l'enfance et de l'adolescence dans le second. Pourtant, selon la lecture barthésienne de Proust, la perte, dans la *Recherche*, est transformée (au moins partiellement) et préservée, ou plus précisément "dépassée" (aufgehoben) au sens hégélien du mot (sous la forme d'une synthèse de deux oppositions réalisée par l'écriture) (Yacavone, 2008: 4).

En una relación de semejanza con Proust, Barthes emplea procedimientos semejantes a los que encontramos en *En busca del tiempo perdido*. En *La cámara lúcida*, el autor explica los dos elementos que componen la fotografía: el *studium* y el *punctum*. Al referirse al *punctum*, Barthes afirma que este recurso posee una expansión proustiana. En oposición al *studium*, que se relaciona con la evidencia de la foto, con el interés por la imagen misma, el *punctum* significa una herida, una copresencia que punza; es el doblez de la foto que rebasa el arte y la unidad de la composición: "En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un 'detalle' me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este 'detalle' es el *punctum* (lo que me punza) (Barthes, 1989: 78): La imagen revela al espectador otra cosa, el doblez de la foto. Al fijar estos conceptos, claves fundamentales para comprender la ontología de la imagen barthesiana, el autor hace salir a la fotografía de su lenguaje deíctico.

Hay un más allá, un suplemento que ya no se encuentra en la referencialidad de la imagen. En la primera parte de *La cámara lúcida*, Barthes establece la parte material de la fotografía, su explicación en tanto signo. La teoría funciona como preparación del terreno para hablar, en la segunda parte, de la fotografía como espacio fundador y laberíntico. La gran referencia a la fotografía de su madre en el *jardin d'hiver* o invernadero es la búsqueda del origen. No obstante, es un principio elíptico, eludido voluntariamente por el autor. Es la imagen de su madre a los cinco años, la foto de donde parte la reconstrucción de los rasgos de identidad de su madre ausente. La fotografía deja de referirse sólo a sí misma, desterrando así su carácter tautológico. Uno de los ejemplos empleados por Barthes para explicar el *studium* y el *punctum* se refiere a la fotografía de un violinista cingaro. La imagen presenta al hombre, ciego, guiado por un niño. De pronto, el ojo que observa se desplaza hacia el camino rugoso de tierra; el

fotógrafo y el violinista se han difuminado. La foto se desdobra y Barthes, en su calidad de observador, se recuerda en Europa del Este. El ojo del fotógrafo es un ojo que piensa. El yo que observa añade un suplemento, lo que no está en la foto y sólo puede existir para él, en su memoria recobrada: “aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma [...] reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumanía” (Barthes, 1989: 83). La rugosidad del camino produce en él un efecto de realidad que sólo puede existir en su memoria, caracterizada como ojo pensante.

Barthes encuentra la forma de situarse fuera del espacio y el tiempo congelados por la imagen fotográfica. La poética de la diferición de la sintaxis proustiana equivale al suplemento de Barthes. Si Marcel Proust emplea predicados infinitos para manifestar la infinitud de la memoria, Barthes recurre a los desplazamientos de una especie de mirada interna o pensante que es herida por ciertas fisuras que subyacen en la imagen fotográfica. Cualquier elemento puede provocar un desvío que rebase el lugar central de la imagen. En los dos casos hay un desplazamiento. En el ejemplo de la fotografía de Van der Zee, que retrata a una mujer negra con ropa de domingo, el collar de la mujer le recuerda uno similar que llevaba una tía suya por la que sentía cierta tristeza a causa de su vida de soltera provinciana. No eran sus zapatos de tiras los que atraían su mirada, sino el collar, evocación de la joya de su tía, que continuó guardada en un cofre como parte de la memoria familiar:

Y más tarde he comprendido que el verdadero *punctum* era el collar que la negra llevaba a ras de cuello; pues (sin duda) se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquélla, permaneció guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana) (Barthes, 1989: 93).

La condición de la fotografía no es tanto la vista como el silencio. La imagen habla al cerrar los ojos. En el edificio del recuerdo, el ser se ve afectado por los elementos más sutiles. La foto nombra la ausencia, el recuerdo es una construcción que lleva inscritas las huellas de la ruina. Proust escribe, al comenzar a describir el célebre pasaje de la magdalena y la taza de té:

La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes –et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot– s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste,

après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir (Proust, 1992: 91).

La fotografía del invernadero constituye una gran elipsis al ser una imagen que Barthes decide no mostrar. Es la ratificación de la ausencia. Si bien los procedimientos de Proust y Barthes no son idénticos, hay rasgos similares en su proceso de construcción de imágenes. Después de la muerte de su madre, Barthes encuentra la fotografía de ella en el invernadero, en esa imagen se produce la fisura que lo conduce hacia la búsqueda de su rostro verdadero:

Algo así como una esencia de la Fotografía flotaba en aquella foto en particular. Decidí entonces “sacar” toda la fotografía (“su naturaleza”) de la única foto que seguía existiendo seguramente para mí y tomarla en cierto modo como guía de mi última búsqueda. Todas las fotografías del mundo formaban un Laberinto. Yo sabía que en el centro de ese Laberinto sólo encontraría esa única foto... (Barthes, 1989: 116).

Barthes remonta el pasado, reconstruye la vida de su madre al observar su imagen. Todos los predicados posibles, afirma, surgen de esa representación: “esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre, y cuya supresión o alteración parcial, inversamente, me había remitido a las fotos de ella que me habían dejado insatisfecho” (Barthes, 1989: 113).

Se trata así del recurso de los predicados infinitos empleado por Proust, la proliferación de una sintaxis que condensa el infinito. En la génesis de *En busca del tiempo perdido*, todos los recuerdos de Marcel surgen de la taza de té, una vez que ha reconocido el sabor de la magdalena remojada en el tilo. El objeto, la magdalena, se expande entonces en la memoria, sólo después de haber asociado su sabor al recuerdo del té de los días de la infancia en Combray. Todo surge a partir de ese acontecimiento, en un proceso de acumulación que parece ilimitada:

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables,

de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé (Proust, 1992: 91).

En esta condensación hay un deseo de recobrar el tiempo consumado. En el caso de Barthes, la fotografía del invernadero es el lugar de lo imposible al ser la imagen de la madre muerta. La foto revela una presencia irrepetible. Para Derrida, en “Las muertes de Roland Barthes”, el referente está borrado. La imagen fotográfica manifiesta un acontecimiento único, la imposibilidad de multiplicar el referente y, al mismo tiempo, el regreso de la persona ausente, la marca que deja en el sujeto que observa:

Ahora bien, al menos en el instante en que el *punctum* desgarrar el espacio, la referencia y la muerte se ponen de acuerdo en la fotografía. Pero ¿hay que decir la referencia o el referente? La minuciosidad analítica debe estar aquí a la altura de lo que está en juego, y la fotografía la pone a prueba: el referente está visiblemente ausente de ella, pero la referencia a ese referente, el movimiento intencional de la referencia, por decirlo así [...] implica también irreductiblemente el haber sido de un único e invariable referente. Implica ese “retorno del muerto” en la estructura misma de su imagen y del fenómeno de su imagen. Cosa que no se produce —o no de la misma manera en cualquier caso, dando otros rodeos la implicación y la forma de la referencia— en otros tipos de imágenes o discursos, digamos de marcas en general. Desde el principio, en *La chambre claire*, el “desorden” introducido por la fotografía se atribuye principalmente a la “única vez” de su referente, una vez que no se deja ni reproducir ni multiplicar, una vez cuya implicación referencial está inscrita *como tal incluso* en la estructura del fotograma, cualquiera que sea el número de sus reproducciones o incluso el truco de su composición (Derrida, 2005: 75).

La imagen, irrepetible desde el referente, se vuelve omnipresencia desde el momento en que Barthes decide reconstruir a su madre a partir de la foto del invernadero. Un vez más, regresamos al procedimiento de los predicados infinitos proustianos. Gallerani escribe, en su artículo sobre la imagen de Henriette Barthes en *La cámara lúcida*: “Si le récit nous dit que la photo du Jardin d’hiver existe réellement, celle-ci est présente tout au long de l’ouvrage précisément pour laisser place à d’autres images, comme si la véritable photographie restituant l’essence de sa mère n’était visible que derrière d’autres représentations, à cet égard intermédiaires, partielles et instables” (Gallerani, 2015: 11-12).

En *En busca del tiempo perdido*, en “Sodoma y Gomorra”, Marcel encuentra el rostro real de su abuela cuando se está abrochando los zapatos, en un recuerdo repentino. La imagen le devuelve el rostro de su abuela pero, aunque verdadero, es también la ratificación de su muerte. Esa imagen no puede existir fuera del recuerdo. Esa realidad es también una utopía:

Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait). Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, le visage de ma grand'mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée (sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques) ; et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras, ce n'était qu'à l'instant –plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments– que je venais d'apprendre qu'elle était morte (Proust, 1954b: 755-756).

La realidad viva es a la vez presencia y ausencia. Barthes redescubre el verdadero rostro de su madre en la foto del invernadero. Hay una fuerza intrínseca que proviene de la pose; no obstante, es también una imagen inaccesible. Ésta es, en todo caso, testimonio de lo irremplazable: “Yo podía decir, igual que el Narrador proustiano a la muerte de su abuela: ‘no me empeñaba sólo en sufrir, sino también en respetar la originalidad de mi sufrimiento’, pues esa originalidad era el reflejo de lo que en ella había de absolutamente irreductible, y por ello mismo perdido de una vez para siempre” (Barthes, 1989: 119).

En “El camino de Guermantes”, Proust dedica numerosas páginas a la enfermedad de su abuela. En su universo, la muerte representa la gran enfermedad. El deterioro del cuerpo evidencia la confrontación con el límite definitivo. Marcel escribe acerca del encadenamiento que provoca la enfermedad: “C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps” (Proust, 1954a: 298). El cuerpo sería la máscara irreductible del tiempo. En el caso de la relación entre enfermedad, muerte y obra, en Proust se produce una ecuación misteriosa y definitiva:

La enfermedad de Proust debe *también* (es decir, no solamente) ser interpretada como una Protección: discurso de la Queja abundante en Proust = discurso del Retiro del Mundo – su enfermedad [...]: al a vez lo que le impide trabajar y lo que le permite escribir. Y con Proust, este signo terrible: muere cuando la Obra está terminada – Jamás

el par Obra / Enfermedad (y Muerte) ha sido más dialéctico, o más nupcial (Barthes, 2005: 293).

Barthes, por su parte, escribe un diario de duelo después de la muerte de su madre. La escritura inscribe la memoria de este proceso. Existe en los dos autores un proyecto de escritura que, en el caso de *En busca del tiempo perdido*, el narrador encuentra al final de la novela y que, en *La cámara lúcida*, Barthes señala como la finalidad de su vida: “Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo Viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse (a no ser, utópicamente, por medio de la escritura, cuyo proyecto debía convertirse desde entonces en la única finalidad de mi vida). Y no podía esperar más que mi muerte total, indialéctica” (Barthes, 1989: 115). Ahora bien, en *La preparación de la novela*, el autor escribe acerca de Proust:

La experiencia —la obra proustiana—, bajo su nueva luz, introduce, diferente de la biografía, *la escritura de vida*, la vida escrita (en el sentido fuerte, transformador de la palabra “escritura”), la “bio-grafemática (que es también, indisolublemente, como en Proust, una tanatografía). El principio nuevo que permite esta nueva escritura = la división, la fragmentación, incluso la pulverización del sujeto (Barthes, 2005: 293).

La revelación de la imagen fotográfica forma parte del dominio de lo que ha sido. La imagen, congelada por el proceso mecánico, es también la constatación de la muerte. Al inicio de *La cámara lúcida*, Barthes afirma que la fotografía constituye un espectáculo de lo terrible al ser el retorno de lo muerto, al ser el cuerpo que posa una expresión mortífera. El ser fotografiado se vuelve espectro y el fotógrafo debe luchar contra esa experiencia:

Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión busca en la Muerte literal. *Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final (Barthes, 1989: 142-143).

En la descripción de la enfermedad de la abuela del narrador proustiano, estamos ante una especie de ritual, se trata aquí de una serie de copresencias (médicos, familiares) que asisten al proceso de deterioro de la abuela. En el recuerdo de Marcel, la muerte transfigura el rostro de su abuela:

[...] elle avait les traits délicatement tracés par la pureté et la soumission, les joues brillantes d’une chaste espérance, d’un rêve de bonheur, même d’une innocente gaieté, que les années avaient peu à peu détruits. La vie en se retirant venait d’emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand’mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du moyen âge, l’avait couchée sous l’apparence d’une jeune fille (Proust, 1954a: 345).

La muerte es una puesta en escena. La fotografía congela el tiempo e instala su retorno, revelando también su destrucción. Para Barthes, en la fotografía el tiempo se congela, en el caso de Proust, el tiempo regresa en una estructura dialéctica. En *Sodom y Gomorra*, Marcel describe la fotografía de su abuela donde se percibe en su expresión el anuncio del final terrible, el mismo que impide a la madre del narrador observar la imagen. Esa sombra trágica como huella, como gesto, revela la batalla del fotógrafo contra la muerte:

La photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand'mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciant, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. Et pourtant ses joues, ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagar, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand'mère avait un air de condamnée à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique, qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait, moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand'mère (Proust, 1954b: 779-780).

La foto de la abuela revela su espectro; es experiencia de muerte y la pose se convierte en máscara. El anuncio trágico del final es una insinuación que escapa a los códigos de la puesta en escena fotográfica. Sobre este tema, Barthes escribe en "Proust y la fotografía":

Una huella más sutil: la *pose*, en general, muy codificada por el código fotográfico de la época: pose frontal, entonces, no hay gran cosa para leer en las poses. Sin embargo, a veces, por suerte o por genio, una pose es transformada por el sujeto (o el fotógrafo) en un signo complejo que remite a una situación sutil y sin embargo clara: lo que Brecht llamaba el *gestus* (y que buscó en sus puestas en escena, el vestuario, etcétera) (Barthes, 2005: 395).

El álbum fotográfico de *En busca del tiempo perdido*, a través de la codificación de la pose, constituye también un proceso de acumulación. Las fotografías en el mundo proustiano provocan una intoxicación. Barthes se pregunta: "¿Intoxicado de qué? De la acumulación de esos rostros, de estas miradas, de estas siluetas, de estos atuendos; de un sentimiento amoroso respecto de algunos, de nostalgia (han vivido, están todos muertos)" (Barthes, 2005: 392).

En *La cámara lúcida*, Barthes ejemplifica la relación del teatro con la muerte. Esta última deviene el espectáculo de un cuadro viviente. La foto es un escenario donde se manifiesta el espectro, lo que ha sido:

Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse

suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos (Barthes, 1989: 65).

“Proust y la fotografía” consiste en un seminario que Roland Barthes impartió después de la muerte de su madre sobre el material no verbal de *En busca del tiempo perdido*. En mayor medida, trabaja con algunas de las grandes figuras de este universo narrativo fotografiadas por Paul Nadar. Se trata así de referentes reales con los que Barthes trabajó lo que él llama claves o señuelos. Una de las fotografías es la de Adèle Weill, la abuela de Proust de soltera. Acerca de esta imagen, escribe:

Irisión y vértigo: este rostro poco agraciado, lastimoso en su fealdad, en su ausencia de nobleza, es la abuela bienamada, el más bello, el más noble de los personajes de *En busca del tiempo perdido*.

O bien la foto misma es horrible, o no lograda (no es un Nadar), o bien se encuentra aquí el mismo abismo que existe entre la realidad y la literatura.

Sin embargo, en Proust, desgarradoras descripciones de su físico (sus llantos), sus mejillas de un marrón violáceo, igual que los surcos – (se habla siempre del beso de una Madre; la mejilla es el indefectible lugar del cuerpo materno) (Barthes, 2005, 451).

Una imagen de la abuela es entonces revelada fuera del texto. El *punctum* no será recuperado por Barthes. Hay un vacío que no punza, contrariamente a lo que ocurre en la novela. En el episodio de la enfermedad de la abuela, antes de que sufra el ataque, Marcel reflexiona sobre el vacío que encuentra en el discurso, el mismo que anuncia la futura muerte del ser amado:

Elle venait de me restituer les pensées, les chagrins que depuis mon enfance je lui avais confiés pour toujours. Elle n'était pas morte encore. J'étais déjà seul. Et même ces allusions qu'elle avait faites aux Guermantes, à Molière, à nos conversations sur le petit noyau, prenaient un air sans appui, sans cause, fantastique, parce qu'elles sortaient du néant de ce même être qui, demain peut-être, n'existerait plus, pour lequel elles n'auraient plus aucun sens, de ce néant – incapable de les concevoir – que ma grand'mère serait bientôt (Proust, 1954a: 333).

Y un día, en un anuncio del final cada vez más cercano, la abuela no reconoce a Marcel. En la narración, hay un interesante contrapunto entre la amnesia y la necesidad de la abuela de no ver su rostro carcomido por la enfermedad y por el tiempo:

Mais en revanche je me précipitai quand, pour que ma grand'mère vît si elle se trouvait bien coiffée, Françoise, innocemment féroce, approcha une glace. Je fus d'abord heureux d'avoir pu l'arracher à temps de ses mains, avant que ma grand'mère, de qui on avait soigneusement éloigné tout miroir, eût aperçu par mégarde une image d'elle-même qu'elle ne pouvait se figurer. Mais, hélas ! quand, un instant après, je me penchai vers elle pour baiser ce beau front qu'on avait tant fatigué, elle me regarda d'un air étonné, méfiant, scandalisé: elle ne m'avait pas reconnu (Barthes, 1954a: 334).

Barthes y Proust buscan rasgos de verdad y de realidad a través de la construcción de imágenes. Los signos de la escritura dan cuenta de su proceso de búsqueda. Es, también, el proceso de nombrar. Derrida escribe en “Las muertes de Roland Barthes”, en *Cada vez única, el fin del mundo*: “Lo que me hubiera gustado evitar, y evitarle: la doble herida de hablar de él, aquí y ahora, como si se tratara de un muerto. En los dos casos desfiguro, hiero, duermo o mato, pero ¿a quién? ¿A él? Y no. ¿A él en mí? ¿En nosotros? ¿En vosotros? ¿Qué quiere decir esto?” (Derrida, 2005: 66).

Derrida se pregunta por la propiedad del nombre propio, a quién designa el nombre si la persona ya no está para escucharlo. La pregunta se relaciona la identidad de la persona ausente, así como Barthes indaga en las imágenes para reencontrar a su madre. En *Diario de duelo*, Barthes escribe:

—“¡Nunca jamás, nunca jamás!”

—Y sin embargo, contradicción: ese “nunca jamás” no es eterno ya que tú mismo morirás un día.

“Nunca jamás” es una palabra de inmortal (Barthes, 2009: 21).

Subyace el temor de la propia muerte. Es la posibilidad que se oculta en toda fotografía, es la muerte inminente. En el capítulo dedicado a Blanchot, en la obra mencionada anteriormente, Derrida escribe sobre la muerte anunciada, la muerte que no ha llegado pero está allí: “La muerte siempre inminente, la muerte imposible y la muerte ya pasada, tres certidumbres aparentemente incompatibles pero cuya implacable verdad nos ofrece el don de la primera provocación a pensar” (Derrida, 2005: 281).

Proust se refiere a una ausencia recobrada a través de la memoria. El recuerdo del pasado no es resultado de un esfuerzo de la inteligencia sino de la relación de ese pasado con un objeto material. Recobrar el tiempo perdido depende del azar, no de la voluntad:

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas (Proust, 1992: 88).

Barthes, por su parte, busca una imagen irrepetible. El tiempo congelado es para él el espacio de un no lugar. Si bien el tiempo se detiene en la foto, afirma no entender la inmortalidad y no poder encontrar un lugar donde habitar. El regreso al sitio original ya no es posible: “Decepción de los diversos lugares y viajes. No estoy a gusto en ningún lado. Muy pronto ese grito: *¡quiero regresar!* (pero ¿dónde? Ya que ella no está en ningún lado y era ahí adonde *podía regresar*). Busco mi lugar. *Sitio*” (Barthes, 2009: 188).

El temor de la muerte cumplida, inscrita desde siempre en cada uno de nosotros, es reconocido en la fotografía del ausente. El *punctum* terrible de la foto consiste en su inscripción en un futuro anterior: la muerte ya ha tenido lugar, por el solo hecho de congelar la imagen por medio del obturador:

Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (el aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la fotografía de mi madre de niña me digo: ella va a morir. Me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe (Barthes, 1989: 146-147).

Bernard Frank afirma que hay un momento en que el lector de Proust, con el paso de los años, sabe que el episodio de la muerte de la abuela habla de su propia muerte. El texto es un espejo que refleja esa inminencia. En ella radica el sentido catastrófico de *En busca del tiempo perdido*:

Proust, notre Proust qui êtes aux cieux, vieillit et vieillira en même temps que vous et vos réactions. On est d’abord sensible aux généralités, au comique, autrement dit la bonne littérature. Et puis il y a un jour où l’on ne trouve plus cela tellement drôle: “mais c’est de moi qu’il parle, cela va m’arriver”. Ce devrait être interdit, cela, interdit en littérature: qu’une morte soit aussi vivante, précise” (Frank, 2013: 125-126).

En la lucha para que la imagen no sea la muerte, Barthes y Proust establecen un proceso dialéctico en el que el tiempo retorna para, a su vez, recordarnos la ausencia. La memoria fija los espectros, conformando así nuestros paraísos:

Oui, si le souvenir, grâce à l’oubli, n’a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s’il est resté à sa place, à sa date, s’il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d’une vallée ou à la pointe d’un sommet; il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c’est un air qu’on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s’il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdus (Proust, 1954c: 870).

obras citadas

- BARTHES, Roland. 2009. *Diario de duelo*. Trad. Adolfo CASTAÑÓN. México: Siglo XXI.
- . 2005. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad. Patricia WILLSON. México: Siglo XXI. (Teoría)
- . 1989. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquín SALA-SANAHUJA Barcelona: Paidós. (Paidós Comunicación)
- DERRIDA, Jacques. 2005. *Cada vez única. El fin del mundo*. Trad. Manuel ARRANZ. Valencia: Pre-Textos. (Pre-Textos/Ensayo)
- FRANK, Bernard. 2013. “Conclusión”. Marcel Proust, *Mort de ma grand-mère*. París: Cosmopolis. (Éditions Cent Pages)
- GALLERANI, Guido. 2015. “À la recherche d’une photographie perdue: apparitions, refoulements et censures de l’image d’Henriette Barthes dans *La chambre claire*”. *Between*. vol. 9. 1-27. <<http://www.Betweenjournal.it>>.
- PROUST, Marcel. 1992. *Du côté de chez Swann*. París: Librairie Général Française. (Le Livre de Poche)
- . 1954a. “Le côté de Guermantes”. *A la recherche du temps perdu II*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- . 1954b. “Sodome et Gomorrhe”. *A la recherche du temps perdu II*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- . 1954c. “Le temps retrouvé”. *A la recherche du temps perdu III*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- YACAVONE, Kathrin. 2008. “Barthes et Proust: La *Recherche* comme aventure photographique”. *Fabula-LTH*, núm. 4, 1-29. <<http://www.fabula.org/lht/4/Yacavone.html>>.

Escritura y fragmento: la política del gesto en Roland Barthes

Francisco Javier CERÓN LUNA

Universidad Nacional Autónoma de México

En este texto se propone una lectura metodológica de la obra de Roland Barthes a partir del cuestionamiento de la escritura como inestabilidad significativa del lenguaje. Se invita a repensar, entonces, la idea de escritura de este autor desde cuatro perspectivas: como un espacio neutral, como una estructura significativa, como un esbozo de una teoría del texto y como una apuesta plástica que nace del fragmento. Esta última perspectiva es leída desde la política del gesto que propone el filósofo italiano Giorgio Agamben para, así, enunciar que la posición intelectual de Barthes retoma el desbordamiento del lenguaje como imposibilidad de cierre del sentido.

PALABRAS CLAVE: escritura, estructura significativa, fragmento, política del gesto, teoría del texto.

This paper proposes a methodological reading of Roland Barthes' work and his questioning of writing as an unstable signifier of language. Thus, it invites us to rethink the author's idea of writing from four different perspectives: as a neutral space, as a signifier structure, as a draft of a text theory, and as a plastic proposal emerging from the fragment. This last perspective can be read from the politics of gesture, which the Italian philosopher Giorgio Agamben proposes to enunciate that Barthes' intellectual position picks up the overflow of style as impossibility for closure of the sense.

KEY WORDS: writing, signifier structure, fragment, politics of gesture, text theory.

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un *desorden que se desliza a través de la palabra* y le da ese ansioso movimiento que la mantiene en un estado de eterno aplazamiento.

Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*

Roland Barthes no podía ser menos celebrado en su centenario. Autor camaleónico, inclasificable, como alguna vez lo llamó Michel Foucault. Justo así, el número especial de julio y agosto de 2015 del periódico *Le Monde* en Francia titulaba el *dossier* de

la presentación de la vida y obra de Barthes como el “centenario de un revolucionario del lenguaje”; pero también dejaba entrever tímidamente un epíteto: “Barthes, el inesperado”. No podríamos catalogar mejor la obra intelectual y el espíritu reflexivo de este autor: uno que se enfrenta al lenguaje, ese inesperado que siempre nos desborda.

¿En qué sentido podríamos repensar a Roland Barthes como un revolucionario del lenguaje? Tendríamos que recordar que desde sus primeros escritos, aquel de *El grado cero de la escritura*, el lenguaje sería la preocupación, casi obsesiva, de su trabajo. Y es justamente bajo la égida de las transformaciones y de las convulsiones de la lengua, que la obra de Roland Barthes se va transformando. De un intelectual preocupado por la estructura signifiante (cuyo mejor ejemplo sería el brillante *Introducción al análisis estructural de los relatos*) y de una teoría textual inclinada por un *erotismo del lector* (*El placer del texto*), hasta las preocupaciones más *plásticas* (a modo del bricolaje que anima, según Jacques Derrida, toda desestructuración de los saberes) que podrían ser los *Fragmentos de un discurso amoroso* o su pseudoautobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Hay una preocupación constante en Barthes: la indescifrable transformación del lenguaje, misma que nos gustaría explorar como forma de vida intelectual que el semiólogo francés nos ofrece en su obra: una política del gesto basada en el fragmento; como lo enuncia el filósofo italiano Giorgio Agamben: “por medio de él [el gesto] no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (2001: 53). Queremos, entonces, visualizar si en los “medios”, a veces truculentos, a veces charlatanes, de la escritura, Barthes podría invitarnos a asumir un compromiso: una escritura que anima a refundarlo todo, que se repiensa a ella misma, que nos obliga a mirar de frente la luz, siempre cegadora, del pasado lapidario para reconstruirlo desde sus ruinas, desde los fragmentos que terminamos siendo, de algún modo, todos en este mundo.

La obsesión de la escritura

La presencia de la lengua, su fuerza vital, o mejor enunciado, la actualización de la lengua en la escritura, será uno de los hilos conductores del trabajo de Roland Barthes. Pero su concepción de la escritura sufrió varios cambios. Proponemos observar cuatro etapas para delinear las miradas de Barthes sobre la escritura: lo neutro, la estructura, el texto y el fragmento; tipología que no responde a un ánimo genealógico, sino metodológico.

Después de varias publicaciones parciales en la revista *Combat*, en 1953 ve la luz *Le degré zéro de l'écriture*. En esta obra, Barthes ensaya un proyecto de delimitación de la escritura moderna, o de lo que significa escribir en la modernidad donde la trascendencia metafísica ha perdido toda su potencialidad:

[L]’écrivain devient la proie d’une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la Littérature.

C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne: des écrivains sans littérature (Barthes, 1972: 45).

Barthes delinea que, a diferencia del siglo XIX, la literatura de la posguerra, aquella que lleva la huella del genocidio, ya no puede representar una totalidad significativa: la escritura moderna es el fragmento del hombre, es una especie de punto de partida, y al mismo tiempo, un límite mínimo a donde tiende toda literatura: "La nouvelle écriture n'implique aucun refuge, aucun secret; on ne peut pas dire que c'est une écriture impassible, c'est plutôt une écriture innocente" (Barthes, 1972: 56). Por ello, como lo pensara Maurice Blanchot, la escritura es ese blanco, esa pureza mínima, *ese lugar neutro* donde ya no se comunica más sino que sólo se experimenta, Barthes lo atestigua: "l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique: l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, *il est la façon d'exister d'un silence*" (1972: 56, cursivas mías). Observemos, entonces, que la *forma* se convierte en un nuevo paradigma para Roland Barthes, mismo que inaugura su etapa estructuralista.

En *L'activité structuraliste*, Barthes se pregunta sobre la forma de crear sentido, a tal grado de concebir que "l'objet du structuralisme, ce n'est pas l'homme riche de certains sens, mais l'homme fabricant de sens" (1991: 218). Para Barthes, el análisis estructuralista no es un mero procedimiento descriptivo de los objetos con significado, o, si se prefiere, la descripción que el estructuralista logra hacer ver no es anodina. Así, la literatura será un campo en el que precisamente se puede pensar estructuralmente. De este modo, las descripciones fuera de la obra resultan poco productivas, dicen poco acerca del significado de ella, menos aún, la relación entre obra y autor. Por lo tanto, es necesario adentrarse en la obra, descubrir sus unidades y sus reglas de agrupación:

[T]odo en diverso grado *significa* algo en él [el relato]. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una *cuestión de estructura*: en el orden del discurso, todo lo que está notado es por definición notable: aun cuando un detalle pareciera irreduciblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejada de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: *todo tiene un sentido o nada lo tiene* (Barthes, 1970: 16-17, cursivas mías).

La escritura se presenta, así, como un desorden que hay que re-estructurar para "acceder" al significado que ella misma muestra, no para descubrirlo, sino para mostrarlo, pues el significado siempre está latente.

Aquel Barthes estructuralista, hoy una de las posiciones más polémicas que se estudian del autor, sigue preguntándose por la vigencia de la escritura, por su manifestación contemporánea. Si "lo neutro" de la escritura literaria concibe un no-más allá

comunicativo, la estructura trata de manifestar una exigencia, a modo de duda, significativa de la escritura: el paso estructuralista barthiano es necesario para poder entrar al conflicto del significado entre autor, obra y lector. Ya vemos en *S/Z* que Barthes se pregunta sobre las operaciones que arriban en el momento de la lectura: cómo la escritura se desdobra para poder significar entre el autor y el lector. Pero para no caer en la fenomenología trascendente o en la hermenéutica ontológica de la recepción literaria, Barthes se decidió por el mediador entre autor y lector: la obra concebida como texto.

La obra no es el trazo de una trascendencia, no es el velo que cubre una verdad a la cual se pretende acceder, la obra es texto. Es necesario escuchar esta diferencia en palabras de Barthes:

La obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca, por ejemplo). El Texto, por su parte, es un campo metodológico [...] el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe extraído de un discurso [...] *el Texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*. De lo que se sigue que el texto no pueda inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de una biblioteca), su movimiento constitutivo es la travesía (Barthes, 1987: 175, cursivas mías).

Esta productividad del texto, la apertura de su significado, como asegura Barthes, no puede depender de una interpretación sino de su *diseminación*, es decir, de las lecturas múltiples del texto. De ese modo, la escritura del texto “es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes, 1987: 71). Esta idea anima la concepción de la escritura literaria que se vislumbra en *El placer del texto*. En este pequeño libro, Barthes nos invita a pensar el texto como tejido: “el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido; —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (1982: 104).

Concebir la obra como una escritura textual es entrar en el terreno del goce (*jouissance*), en el de la lectura, en la superficie textual; pues, como afirma Barthes, es en el texto donde el propio lenguaje se pone a prueba, *en juego*, para lograr significados. El trabajo de significación se hace presente perpetuamente en las múltiples lecturas del texto, pues éste “ya no considera las obras como simples *mensajes*, ni siquiera como *enunciados* (es decir, productos finitos, cuyo destino se cerraría una vez que se los hubiese emitido), sino como producciones perpetuas, como *enunciaciones*, a través de las cuales el sujeto sigue forcejeando” (Barthes, 2002: 150).

Sigamos con nuestra propuesta metodológica. La escritura literaria se impone en Barthes como un punto cero donde lo comunicable se desvanece para dar paso al significado de la estructura, para preguntarse por la producción de ese significado en el texto. Sin embargo, es en el funcionamiento del texto, en su forma de deslizarse, donde se trabaja el significado: ya no en su dimensión meramente lingüística, sino en la lectura textual. Esa lectura del texto es la de lo inesperado, la de lo desconcertante, la del goce: “el goce no es el que responde al deseo (lo que satisface), sino lo que lo toma

por sorpresa, lo excede, lo desorienta, lo hace ir a la deriva” (Barthes, 1982: 25). Entremos en ese goce que será, indudablemente, el carácter fragmentario de todo texto.

El fragmento como política gestual

Tras el encargo de la editorial Seuil en 1975 de una autobiografía, Roland Barthes, casi de manera irónica, construye un ejemplo gozoso de texto: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Parecía que Barthes debiera escribir su propio epitafio y así lo hizo, sin ánimo solemne, sin una posición arrogante de quien se aventura a desvelarnos sus más íntimos secretos o sus manías creativas. Barthes se hizo así mismo para presentarse como un personaje de novela, a veces en tercera persona, a veces bajo la figura de la autoficción, pero siempre ambivalente. En esta pseudoautobiografía, Barthes lega el mejor “gesto” de su pensamiento: la fragmentariedad de todo texto.

Si nos adentramos al *Roland Barthes por Roland Barthes* nos damos cuenta que el texto se constituye de fragmentos de pensamiento que ponen en cuestión casi todos los conceptos e ideas que el autor había trabajado: la estructura, la moda, el mito, la literatura clásica y decimonónica, el teatro, el cine, la lengua, el sentido y mayormente el texto y el fragmento. Así, experimentamos el sentido que Roland Barthes da al *texto de goce*, siempre fragmentario: “el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, *pone en crisis su relación con el lenguaje*” (Barthes, 1982: 25, cursivas mías).

Parece que el propio Barthes quiere atestiguar el devenir de una escritura que pone en suspenso el sentido, que antepone su desconfiguración como principio básico de una lectura que *trabaja* el texto: “el sentido, el sexo, son principios *de construcción, de constitución, la diferencia* tiene todas las trazas de un *espolvoreo* (fragmento, cláusula), de una dispersión, de un espejo, encontrar desbordamientos” (Barthes, 1997: 76). Es aquí donde podemos visualizar la concepción del fragmento: *una especie de espolvoreo de significado* que invita a descubrir los desbordamientos del texto y ya no su unidad constitutiva.

Concebida la escritura como fragmento, ya no es importante la unidad de la construcción del sentido (la estructura) y además se parte de una concepción textual, como aquella que se trabaja en la lectura; por lo tanto, *el fragmento es la posibilidad de leer gozosamente*, de hacer frente a lo desconocido, no es “encontrar, en la lectura del mundo y del sujeto, oposiciones, sino *desbordamientos, intromisiones, fugas, deslizamientos, desplazamientos, desbarramientos*” (Barthes, 1997: 76). Ir hacia y en el fragmento, leer la literatura como fragmentos de sentido, es, entonces, una apuesta casi ética del quehacer literario.

En esta perspectiva, queremos hacer un *desplazamiento* hacia la filosofía de Giorgio Agamben. Este filósofo italiano se ha caracterizado por ejercer una arqueología del lenguaje: rastrear la desestructuración de los conceptos que usamos para pensar la

modernidad, particularmente, dentro de la filosofía política. En *Medios sin fin*, texto construido de manera fragmentaria, invita a reflexionar sobre el gesto. El autor parte de una dualidad: el gesto como fijación de una trascendencia (la escultura o la pintura, por ejemplo) y el gesto como el recuerdo de una trascendencia (la fotografía en el sentido de imagen: *lo que está en lugar de otro*). El gesto también puede tensar esa relación pues exhibe un movimiento que se perpetúa (el cine sería el mejor arquetipo al concebirse como imágenes en movimiento). Así, lo característico del gesto, de la gestualidad, no es el movimiento en sí, sino la *medialidad*, es decir, la puesta en juego de los medios que se representan a sí mismos.

Reflexionemos sobre la figura cinematográfica del *gag* como gesto. El *gag* se utiliza en el cine para, a través de imágenes o movimientos siempre faltos de palabra, transmitir un efecto cómico (los clásicos pastelazos, los movimientos “chuscos” de los personajes, los tropezones, las miradas, las muecas estridentes). Lo característico del *gag* es su instantaneidad, casi un pestañeo, que hace presente la imposibilidad de hablar. Como el *gag*, el gesto sería la puesta en escena, *la huella*, de la pérdida del lenguaje para desbordar el sentido (sin el *gag*, eclipse total de la palabra, el film cómico pierde soltura o efecto de comedia); en palabras de Agamben, “el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre *gag* que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar” (2001: 55). El gesto nada dice sino que muestra a través de los medios que él mismo expresa.

A modo arqueológico, quizá sirva para entender al gesto como esta imposibilidad de hablar, si nos referimos a tres vocablos de origen latino que Agamben reconstruye para entender el gesto desde la esfera de la acción. En latín existen tres verbos que indican acción: *agere* (actuar), *facere* (hacer) y *gerere* (algo así como gestar). Mientras que la actuación se entiende como la posibilidad de representar un papel del cual no se es autor, el verbo hacer implica la potencialidad, la elaboración de algo, como la forma clásica del autor que produce un texto. El verbo gestar tiene una alusión más política.

El diccionario de la RAE recoge dos acepciones al verbo gestar. Por un lado, con referencia a una hembra, “llevar y sustentar en su seno el embrión o feto”; por otro lado, “preparar o desarrollar algo”. Gestar sería el desarrollo de *los medios* propicios para un acto. Mientras que hacer y actuar se enfocan en el fin por conseguir, gestar se centra en los puros medios. Así, Agamben reconoce que en la antigua República romana, el *imperator* (comandante militar investido de poder supremo) no hace ni actúa, sino *gerit*, es decir, convierte su actuar en *res gerere*: “llevar a cabo algo, en el sentido de tomarlo sobre sí, asumir su responsabilidad” (Agamben, 2001: 54). Una política del gesto, entonces, es asumir la responsabilidad de los medios de acción.

¿Cuáles son los medios de acción de la escritura concebida como fragmento que desborda el sentido? La escritura misma. Agamben acentúa respecto a la escritura: “mostrar una palabra no significa que se disponga de un plano más elevado, para convertirla a partir de él en un objeto de comunicación, sino *exponerla* sin trascenden-

cia alguna en su propio *carácter medial*, en su propio ser medio” (2001: 55), y añade: “el gesto es, en este sentido, *comunicación de una comunicabilidad*. No tiene nada propiamente que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura *medialidad*” (2001: 55, cursivas mías). El gesto es la *medialidad* sin un fin último: la escritura en grado cero, en busca de construcción de sentido, el cual se desborda fragmentariamente a lo largo de la lectura gozosa del texto.

Es sintomático que el texto de *Roland Barthes por Roland Barthes* abra con una serie de fotografías sobre los avatares del autor: imágenes, guiños de una vida, gestos que movilizan sin palabras al texto. Consideramos que con la acepción del gesto como medialidad sin fines, el proyecto de escritura en Barthes puede retomar una dimensión política, entendida como el compromiso, la responsabilidad, para con los medios de acción, que se traduce en una política de la responsabilidad con la vida; y en el caso de Barthes, para con la propia escritura, casi siempre literaria.

Quedaría por rastrear, entonces, si esa política del gesto opera en una relectura de la obra barthiana. No es gratuito que uno de los últimos textos de Barthes se vuelque en un análisis de la medialidad que representa la fotografía, *un mostrar lo que está en otro lugar*, un devenir *spectrum*: “La Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (Barthes, 2009: 33). Pensamos, así, que si reconfiguramos nuestras lecturas de Barthes basados en la fragmentariedad, podemos aceptar ese compromiso *erótico* de la lectura: buscar los medios que por sí mismos reconstituyan el significado del texto, en su simple medialidad (y ya no en una trascendencia interpretativa), como lo es siempre la mirada ambivalente de una fotografía: “el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, no es más que contingencia, singularidad, aventura” (Barthes, 2009: 40). ¿Acaso no es así el acto mismo de toda lectura?

A modo de conclusión, podemos decir que la exploración de las concepciones de escritura en Barthes nos sirvió para mostrar esta actitud gestual del autor. La escritura usa la propia escritura para desbordarse y reinventarse. Si consideremos la escritura literaria como la institución literaria y no como escritura (un medio sin un fin último), no podemos entender la fragmentariedad, último eslabón del proyecto barthiano sobre su propio discurso. La invitación es repensar nuestro quehacer literario como una política del gesto, es decir, la responsabilidad para con nuestro único medio: la escritura. Lancémonos, entonces, a esa apuesta, ser lectores gozosos de desbordamientos textuales, de una escritura que invita a redefinir nuestro compromiso para con el mundo en cada lectura.

obras citadas

AGAMBEN, Giorgio. 2001. “Notas sobre el gesto”. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad. Antonio GIMENO CUSPINERA. Valencia: Pretextos. Pp. 47-57.

- BARTHES, Roland. 2009. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquín SALA-SANAHUJA. 8a. ed. Barcelona: Paidós.
- . 2002. “Texto (teoría del)”. *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique FOLCH GONZÁLEZ. Barcelona / México: Paidós. (Col. Comunicaciones, 137) Pp. 137-154.
- . 1997. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta FOMBONA ZULOAGA. 2a. ed. Caracas: Monte Ávila.
- . 1991. “L’activité structuraliste”. *Essais critiques*. París: Seuil. Pp. 213-220.
- . 1987. “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. FERNÁNDEZ MEDRANO. Barcelona: Paidós. Pp. 73-82.
- . 1982. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Trad. Nicolás ROSA y Óscar TERÁN. México: Siglo XXI.
- . 1972. *Le degré zéro de l’écriture*. París: Seuil.
- . 1970. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz DORRIOTS. 2a. ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. (Col. Comunicaciones, 8). Pp. 9-43.

Ensayando una reflexión sobre el ensayo

Fernando IBARRA CHÁVEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Actualmente, en el contexto literario, el término ‘ensayo’ goza de una tradición añeja y su significado se ha estandarizado en todo el mundo. Sin embargo, como palabra, ‘ensayo’ sufrió una serie de procesos de asimilación que no se resolvieron hasta el siglo xx. El presente trabajo da cuenta de algunos ejemplos panorámicos que pueden ilustrar con claridad la oscilación semántica del término desde su uso literario por Montaigne hasta los estudios teóricos más recientes, con especial atención en la tradición hispanoamericana.

PALABRAS CLAVE: ensayo, Montaigne, historia, Hispanoamérica, género.

In the literary context, the term ‘essay’ has a long-standing tradition, and its meaning has been standardized worldwide. However, as a word, ‘essay’ passed through some processes of assimilation that were not resolved until the twentieth century. This paper offers a panoramic view of the semantic adaptations of the term from its literary use by Montaigne to the most recent theoretical studies, with a focus on the Hispanic tradition.

KEYWORDS: essay, Montaigne, history, Hispanic, genre.

Entender la palabra ‘ensayo’ desde sus orígenes etimológicos no resulta tan operativo como identificar el momento en que se comenzó a utilizar en el contexto literario, en dónde y bajo cuál circunstancia. Es claro que la etimología no siempre ayuda a comprender el razonamiento que dio lugar a un término porque, en el caso de neologismos, se parte generalmente de lexemas “puros” o de palabras que han modificado su significado a lo largo del tiempo y no siempre como resultado de una evolución natural, como se puede apreciar analizando la historia del término ‘ensayo’. Aunque la palabra existió desde las primeras ediciones del diccionario de la Real Academia Española (RAE), su definición no incluye ninguna referencia al campo literario sino hasta 1869. En su segunda acepción el diccionario indica: “Escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia”. Es evidente que la definición, más que ser descriptiva e inclusiva resulta negativa. A partir de ella se entiende que se trata de un texto de corta extensión, y luego se sabe lo que no es un ensayo en relación con un tratado. Con el paso del tiempo y el rigor de los

redactores del diccionario, obviamente, la definición cambió, pero no en su totalidad. La edición de 1992 define ensayo como “Escrito, generalmente breve, constituido por pensamientos del autor sobre un tema, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia”. Que la brevedad sea una característica es un tanto vago, pues para entender criterios de magnitud es necesario contar con un una base comparativa bien definida. Es posible que antes de 1869 los ensayos tuvieran menos palabras que un tratado o una novela, pero ya en 1992 es muy común encontrar volúmenes completos que albergan un solo ensayo, sin ser tratado; entonces la brevedad no constituiría una característica esencial. Junto a la palabra ‘ensayo’ el tiempo colocó otros dos términos que el diccionario debió incluir: ‘ensayista’ (1925, “escritor de ensayos”) y ‘ensayismo’ (1936, “género literario constituido por el ensayo”). Para la edición de 1989, la RAE modificó esta última definición: “Actitud del tratadista que deriva hacia lo general o superficial, cuando cabría esperar de él mayores precisiones y una actitud más técnica o comprometida”. Naturalmente esta modificación presenta lo ‘ensayístico’ como una carencia de oficio en el tratadista, incluso desde una perspectiva moral, como si pasar del tratado al ensayo implicara un descenso en la jerarquía intelectual de quien lo lleva a cabo, según el horizonte de expectativas del lector. Estas definiciones son altamente susceptibles de crítica, sobre todo porque aparecieron cuando el término ya había sido adoptado por un número relativamente alto de usuarios y había consolidado un lugar en la historia de la literatura en lengua española. En el siglo XIII nació el soneto en el sur de la Península Itálica. No hubo sonetos antes del soneto y, de ahí en adelante, cualquier texto que pretenda llamarse soneto debe cumplir las características formales establecidas en aquel momento. Con el ensayo no ocurre lo mismo. Antes de la producción literaria de ensayos, como los consideramos ahora, ya había textos similares que no eran llamados ensayos, sino epístolas, discursos e incluso tratados. El término ‘ensayo’ ya existía antes de su uso en contextos literarios, pero se aplicaba a otros campos del quehacer humano. Es decir, antes del ensayo ya había ensayos, pero no eran textos, sino actividades que no tenían conexión alguna con la literatura en sentido estricto. Como ya se vio, el diccionario lo confirma, el lema se ve en la necesidad de adquirir una nueva significación porque el uso así lo establece.

Cabe precisar que la palabra ‘ensayo’ sí había sido empleada siglos atrás por varios escritores en el campo literario con dos sentidos fundamentales: 1) aproximación o intento de realizar una obra de mayor empeño y 2) exposición breve, no necesariamente exhaustiva sobre algún tema. Para entender el primer significado, baste citar un texto representativo, el *Ensayo de diccionario geográfico-geológico* de Juan Vilanova y Piera (Madrid: Imprenta Central, 1884), en cuya introducción se especifica que se trata de un ensayo, es decir, de una obra que pretende la mayor proximidad con un diccionario, pero que no llega a serlo cabalmente. De hecho, presentar la obra como tal permite la legitimidad y necesidad de ulteriores enmiendas. El autor explícitamente “somete al juicio de cuantos se dignen recorrer sus páginas, y anotar en el blanco de éstas así los defectos que de seguro encontrarán, como las omisiones que se habrán cometido” (Villanova, 1884: vii). Que estas anotaciones lleguen a formar parte de la

edición final del diccionario se mantiene en un plano meramente hipotético. En todo caso, importa subrayar que ya desde el título se marca esta posibilidad: el lector interesado está autorizado para modificar este Ensayo con la esperanza de que “llegará en su día a convertirse en verdadero Diccionario polígloto de voces geográficas y geológicas lo que hoy publica por vía de Ensayo o bosquejo” (Villanova, 1884: vii). Como éste, son numerosos los textos que se publicaron con intenciones similares, justamente marcados con títulos que comienzan por “Ensayo de...” Junto a esta aplicación de la palabra ‘ensayo’ se puede hacer referencia a otros títulos como *Ensayos líricos* de Javier Valdelomar y Pineda (Sevilla: José Morales, 1840) o *Ensayos poéticos* de Fernando de la Vera e Isla Fernández (París: Pillot Fils Ainé, 1852). En estas obras, sin embargo, ‘ensayo’ tiene una mayor proximidad con la noción de ‘ejercicio’ literario. De hecho, Valdelomar señala: “Podrán carecer de mérito los ensayos de la juventud, mas no de verdad sus afectos” (Valdelomar, 1840: 6), refiriéndose obviamente a su propia obra juvenil, a sus primeras prácticas literarias. Aquí también, el apelativo ‘ensayo’ marca un proceso de perfección que, en dado caso, prevendría que la obra fuera ulteriormente criticada bajo los parámetros de un producto cabal ejecutado en plena madurez.

Sobre el segundo significado de la palabra hay varios ejemplos ya desde el siglo XVIII, donde ‘ensayo’ se utiliza sin el soporte de ninguna definición de diccionario. Por citar algunos ejemplos, Tomás Sebastián y Latre escribe su *Ensayo sobre el teatro español* (Madrid: P. Marin, 1773) justamente como una exposición general del tema, y Francisco Javier Llampillas, unos años después, publica *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos* (Zaragoza: Blas Miedes, 1782), y también aquí el autor emplea el término ‘ensayo’ como forma literaria emparentada con el tratado, pero sin pretender los mismos alcances.

Si bien en el siglo XVIII la palabra no contaba con un sustento bibliográfico que respaldara su inclusión en el ámbito hispánico, en otros lugares de Europa el *essai* francés había sido adoptado para referirse a un determinado tipo de textos. Samuel D. Johnson, en la edición de 1788 de *A Dictionary of the English Language* (Londres: Knapton and Longman), en la segunda acepción del lema ‘essay’ indica: “A loose sally of the mind; an irregular indigested piece; not a regular and orderly composition” y cita a Bacon como autoridad: “My essays, of all my other Works have been most current”. El italiano, por su parte, contaba con la palabra *assagio* o *assaggio* que tampoco surgió como término literario. *Saggio* en italiano indica más bien ‘espécimen’ o ‘cala’, particularmente en relación con la pequeña muestra de un elemento (por ejemplo, oro) para conocer la autenticidad del resto. *Saggio* aparece junto a *saggiatore* que no es ‘ensayista’, sino ‘ensayador’, o sea, quien verifica la pureza de un metal precioso. Los diccionarios italianos no modifican las acepciones del término sino hasta el siglo XX, de modo que *saggista* aparecerá como calco del inglés *essayist* y se utiliza como sustantivo para designar al escritor de ensayos, a la vez que *saggio* adquiere una nueva acepción que se agrega a las que ya poseía (sabio, hábil, prueba, cala, demostración): “scritto di carattere critico su un particolare argomento”, según el diccionario *Garzanti*

en su edición del año 2000. En efecto, la palabra *assaggio* retuvo algún tipo de influencia en el español antiguo, como lo confirma Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, donde ‘ensayar’ recibe esta definición: “Vale hazer prueba y díxose del verbo toscano, *assaggiare per acuratamente sentire, onde si dize assaggiare il vino*. Esto dize Francisco Alumno de Ferrara, en su diccionario llamado Fábrica del mundo. En España usamos deste término en el examen que hazemos del oro y plata y los demás metales y es término muy usado y ay oficio en las casas de la moneda de ensayador”.

La difusión de la palabra fuera de España y su empleo en castellano fueron registrados por Rafael María Barlat en su *Diccionario de galicismos o sea de las voces, locuciones y frases tomadas de la lengua francesa* (Madrid: Imprenta Nacional, 1855). Bajo el lema ‘ensayo’ escribe:

Aplicado como título a algunas obras, ya por modestia de sus autores, ya porque en ellas no se trata con toda profundidad la materia sobre que versan, ya, en fin, porque son primeras producciones ó escritos de alguna persona que desconfía del acierto, y propone con cautela sus opiniones, es voz de origen italiano (*assaggio*) y generalmente adoptada por todas las naciones cultas. Su introducción entre nosotros no data de muy antiguo: acaso sea de principios del presente siglo.

Como quiera, esta acepción de ENSAYO no desdice de la que vulgarmente tiene de *examen, reconocimiento, prueba*; y no hay motivo para desecharla: cuanto más que ya se la puede considerar como consagrada por el uso. Algunos, sin embargo, preferirían que se dijese, en el caso de que tratamos, BOSQUEJO, EXAMEN SUCINTO, TRAZO; y tomando metáfora a la pintura, ESQUICIO, ESBOZO, BORRÓN: pero sobre ser muchos de estos vocablos peregrinos, y por lo tanto afectados, ninguno de ellos expresa lo que ENSAYO. El que más se le acerca es BOSQUEJO (Barlat, 1855: 244-245).

Como bien señala Todorov, “une notion peut avoir droit à l’existence sans qu’un mot précis du vocabulaire lui corresponde” (Todorov, 1978: 13). Atendiendo la fortuna del término en cuestión, es indudable que primero nacieron los ensayos y luego se les bautizó en español, como ha sido analizado por reconocidos estudiosos de literatura española (Alvar, 1983, y Mainer, 1996). En francés, evidentemente, la historia es muy diferente porque a este nuevo género literario Montaigne le puso un nombre desde el principio: *essai*. Dando algunos saltos en el tiempo, ya en contexto mexicano, Balbino Dávalos en su *Ensayo de crítica literaria* (México: La Europea, 1901) analiza algunas traducciones de Horacio hechas por Joaquín D. Casasús. El libro comienza con una descripción de la edición de Casasús, luego reflexiona sobre Horacio y pasa del análisis literario al comentario de las traducciones, sin que esto implique, como dicen las definiciones de la época, un tratamiento profundo del tema; y seguramente el lector de ahora reconocería la escritura de Dávalos como perteneciente al género ensayístico, sin necesidad de recurrir a la historia de la palabra para intentar comprender su significado.

Así, pues, el uso de la palabra ‘ensayo’ para referirse a textos de carácter crítico—independientemente de su extensión— es bastante reciente, lo cual no implica, na-

turalmente, que antes de su adopción generalizada los ensayos no hubiesen existido. Hay quienes afirman, incluso, que las características del ensayo contemporáneo se pueden rastrear desde las *Noches áticas* de Aulo Gelio, e incluso en las epístolas de Séneca y Plutarco, aunque la pertinencia de tal afirmación podría ser muy discutible. Grosso modo Aristóteles se podría considerar el primer ensayista, luego Plutarco, Séneca, Cicerón y Maquiavelo hasta llegar a Montaigne (1580) y Bacon (1597), que inauguran el ensayo moderno (García, 1991, y Gómez, 1996). Es un hecho, sin embargo, que antes de que el ensayo tuviera nombre y abolengo, ya existían otras formas literarias que cumplían la función del ensayo como difusoras de ideas personales o colectivas: tratados, epístolas, anotaciones, discursos, libros de varia lección, diálogos, digresiones, etcétera. Varios de estos géneros, en sentido estricto, son abordados con tanta libertad por los intelectuales del pasado que hoy por hoy resulta a veces complicado encontrar la diferencia entre una anotación, un discurso y el actual ensayo. En realidad la tipología acerca de textos narrativos, expositivos, argumentativos, etcétera, tampoco resulta de gran utilidad porque en un mismo ensayo se pueden encontrar yuxtapuestos varios elementos propios de un determinado género literario sin que esto dé como resultado un texto de caprichosa descodificación o absolutamente ilegible. Miguel Cané titula *Ensayos* (Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna, 1877) su recopilación de artículos periodísticos justamente por tratarse de “ligeros trabajos, destinados casi todos a la vida efímera de un diario. Desde luego, no hay plan ninguno ni ilación entre ellos. Una lectura, una impresión, un recuerdo o una esperanza, he ahí de donde han salido, incompletos, desaliñados, sin soñar jamás en el honor de verse encuadernados” (Cané, 1887: 7). La elección de Cané resulta significativa: ¿por qué llamarle ensayo a un artículo periodístico? Esto deja ver que ya desde el siglo XIX el título de ensayo podía aplicarse a todos aquellos escritos que por su naturaleza textual y su “modernidad” no merecían algún nombre acuñado por la tradición.

El *ordo fortuitus* que suele acompañar la conceptualización del término ‘ensayo’ es producto de la soltura con la que el ensayista trata una materia. Sin embargo, cabe hacer una precisión: cuando el ensayista advierte sobre la falta de conexión que hay en sus ensayos, no se refiere a un modo libre y desordenado de exponer las ideas, sino justamente al orden fortuito en que lo hará, es decir, al no tratarse de un texto con pretensiones científicas donde es necesaria la exposición, la prueba y los resultados —como en un tratado—, los temas pueden ser operados desde cualquier ángulo, incluso *in medias res*, sin que esto implique falta de cohesión ni coherencia en el texto. En las recopilaciones de ensayos la ausencia de conexiones entre los diferentes textos es común, porque el ensayo es una entidad autosuficiente que se puede enriquecer con las demás obras de un mismo autor o de una misma época, pero, por mero principio de lógica discursiva, un ensayo escrito con cierta seriedad cumple generalmente con requisitos básicos de redacción, incluso si su lenguaje se acerca a lo lírico.

Por su carácter persuasivo, el ensayo podría considerarse, sin duda, un auténtico ejercicio retórico. El ensayista, al final de cuentas, es un heredero del antiguo orador grecolatino porque ambos comparten natural y forzosamente la retórica como herra-

mienta. Detrás de la persuasión se encuentra necesariamente el juicio valorativo, y en este sentido el ensayo es necesariamente también un ejercicio crítico. El ensayista, como cualquier otro usuario de las palabras mediadas por el intelecto, abstrae su pensamiento para después verbalizarlo sobre un andamiaje idealmente lógico. En este proceso de abstracción, el ensayista, como el poeta o el historiador, decide cómo organizar su discurso, qué elementos deben sobresalir y cuáles pueden quedar ocultos, para que el producto final no sólo sea coherente o placentero, sino convincente.

Como género literario, el ensayo padece de juventud y busca identidad sin quedar jamás satisfecho. Antes de él la epístola y el tratado cumplían la función de trasladar el pensamiento crítico en palabras; después de él, el ancla del positivismo o la sana metodología del estudio concienzudo exigieron irremediablemente una clasificación darwiniana en busca de una posible disección de sus componentes. La identidad del ensayo es incierta, vaga, mutable, pero no necesariamente contradictoria en sí misma. Si se ponen en relación las diferentes valoraciones que han sufrido tanto el género ensayístico como el ensayista, se verá que cada época y cada tradición literaria tienen algo diferente que decir a propósito de esta cuestión. La tradición francesa no puede prescindir de Montaigne ni la inglesa de Bacon (Routh, 1920). En el caso de la tradición hispánica, el estudio del ensayo suele analizarse desde la perspectiva europea y latinoamericana casi por separado porque la producción ensayística está fuertemente vinculada con las circunstancias políticas y sociales que, evidentemente, no son las mismas en las dos áreas geográficas.

Para entender algunos problemas literarios que nacieron con el ensayo sería conveniente revisar algunos aspectos de la tradición occidental. Para empezar, no podría faltar Montaigne, el padre del género. Por lo visto, el escritor francés estaba totalmente consciente de lo que hacía, si tenía en mente la diferencia entre informar y argumentar, o sea, si para él la dialéctica y la retórica podían convivir en armonía o si se trataba de dos realidades disociables. En su nota al lector de los *Essais* aclara lo siguiente: “C’est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t’advertit dès l’entrée, que je ne m’y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n’y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire” (Montaigne, 1963: 9). Como ya lo ha notado Liliana Weinberg, es muy significativo que el autor advierta desde el principio que se trata de un libro de buena fe, cuyo contenido es, ante todo, privado y doméstico:

Todo ensayo remite siempre a la perspectiva del sujeto y su capacidad de juicio, y esta remisión al sujeto debe considerarse también como un acto de buena fe, tarea descomunal si se piensa que, en el caso de Montaigne, se trata de oponer este principio al criterio de autoridad y al sistema jerárquico de conocimiento imperante en su época, como permanentemente ha sido el caso del ensayo: su inconformismo, su carácter crítico y su apoyo en la perspectiva sincera del autor (Weinberg, 2001: 15).

Los escritores del Renacimiento solían recurrir a este tipo de frases como parte de su imprescindible *captatio benevolentiae*, y por eso resultan más atractivos los términos

que Montaigne emplea para calificar su texto. Si en general la *captatio benevolentiae* se presenta con exceso de modestia, ¿qué quiso decir Montaigne con “bonne foy” y, sobre todo, por qué aparece la palabra “gloire”? No dudo que el padre del ensayo haya tenido bien claro el alcance de este género entre los lectores, en oposición al tratado, por ejemplo, género prosístico no ficcional por excelencia desde el siglo XIII hasta el XVIII, que incluso él mismo practicó.

En la advertencia al lector, Montaigne caracteriza el ensayo como una forma de comunicar el pensamiento “simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice” (Montaigne, 1963: 9) y, sobre todo, de manera libre. La libertad es otra característica que suele acompañar las definiciones del ensayo, pero no hay que olvidar que esta palabra ha sufrido muchas modificaciones desde la *libertas* latina. En estas líneas no era la intención de Montaigne presentar una descripción *a priori* de su actividad literaria; por eso considero que tal vez sea injusto pedirle respuestas a quien no las tiene, no por deficiencia artística o intelectual, sino por desenfado literario. Montaigne simplemente inauguró el género que, después de todo, nació a partir de una necesidad comunicativa en una época de crisis y relativa emancipación intelectual en Francia. Seguramente él nunca imaginó que la forma y no así el contenido de sus textos, habría de ser tema de agudas disquisiciones literarias para los futuros lectores, aunque de algún modo la intuía. No hay que pretender que el ensayista francés explique con precisión las características de sus textos bajo la mirada del estudioso del siglo XXI. Lo que sí enriquece el estudio es comparar sus ensayos con los homólogos actuales y descubrir que, a pesar de haberse generado bajo circunstancias geográficas y temporales disímiles, hay en la ensayística mundial muchos puntos de contacto con Montaigne, del mismo modo que ocurre con la poesía y las artes en general.

Después de Montaigne, Locke y Leibnitz adoptan el término ‘ensayo’ para dar nombre a sus reflexiones filosóficas, de modo tal que poco a poco ‘ensayo’ es sinónimo de reflexión personal, breve, contundente, y no necesariamente inscrita dentro de un sistema de ideas. Con el afortunado devenir de medios escritos de comunicación masiva, el ensayo se mezcla con la nota informativa y afloran escritores de este género en todos los campos del conocimiento. Es justo en el siglo XIX cuando la prensa, la inquietud filosófica-literaria y los acontecimientos históricos dan lugar al ensayo humanístico dentro de periódicos y revistas. Y es justamente aquí cuando México entra en escena con atractivos productos del intelecto humano. En efecto, Arturo Andrés Roig señala que

[...] el escritor romántico y, en particular, el romántico social, no cultivó entre nosotros las letras por sí mismas, hecho que ha sido señal de refinamiento y de decadencia social más de una vez. Se trataba de escritores que se ponían a la tarea cuando tenían algo que decir y sus hábitos se aproximaban más al estilo periodístico de la época, ese al que, como luego veremos, se denominó ‘periodismo de ensayo’, que a los estilos que se habrían de generar más tarde (Roig, 1986: 128).

En el continente americano el ensayo se vuelve el género fundamental en las revistas decimonónicas, primero en las de lengua inglesa —durante todo el siglo XIX— y a mitad del siglo, también en las hispanas. Si bien estudiar los orígenes y la evolución del género ensayístico en el siglo XX puede aportar datos interesantes, el estudioso del ensayo moderno se enfrenta a un problema de género, pues dado que el ensayo nunca estuvo contemplado en las preceptivas literarias que formaron la tradición occidental, no hay ningún tipo de reglas o descripciones acerca de cómo debería elaborarse un texto de esta naturaleza. Llama la atención que hablar del ensayo como género o como procedimiento de escritura no está contemplado en los textos preceptivos o descriptivos elaborados por ensayistas latinoamericanos de principios del siglo XX.

Partiendo del principio de identidad latinoamericana, Medardo Vitier encuentra un reflejo de la realidad continental justamente en sus ensayos, pues es allí donde el pensamiento de América Latina toma formas concretas. De hecho, afirma que “el ensayo aviva, sobre todo de unos cincuenta años acá, las mejores savias del americanismo” (8). Ya en este primer estudio sistemático sobre el ensayo se considera importante no usar el término en sentido amplio. Según Vitier, el ensayo

[...] es una composición en prosa (lo cual no es tan obvio como parece, pues en la literatura inglesa, sobre todo, hay piezas en verso que son y se titulan *essays*); su naturaleza es interpretativa, pero muy flexible en cuanto a método y estilo; sus temas, variadísimos, los trata el autor desde un punto de vista personal; la extensión, aunque varía, permite por lo común que el escrito se lea de una sola vez; revela, en fin, las modalidades subjetivas del escritor (Vitier, 1945: 46).

Vitier nota en el ensayo americano una especie de género híbrido, pues a la vez que se caracteriza por cierto rigor en su desarrollo, como todo texto didáctico, hay siempre en él un tono poético y una absoluta libertad ideológica. Formalmente el ensayo debe distinguirse del tratado o la monografía, donde el reflejo de la individualidad del escritor no es un rasgo característico, y también del artículo periodístico, según Vitier, aunque esto último es más complicado debido al gran número de particularidades compartidas entre estos dos géneros. Vitier hace una clasificación tentativa de los diversos tipos de ensayo tomando en cuenta criterios de estilo, longitud y relevancia del tema tratado —elementos que no son objetivamente mesurables. Así, existe un ENSAYO DE ERUDICIÓN, que sería sinónimo de monografía; un ENSAYO DE FILIACIÓN, que “fomenta los vínculos latinoamericanos” (Vitier, 1945: 9), y un ENSAYO DE PROBLEMAS, donde se tratan temas comunes en varias realidades nacionales. Esta clasificación, sin embargo, resulta demasiado restrictiva porque deja fuera muchos textos que se apartan de la reflexión nacionalista. Como respuesta a estas deficiencias, José Luis Martínez en *El ensayo mexicano moderno* (1958) subraya, sobre todo, el carácter parcial e individualista del texto, así como su naturaleza interpretativa. El ensayo se distingue de otros géneros por la originalidad en el modo de escribir, la variedad de formas de pensar y la sistematización de ideas; en consecuencia, flexibilidad, subjetividad y

libertad formal e ideológica son elementos esenciales del género. El autor considera oportuno presentar de manera esquemática las distintas modalidades del ensayo que, a pesar de ser discutibles, sientan las bases para una taxonomía que tome en cuenta las orientaciones del ensayo hacia el texto de creación literaria, el discurso, la crónica, el artículo periodístico, etcétera. Sin embargo, los límites del ensayo son tan indeterminados que cualquier clasificación carece de los infinitos matices que se encuentran en la raíz y en la naturaleza propia del texto. Un ensayo de creación literaria no es necesariamente opuesto a uno informativo, así como un artículo periodístico no tiene por qué diferir en todo de un ensayo de pretensiones edificantes. Quede claro que éstas son observaciones a partir del estudio de ensayos existentes, no intentos de descripción con trasfondo preceptivo.

Martínez anota con precisión que es en los ensayos mexicanos donde se encuentran concentrados no sólo el pensamiento, sino la historia de la cultura y de los problemas de la nación: en el ensayo rara vez la inteligencia y la sensibilidad actúan en favor del simple goce intelectual o estético. En general, los escritores se ponen al servicio de la cultura en sus diversas manifestaciones: literatura, arte, filosofía, antropología, historia, economía, etcétera. Señala el autor que el principal ejercicio literario de los ensayistas mexicanos no es precisamente éste: son numerosos los abogados, filósofos, médicos y, obviamente, poetas, los que se dedicaron a la escritura de ensayos y artículos periodísticos de diversa índole como parte de sus intereses culturales o como actividad económicamente redituable. Martínez comenta que “un movimiento literario se reconoce sobre todo por sus nuevas características de estilo; pero como en el ensayo la función del estilo es menos importante que la corriente ideológica, sus características sólo excepcionalmente permiten distinguir con claridad una verdadera escuela literaria” (Martínez, 1958: 20). En el caso de los ensayistas mexicanos, este razonamiento se aplica bastante bien, pues difícilmente se podría encontrar homogeneidad en los puntos de vista de sus miembros, aunque la mayoría haya tratado temas similares.

En la actualidad, la indefinición del ensayo sigue abriendo las puertas a múltiples acercamientos teóricos y analíticos. Se nota, sin embargo, un interés por partir de las generalidades marcadas por la historia de la literatura para llegar a la exposición de fenómenos determinados que se observan en cada tradición literaria, ya sea por afinidades lingüísticas, cronológicas, regionales, o nacionales. Esto se debe, en gran medida, a las particularidades específicas del pensamiento y su expresión a lo largo de la historia misma; de modo que podemos encontrar estudios sobre el ensayo latinoamericano, el ensayo mexicano, el ensayo mexicano del siglo XIX, el ensayo mexicano de crítica de arte del siglo XIX, el ensayo mexicano de crítica de arte en la prensa del siglo XIX, y así, hasta llegar a precisiones más específicas que puedan limitar los campos de estudio según intereses particulares (tipo de medios, características identitarias de los autores, contenidos, ideologías, momentos históricos, etcétera), con la finalidad de interpretar con detalle las causas y consecuencias de ciertos procesos de creación en un tiempo y lugar determinados.

El día de hoy, dentro del ámbito hispánico, contamos con una muy rica bibliografía sobre el estudio del ensayo como género literario. Según mi experiencia docente, *Teoría del ensayo* de José Luis Gómez-Martínez (2a. ed. México, UNAM, 1992) sigue manteniendo vigencia por su carácter general y sintético. Dejando a un lado varias de las preocupaciones para definir el género —que no por ser del pasado dejan de ser importantes—, el autor divide su texto en dos partes. En la primera, ofrece información general sobre el término ‘ensayo’ en sentido lingüístico y de ahí salta a sus características y condicionantes esenciales, sin ser exhaustivo, pero indicando con claridad los puntos problemáticos de mayor relevancia para un estudio pormenorizado. En la segunda parte, elabora una antología de breves reflexiones sobre el ensayo generadas en ámbito hispanoamericano desde 1924 hasta 1987. Además, el estudio tiene como virtud un aparato bibliográfico de gran utilidad. Después de este libro, quien quiera profundizar en la materia está obligado a acercarse a tres textos de carácter reflexivo escritos por Liliana Weinberg: *El ensayo, entre el paraíso y el infierno* (México, UNAM / FCE, 2001), *Umbrales del ensayo* (México, UNAM, 2004) y *Situación del ensayo* (México, UNAM, 2006). Productos de una meditación constante, estas tres obras abren panoramas de análisis sobre el ensayo que —aunque suelen partir de una base latinoamericana— fácilmente pueden aplicarse a realidades ensayísticas producidas en cualquier contexto lingüístico.

Si el ensayo es la materialización de un pensamiento, resulta obvio que su estudio es indispensable para entender la historia de las ideas que han ido modificando el mundo moderno. En este sentido, me parece altamente proficuo reflexionar de vez en cuando acerca de los alcances del género desde su perspectiva histórica, ideológica y literaria. Mucho se ha dicho sobre el ensayo, es cierto: al basarse en el pensamiento humano la reflexión será siempre infinita.

obras citadas

Todas las referencias a libros decimonónicos o anteriores provienen de ediciones digitales: www.archive.org

- ALVAR, Manuel. 1983. “La turbada historia de la palabra *Ensayo*”. *Dispositio*, 22-23. Pp. 145-168.
- BARLAT, Rafael María. 1855. *Diccionario de galicismos o sea de las voces, locuciones y frases tomadas de la lengua francesa*. Madrid: Imprenta Nacional.
- CANÉ, Miguel. 1877. *Ensayos*. Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. 2003. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín DE RIQUER. Barcelona: Alta Fulla. (Ad Litteram, 3)
- DÁVALOS, Balbino. 1901. *Ensayo de crítica literaria*. México: La Europea.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1991. “Ensayando el ‘ensayo’: Plutarco como precursor”. *Revista de occidente*, 116. Pp. 25-43.

- GÓMEZ, Jesús, ed. 1996. *El ensayo español*, vol. 1, *Los orígenes: siglos XV a XVII*. Barcelona: Crítica.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. 1922. *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*. 2000. Milán: Garzanti.
- JOHNSON, Samuel D. 1788. *Dictionary of the English Language*. Londres: Knapton and Longman.
- LAMPILLAS, Francisco Javier. 1782. *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*. Zaragoza: Blas Miedes.
- MAINER, José-Carlos. 1996. "Apuntes junto al ensayo". Ed. Jesús GÓMEZ. *El ensayo español*, vol. 1, *Los orígenes: siglos XV a XVII*. Barcelona: Crítica. Pp. 9-33.
- MARÍA BARLAT, Rafael. 1855. *Diccionario de galicismos o sea de las voces, locuciones y frases tomadas de la lengua francesa*. Madrid: Imprenta Nacional.
- MARTÍNEZ, José Luis. 1958. *El ensayo mexicano moderno*. México: FCE.
- MONTAIGNE, Michel de. 1963. *Essais, Œuvres complètes*. París: Gallimard.
- ROIG, Arturo Andrés. 1986. "El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas". *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*. Quito / México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Pp. 127-140.
- ROUTH, H. V. 1920. "The origins of the essay compared in French and English literatures". *Modern Language Review*, xv. Pp. 28-41.
- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás. 1773. *Ensayo sobre el teatro español*. Madrid: P. Marin.
- TODOROV, Tzvetan. 1978. *Les genres du discours*. París: Seuil.
- VALDELOMAR Y PINEDA, Javier. 1840. *Ensayos líricos*. Sevilla: José Morales.
- VERA E ISLA FERNÁNDEZ, Fernando de la. 1852. *Ensayos poéticos*. París: Pillet Fils Ainé.
- VITIER, Medardo. 1945. *Del ensayo americano*. México: FCE.
- WEINBERG, Liliana. 2006. *Situación del ensayo*. México: UNAM.
- . 2004. *Umbrales del ensayo*. México: UNAM.
- . 2001. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: UNAM / FCE.

Un apéndice a los *Triumph*i de Petrarca: el *Triumphus Fame* IIa

José Luis QUEZADA A.

Universidad Nacional Autónoma de México

Pese a la importancia de los *Triumph*i de Petrarca, aún no hay una edición crítica que ofrezca una versión definitiva del texto. En 1950, Roberto Weiss publicó por primera vez de forma íntegra este fragmento del *Triumphus Fame*; la reaparición de estos versos da cuenta de la incansable labor de revisión que Petrarca desarrollaba para la composición de sus obras. En los seis episodios que lo conforman, el aretino presenta un sinnúmero de personajes históricos y literarios, en gran parte de la antigüedad grecolatina. En esta “biblioteca ideal” petrarquesca, el *Triumphus Fame* revela el grado de conocimiento que Petrarca tenía de los autores clásicos ahí mencionados. Aquí se presenta la primera traducción al español del *Triumphus Fame* IIa.

Palabras clave: *Triumphus Fame*, antigüedad grecolatina, fragmento, *terza rima*, desfile triunfal.

Despite the importance of Petrarch's *Triumph*i, there is currently no critical edition that provides a definitive and uniform version. In 1950, Robert Weiss published this fragment in its complete form for the first time. With the re-discovery of these long-lost verses, Petrarch's dedication in revising and polishing his poems becomes evident. In the work's six episodes, a great number of historic and literary characters, mostly from Classical Antiquity, march through its pages. In this “ideal library”, the *Triumphus Fame* shows the degree of knowledge Petrarch had of the classical authors he mentioned. This article offers the first translation into Spanish of the *Triumphus Fame* IIa.

KEYWORDS: *Triumphus Fame*, Classical Antiquity, fragment, *terzarima*, triumphal procession.

Con respecto al estudio de los *Triumph*i de Petrarca, queda todavía por escribirse una buena parte de la historia. La reconstrucción de este episodio literario sólo podrá realizarse completamente hasta que contemos con una edición definitiva del texto que pueda disipar todas las dudas que hasta ahora permanecen sin solución. No obstante, contamos con ediciones comentadas y anotadas de valor insustituible que significan

un fundamento sólido para el estudio de esta obra.¹ Además de esto, las investigaciones desarrolladas a lo largo del último siglo nos han permitido saber muchísimos aspectos antes desconocidos acerca de esta composición poética en *terza rima*. Baste un ejemplo: en contra de la versión que Petrarca mismo difundió afirmando que no había leído el *sacro poema* de Dante, versión que pervivió durante más de cinco siglos, ahora tenemos la certeza absoluta de que el poeta aretino no sólo leyó la *Commedia*, sino que también estudió e imitó deliberadamente el modelo dantesco. Numerosas pruebas de lo anterior pueden encontrarse en los *Rerum vulgarium fragmenta*, pero de manera más evidente en los *Triumphus*.²

Petrarca trabajó en este extenso poema en tercetos sobre todo en la segunda mitad de su vida; en esta obra asistimos a una sucesión de desfiles triunfales relacionados con los *triumphi*³ que los generales romanos encabezaban tras haber conseguido alguna victoria militar. La sucesión de estos desfiles se presenta de la siguiente manera: *Triumphus Cupidinis*, dividido en cuatro partes; *Triumphus Pudicitie*, *Triumphus Fame*, dividido en tres partes; *Triumphus Temporis*, y por último el *Triumphus Eternitatis*. En cada uno de estos episodios Petrarca presenta un sinnúmero de personajes tanto históricos como literarios, en su mayor parte personajes de la antigüedad grecolatina relacionados con los temas correspondientes a cada uno de los desfiles mencionados.

Si bien la mole de versos conservada permite hacernos una idea general acerca de la estructura ascendente, por así decir, que la obra presenta —desde el deseo hasta la eternidad— también es cierto que la lectura del poema hace evidente que éste carece de una revisión definitiva por parte del autor. Es bien sabido que el proceso de perfeccionamiento al que el poeta sometía sus obras era obsesivo y prolongado. En el caso de los *Triumphus*, la revisión se tornó interminable y el poema quedó finalmente inconcluso, igual que algunas otras de sus obras latinas, piénsese al menos en su otro gran proyecto poético: el *Africa*.

Ahora bien, el objetivo de esta contribución es ofrecer al lector una traducción al español de la que hace casi setenta años fue llamada por Roberto Weiss “la *redazione sconosciuta* di un capitolo del *Trionfo della Fama*” (1950).⁴ Este fragmento es indispensable para poder llevar a cabo un análisis completo de la obra. Como se mencionó antes, Petrarca dividió el *Triumphus Fame* en tres partes: en el caso de la segunda de

¹ Las ediciones consideradas para este trabajo que se enumeran en seguida de manera abreviada pueden consultarse en forma completa en la bibliografía compilada al final de este trabajo: V. Pacca (1996), E. Fenzi (1993), M. Ariani (1988), G. Ponte (1968), G. Martellotti (1951) y la traducción al español de G. M. Cappelli (2003).

² Con respecto a la imitación que Petrarca hace de Dante son muy útiles los estudios de Santagata, 1969: 163-211. Además no debe olvidarse la mutua dependencia que existe entre los *Triumphus* de Petrarca y el otro gran poema en tercetos del *Trecento* italiano, es decir la *Amorosa visione* de Giovanni Boccaccio, sobre lo cual pueden consultarse al menos Billanovich, 1956: 1-52, y Branca, 1959: 681-708.

³ El término *triumphus* indica en latín tanto el triunfo mismo como el desfile militar que lo conmemoraba.

⁴ Véase también E. H. Wilkins, “On Petrarch’s Rewriting the *Triumph of Fame*”, *Speculum* 39 (1964), 440-443, posteriormente publicado también en Wilkins, 1978: 293-297.

ellas contamos con una redacción alterna transmitida por el manuscrito clasificado con la signatura Harleian 3264 del British Museum. Esta versión, de la que hasta antes del descubrimiento por parte de Weiss se conocían sólo los primeros nueve versos, es identificada actualmente por los estudiosos como *Triumphus Fame* IIa. La importancia de esta composición alterna reside ante todo —en palabras del propio Weiss— en que “oltre a rivelarci le intenzioni definitive del Petrarca circa uno dei capitoli più importanti dei *Trionfi*, la nuova redazione ci svela, assai più chiaramente che non la prima, ciò che potremmo chiamare la ‘biblioteca ideale’ del Petrarca, gli autori che studiava amorosamente e quelli che conosceva solo per fama, e che avrebbe bramato di leggere e possedere nella sua libreria” (Weiss, 1950: 39). En efecto, la “biblioteca ideal” contenida en el *Triumphus Fame* IIa nos revela el conocimiento, así como el desconocimiento que Petrarca tenía de los autores allí mencionados. A lo largo de este recorrido por el terreno de los autores clásicos, Petrarca presenta a filósofos, oradores, poetas e historiadores, tanto griegos como romanos. Este elenco de personajes está evidentemente ligado con la versión que podemos llamar definitiva del capítulo de los *Trionfi*, el *Triumphus Fame* II, así como con la égloga X del *Bucolicum carmen* petrarquesco, intitulada *Laurea occidens* (Petrarca, 1968), composición en la que también se presenta un catálogo de diversos personajes de la Antigüedad, en este caso exclusivamente poetas.

Después de que Weiss sacó nuevamente a la luz el texto alternativo, éste ha aparecido como apéndice en las ediciones más importantes de los *Trionfi* aparecidas después de 1950, sin embargo, en la traducción al español (Petrarca, 2003) con la que contamos, este apéndice no figura. Es ésta la razón que me ha llevado a proponer una versión del texto en cuestión, la primera en español de la que tengo noticia.

A continuación se presenta la versión bilingüe del *Triumphus Fame* IIa: la traducción que acompaña al texto es en prosa y está acompañada de algunas notas mínimas que buscan ofrecer al lector un apoyo para la mejor comprensión del texto. Para finalizar esta breve introducción, debe hacerse hincapié en la naturaleza fragmentaria del texto que aquí se presenta. En el *Triumphus Fame* IIa encontramos diversas lagunas y un grupo de versos independientes colocado al final y señalado como fragmento en la edición que he tomado como base.⁵

Triumphus Fame IIa

Poi che la bella e gloriosa donna
così ornata giunse da man destra,
volsimi a l'altra del suo onor colonna,

⁵ Debido a que he considerado que es la más completa he seguido la siguiente edición: F. Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, codicedegliabozzi*, Vinicio Pacca et al. eds., Milán: Mondadori, 1996, y también he tenido a la vista en todo momento la edición de Weiss citada en la nota 4.

e vidi a quella man gente silvestra,
tacita e grave, che pensando avea
fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra.

Ivi vidi colui che pose idea
ne la mente divina, e chi di questo
e d'altre cose contendea

ed era amico, *ma a contender presto*.
Poi vidi il padre di filosofia
Socrate, un vecchiarello allegro, onesto.

Que' la trasse del cielo ove era pria
ed allogolla in terra fra' mortali
perché al vivere umano utile sia.

Poi vidi alcuni alzarsi ed aprir l'ali
ove non bisognava ad ora ad ora,
e far dal ciel nel fango brutti cali;

Pittagora, che 'l nome il qual onora
suoi possessor, se 'n dritta parte è preso,
prima trovò; l'altra è tuba sonora,

Senofonte; e Solon che diede a Cresò
il buon consiglio di guardare al fine,
da molti udito ma da pochi inteso;

e gli altri sei in non men pellegrine
sedie vidi io, ma fama il ver non muta.
Poi contendea Demostene ed Eschine:

ciascun con sì tagliente e con sì aguta
lingua ch'udendo lor querele tante
Grecia mi parve sbigottita e muta.

Senocrate, Anassagora e Cleante
e Zenone e Ferecide, radice
onde uscîr molte verdi e liete piante;

ed Epicuro che col popol dice,
purché 'l diletto sensual trabocchi
un uom razional porco felice.

Poi colui ch'a se stesso tolse gli occhi
perché 'l pensier la vista non occupi
forse, o per non veder fiorir li sciocchi;

e Crisippo a le cose oscure e cupe
non men intento, e duo buon poverelli,
l'un in un tino e l'altro in una rupe.

Diogene e Parmenide son quelli
di ch'io ragiono; Antistene, Anacarse,

Crantor, Anassimene eran con elli;

Anassarco e Calan, che vivo s'arse
di viver sazio, e quel cui vaneggiando
Mongibello sepolcro onesto parse;

Varo e 'l gran Tullio che venian parlando
lingua latina, e Seneca il seguia;
e Virgilio ed Omero alto cantando.

Dolce mi fu il mirar lor leggiadria,
in atto in lingue in abito distinta,
ed udir lor celeste melodia.

Di lauro avea ciascun la fronte cinta,
o d'edera o di mirto, altri ch'un solo
che cantava canzon vera e non finta.

Euripide vid'io levarsi a volo
e Sofoclè, duo nobili tragedi,
[...]

e' Greci e' nostri, che son fatti eredi
del monte diParnaso e per quei giochi
mosser più tardo, non men presti, i piedi.

Tal al parlar, tal riconobbi ai luoghi;
quel era di Volterra e quel d'Aquino;
ciascun par che suo sdegno in verso sfoghi.

Dinanzi a questo Orazio venusino
con la sua lira e 'l fiorentin ch'è messo
a cantar Pluto e Stilico e Ruffino.

Vidi Stazio a Virgilio ir sì da presso
che li dava del pie' nelle calcagna
e reverente umiliar se stesso.

Poi vidi con Lucan d'ultima Spagna
Columela venir, A[...] e Marziale
ch'un gran guascone aveva in lor compagna.

Non è l'ingegno né lo stile eguale
a la materia, onde di mille taccio,
ma non posso tacer [...]

Lucilio, Ennio, Pacuvio, Plauto ed Accio,
Nevio; ed altri che poser in trastullo
il mal d'amor, ricever fiamma e ghiaccio:

Anacreonte, Alceo e con Catullo,
nodrito in Campo Marzo veronese,
e Properzio ed Ovidio era e Tibullo.

Ibico il grande amante calabrese
iva con lor; fra ta' sette vidi una

giovane greca assai bella e cortese
 d'amor lagnarsi e di sua ria fortuna.

Poi vidi ond'ave appoggi ed elimenti
 nostra memoria fragile e digiuna.

Livio il gran padoan, da' fondamenti
 il qual di Roma così passo passo
 venne col tempo alle famose genti,
 era il primo fra questi e questi lasso
 pareva del gran viaggio; e poi il secondo,
 Crispo Salustio che non parla in casso;

Trogo che col suo stile abbraccia il mondo,
 non stringe, e Iustin seco e Festo e Floro
 toccar la soperficie ma no 'l fondo;

Erodoto e Tucchidide e con loro
 Pollibio e Quinto Claudio, che tesseo
 di rozza trame un nobile lavoro;

e in ciò sembiente il veritiero ebreo
 Iosefo ed Egisippo, in cinque libri
 che poi l'istoria sua più breve feo;

e Iulio Celso ch'io non so qual vibri
 meglio o 'l ferro o la penna; e Dare e Dite
 fra lor discordi e non è chi 'l ver cribri;

così rimansi ancor l'antica lite
 di questi e d'altri e gli argomenti interi,
 ché le certe notizie son fallite.

Vidi ancor duo Corneli e duo Valeri,
 Orosio, Eutropio, Curzio ed altri molti
 tutti d'ingegno e d'eloquenzia alteri.

[...]

[*Frammento*]

Cinea e Carmadàs che di memoria
 vinsero ogni uomo, sì com Grecia afferma;
 Ortensio ch'à gran parte in questa gloria;
 Plinio con libri poi quattro e settanta
 di sua romana e naturale istoria.

Triumphus Fame Ila

Después que la bella y gloriosa señora⁶ llegó por la derecha tan adornada, me volví hacia la otra columna de su honor y vi de aquel lado gente solitaria, silenciosa y solemne, que meditando había abierto una elevada ventana hacia el cielo con su ingenio. Ahí vi a aquel que colocó las ideas en la mente divina, y a quien sobre esto y sobre otras cosas contendía con él y era amigo, pero estaba dispuesto a disputar⁷ (10). Después vi al padre de la filosofía, Sócrates, un viejecillo alegre, digno de honor.⁸ Él la trajo del cielo donde primero estaba y la colocó en la tierra entre los mortales para que fuera útil a la vida humana. Después vi a algunos que de cuando en cuando abrían las alas y se elevaban hacia donde no debían y caían deshonorosamente del cielo en el fango: a Pitágoras, que fue el primero en encontrar el nombre que honra a quienes lo poseen, si es entendido correctamente (20). El otro es una tuba que resuena: Jenofonte; y Solón, que dio a Creso el buen consejo de mirar hacia el final, por muchos escuchado, pero por pocos entendido; y los otros seis⁹ en sillas no menos singulares vi yo, pero la fama no cambia la verdad. Después disputaban Demóstenes y Esquines, cada uno con un discurso tan impetuoso y penetrante que, escuchando sus encendidos encuentros, Grecia me parecía trastornada y muda (30). Jenócrates, Anaxágoras y Cleante y Zenón y Ferécides, raíz de donde surgieron muchas plantas verdes y vigorosas; y Epicuro que con el vulgo dice que un hombre racional es como un puerco feliz con tal de que el placer de los sentidos rebose. Luego vi a aquel que se arrancó a sí mismo los ojos,¹⁰ tal vez para que la vista no ocupara el pensamiento o bien para no ver prosperar a los tontos, y a Crisipo no menos interesado en los temas oscuros y tenebrosos (40), y a dos pobres buenos, uno en un barril y el otro en una roca. Diógenes y Parménides son aquellos de los que estoy razonando; Antístenes, Anacarsis, Crántor, Anaxímenes estaban con ellos; Anaxarco y Calán,¹¹ que se arrojó al fuego harto de la vida, y aquel a quien en medio de su locura el Mongibelo¹² pareció un honorable sepulcro. Vi a Varrón y al gran Tulio¹³ que llegaban hablando latín, y Séneca los seguía; (50) y Virgilio y Homero cantando cosas elevadas. Fue dulce para mí contemplar su elegancia, distinta en sus acciones, en su lengua, en su forma de ser, y oír su celeste melodía. Cada

⁶ La “bella e gloriosa donna” es la Fama.

⁷ Platón fue quien “posee ideas en la mente divina” y su acompañante y contencioso amigo es Aristóteles.

⁸ Sócrates encabeza el primer gran grupo de personajes antiguos conformado principalmente por filósofos y por algunos oradores, todos ellos griegos excepto en un par de casos.

⁹ Solón y los otros seis son los llamados Siete sabios.

¹⁰ Demócrito de Abdera.

¹¹ Filósofo hindú que formó parte del séquito de Alejandro Magno.

¹² El nombre Mongibelo, es decir, el Etna, está atestiguado en la poesía española de los Siglos de Oro. Véase, por ejemplo, el poema de Francisco de Quevedo, “Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en la prisión”, vv. 9-10: “En sus exequias encendió al Vesubio / Parténope, y Trinacria al Mongibelo” (1967: 18).

¹³ Varrón y Cicerón están al frente de un segundo grupo de personajes donde tras ellos hay predominancia de poetas, la mayor parte latinos.

uno de ellos tenía la frente ceñida de laurel o de hiedra o de mirto,¹⁴ excepto uno solo¹⁵ que cantaba una canción de verdad y no de ficción. Yo vi a Eurípides,¹⁶ que alzaba el vuelo y a Sófocles, dos nobles tragediógrafos, [...] Tanto griegos como hombres nuestros que fueron nombrados herederos del monte Parnaso y por aquellos parajes elevados se encaminaron tiempo después, pero no menos solícitamente. A alguno lo reconocí por su forma de hablar, a otro por su lugar de origen, aquél era de Volterra y éste de Aquino;¹⁷ cada uno parece desahogar su indignación en sus versos. Delante de ellos Horacio venusino con su lira y el florentino que se ocupó en cantar a Plutón, a Estilicón y a Rufino.¹⁸ Vi a Estacio seguir tan de cerca a Virgilio, (70) que con sus pasos le pisaba los talones, y humillarse reverentemente. Después vi venir de la lejana España con Lucano a Columela, A [...] y a Marcial que tenía como compañero un gran gascón.¹⁹ Ni el ingenio ni el estilo están a la altura de la materia, por lo que no hablo de mil, pero no puedo no hablar de [...]. Lucilio, Ennio, Pacuvio y Accio, Nevio²⁰ y otros que se burlaron (80) del mal de amor, que es soportar la llama y el hielo: Anacreonte, Alceo; y con Catulo, crecido en el campo Marte de Verona, y Propertio y Ovidio estaban y Tibulo.²¹ Íbico, el gran amante calabrés, iba con ellos; entre estos siete vi a una joven griega muy bella y cortés que se lamentaba del amor y de su triste fortuna.²² Después vi de dónde obtiene apoyo y alimento nuestra memoria que es frágil y defectuosa (90). Livio,²³ el gran paduano, el cual desde la fundación de Roma fue avanzando paulatinamente hasta llegar a los más famosos personajes, era el primero entre ellos y aparecía cansado del largo viaje; y después el segundo, Crispo Salustio que no habla en vano; Trogo que con su estilo abraza el mundo, pero no lo abarca, y Justino con él y Festo y Floro, que tocaron la superficie, pero no el fondo. Herodoto y Tucídides y con ellos (100) Polibio y Quinto Claudio que tejó un noble trabajo con una áspera trama. Y en esto semejante el veraz judío Josefo y Egisipo,²⁴ que después en cinco libros hizo su

¹⁴ No es necesario abundar demasiado en la compleja simbología que asume el laurel en el universo petrarquesco, pero debe considerarse al menos la alusión a Laura, y a la gloria poética. En cuanto a la mención conjunta del laurel, la hiedra y el mirto véase F. Petrarca, *Collatio laureationis* XI, 1: "Nunc tamen et lauri mirtusque hedereque silentur", y Feo, 1987: 21.

¹⁵ Para Petrarca, David, el poeta de los *Salmos*, es el único cuyo canto es verdadero en cuanto está dirigido a Dios.

¹⁶ Para la alta estima que Petrarca sentía hacia Eurípides, véase *Africa* IX, 66-67.

¹⁷ Aulo Persio Flaco y Décimo Junio Juvenal, poetas satíricos romanos.

¹⁸ Claudio Claudiano que para Petrarca es florentino en realidad es originario de Alejandría. Las obras de Claudiano a que se alude con "Pluto e Stilico e Rufino" son respectivamente *De raptu Proserpinae*, *De consulatu Stilichonis*, *In Rufinum*.

¹⁹ El poeta Décimo Magno Ausonio.

²⁰ Poetas latinos arcaicos de los que desde la época de Petrarca y hasta ahora se conservan pocos fragmentos.

²¹ Un subgrupo de poetas, en este caso elegíacos.

²² Esta joven griega que se lamenta es la poetisa Safo de Lesbos.

²³ Con la presentación de Tito Livio, Petrarca introduce un pequeño grupo de historiadores y analistas.

²⁴ En primer lugar se refiere al escritor judío Flavio Josefo y en segundo lugar también, aunque sin saberlo, ya que a este inexistente Egisippo se atribuía un resumen del *Bellum Iudaicum* de Josefo, pero el

historia más breve; y Julio Celso²⁵ que no sé qué maneje mejor, si la espada o la pluma. Y Dares y Dictis,²⁶ discordes entre sí, y no hay quien distinga la verdad. Así permanece todavía la antigua disputa de éstos y de otros y todos sus argumentos, (110) ya que las noticias certeras se han perdido. Vi todavía a dos Cornelios²⁷ y a dos Valerios, a Orosio, Eutropio, Curcio y a muchos otros, todos orgullosos por su ingenio y elocuencia...

[Fragmento]²⁸

Cinea y Carmadas,²⁹ que en cuanto a la memoria vencieron a todos los hombres, así como afirma Grecia; Hortensio,³⁰ que tiene gran parte en esta gloria. Luego Plinio con setenta y cuatro libros de su historia natural y romana.³¹

obras citadas

I) Petrarca

- PETRARCA, Francesco. 2003. *Triunfos*. Trad. Guido M. CAPPELLI. Madrid: Cátedra. (Letras Universales, 345)
- . 1996. *Trionfi, Rime estravaganti, codice degli abbozzi*. Ed. Vinicio PACCAY y Laura PAOLINO. Milán: Mondadori. (I Meridiani). Pp. 593-626.
- . 1993. *Il Canzoniere e i Trionfi*. Ed. Enrico FENZI. Roma: Salerno. (I Diamanti). Pp. 807-811.
- . 1988. *Triumphs*. Ed. Marco ARIANI. Milán: Mursia. (Grande universale Mursia). Pp. 433-447.
- . 1968. *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. (Note e discussioni erudite, 12)

nombre Egisippo no es más que una deformación del nombre Iosippus. Véase Petrarca, 1996: 622, notas 103-105.

²⁵ Julio Celso Constantino, a quien durante la Edad Media se atribuían erróneamente los *Commentarii de bello Gallico* de Julio César.

²⁶ Autores respectivamente de las obras *Historia de excidio Troiae* y *Ephemeris belli Troiani* que fueron durante la Edad Media la única posibilidad de lectura acerca del ciclo troyano.

²⁷ Cornelio Nepote, autor del *Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium*, y Cornelio Tácito, autor, entre otras obras, de las *Historiae* y los *Annales*.

²⁸ Este fragmento al que antes se aludió está separado en los manuscritos de los versos restantes y en dos de los testimonios está señalado con la nota “supra ubiocurret”, que hace pensar en la posible incorporación del pasaje en algún punto del texto.

²⁹ Con respecto a estos personajes de memoria prodigiosa, veáse Cicerón, *Tusculanae disputationes*, I, 24, 59.

³⁰ El orador romano Quinto Hortensio Hórtalo.

³¹ Cabe precisar que los libros que integran la *Naturalis historia* de Plinio son treinta y siete y no setenta y cuatro como afirma aquí Petrarca.

- . 1968. *opere di Petrarca*. Ed. Giovanni PONTE. Milán: Mursia. (Le corone, 7). Pp. 325-328, 1057-1059.
- . 1951. *Rime, Trionfie Poesie Latine*. Guido MARTELOTTI et al. eds. Milán / Nápoles: Ricciardi. (La Letteratura italiana. Storia e testi 6). Pp. 481-578.
- . 1950. *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del Trionfo della Fama*. Ed. Roberto WEISS. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. (Raccolta di studi e testi, 29)

II. Otros materiales citados

- BILLANOVICH, Giuseppe, 1956. “Dalla *Commedia* e dall’*Amorosa visione* ai *Trionfi*”. *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 123. Turín: Loescher. 1-52. Pp. 367-368.
- BRANCA, Vittore. 1959. “Per la genesi dei *Trionfi*”. *La Rinascita* 21, Florencia. Pp. 681-708.
- DE QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco. 1967. *obras completas*, II (obras en verso). Ed. Felicidad BUENDÍA. Madrid: Aguilar.
- FEO, Michele. 1987. “La prima corrispondenza poetica fra Rinaldo da Villafranca e Francesco Petrarca ritrovata e pubblicata da M. Feo”. *quaderni petrarcheschi* 4. Roma: Valerio Levi. Pp. 13-25.
- GODI, Carlo. 1970. “La *Collatio laureationis* del Petrarca”. *Italia Medioevale e Umanistica* 13. Padua: Antenore. Pp. 1-27.
- SANTAGATA, Marco. 1980. “Dante in Petrarca”. *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 157. 499. Turín: Loescher. Pp. 445-452.
- . 1969. “Presenze di Dante ‘comico’ nel *Canzoniere* del Petrarca”. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 146. Turín: Loescher. Pp. 163-211.
- WEISS, Roberto. 1950. *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del “Trionfo della fama”*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- WILKINS, Ernest Hatch. 1978. *Studies on Petrarch and Boccaccio*. Padua: Antenore. (Studi sul Petrarca, 6)
- . 1964. “On Petrarch’s Rewriting the *Triumph of Fame*”, *Speculum* 39. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 440-443.

The World's Wife, de Carol Ann Duffy

Marina FE y Eva CRUZ YÁÑEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Carol Ann Duffy nació en Glasgow, Escocia, en 1955. En 2009 fue la primera mujer nombrada Poeta Laureada en el Reino Unido. Ha recibido varios premios por sus libros de poesía, entre los que se encuentran: *Standing Female Nude*, 1985; *Selling Manhattan*, 1987; *The other Country*, 1990; *Mean Time*, 1993; *The World's Wife*, 1999; *Feminine Gospels*, 2002; *Rapture*, 2005, y *The Bees*, 2011.

Hemos querido dar a conocer algunos poemas de su colección de *The World's Wife*, poemas subversivos que cuestionan y desconstruyen los mitos acerca de ciertos “grandes hombres”, ya sean personajes históricos o ficcionales, desde el punto de vista de las mujeres. En esta suerte de coro femenino se encuentran, por ejemplo, las esposas de Esopo, Darwin, Fausto, Tiresias, Quasimodo, Lázaro, Shakespeare, Midas y hasta el mismo Diablo. Aparecen también otras que no son esposas, como Medusa, Caperucita Roja y la estatua de Pigmalión.

Como parte de un proyecto de traducción más ambicioso de la obra poética de Duffy, ofrecemos aquí una selección de estos poemas, una breve muestra de su ingenio, su humor, su actitud crítica y a veces satírica, así como del lirismo que recorre, sin duda, toda su obra.

The World's Wife, de Carol Ann Duffy

La señora Midas

Era el final de septiembre. Me había servido una copa de vino, empezaba a relajarme, mientras se cocían las verduras. La cocina se llenó del olor de sí misma, tranquila, su aliento vaporoso empañaba levemente las ventanas. Así que abrí una, luego con los dedos limpié el vidrio de la otra como un arco. Él estaba bajo el peral quebrando una ramita.

Ahora bien, el jardín era largo y la visibilidad mala, así como cuando lo oscuro de la tierra parece beberse la luz del cielo, pero esa ramita en su mano era de oro. Y entonces arrancó una pera de una rama —plantábamos Fondante d'Automne— y se quedó en la palma de su mano como un foco. Encendido. Pensé para mí, ¿está poniendo luces navideñas en el árbol?

Entró a la casa. Las manijas de las puertas brillaron. Cerró las persianas. Ya saben cómo es la mente; pensé en el Campo de la Tela de Oro y en Miss Macready. Se sentó en el sillón como un rey en su trono bruñido. Su mirada era extraña, fiera, engreída. Yo dije, ¿qué está pasando por Dios? Empezó a reír.

Serví la comida. Para empezar, maíz en mazorca. En segundos empezó a escupir los dientes de los ricos. Jugueteó con su cuchara, luego con la mía, luego con cuchillos y tenedores. Preguntó por el vino. Se lo serví con mano temblorosa, un vino blanco seco, fragante, de Italia, luego observé cuando tomó la copa de vino, el cáliz dorado, y bebió.

Fue entonces cuando empecé a gritar. Cayó de rodillas. Después de habernos calmado, me terminé el vino yo sola, escuchándolo. Lo obligué a sentarse

The World's Wife, de Carol Ann Duffy

Mrs Midas

It was late September. I'd just poured a glass of wine, begun to unwind, while the vegetables cooked. The kitchen filled with the smell of itself, relaxed, its steamy breath gently blanching the windows. So I opened one, then with my fingers wiped the other's glass like a brow. He was standing under the pear tree snapping a twig.

Now the garden was long and the visibility poor, the way the dark of the ground seems to drink the light of the sky, but that twig in his hand was gold. And then he plucked a pear from a branch —we grew Fondanted' Automne — and it sat in his palm like a lightbulb. On. I thought to myself, Is he putting fairy lights in the tree?

He came into the house. The doorknobs gleamed. He drew the blinds. You know the mind; I thought of the Field of the Cloth of Gold and of Miss Macready. He sat in that chair like a king on a burnished throne. The look on his face was strange, wild, vain. I said, What in the name of God is going on? He started to laugh.

I served up the meal. For starters, corn on the cob. Within seconds he was spitting out the teeth of the rich. He toyed with his spoon, then mine, then with the knives, the forks. He asked where was the wine. I poured with a shaking hand, a fragrant, bone-dry white from Italy, then watched as he picked up the glass, goblet, golden chalice, drank.

It was then that I started to scream. He sank to his knees. After we'd both calmed down, I finished the wine on my own, hearing him out. I made him sit

al otro lado del cuarto y a mantener las manos quietas.
Encerré al gato en la bodega. Moví el teléfono.
El excusado no me importaba. No podía creer lo que decía:

cómo había tenido un deseo. Miren, todos tenemos deseos, concedido.
¿Pero a quién se le conceden? A él. ¿Saben algo del oro?
No alimenta a nadie; áureo, suave, no se mancha; no sacia
la sed. Trató de encender un cigarro; yo lo miraba, extasiada,
mientras la flama azul bailaba en su tallo luminoso. Al menos,
dije, podrás dejar de fumar definitivamente.

Camas separadas. De hecho, puse una silla contra mi puerta,
casi petrificada. Él estaba abajo, convirtiendo el cuarto de visitas
en la tumba de Tutankamon. Verán, éramos apasionados entonces,
en esos días felices; nos desenvolvíamos el uno al otro, rápido,
como regalos, comida rápida. Pero ahora temía su abrazo de miel,
el beso que haría de mis labios una obra de arte.

¿Y quién, llegado el momento, puede vivir
con un corazón de oro? Esa noche, soñé que tenía
un hijo suyo, con perfectas piernas de oro, su lengüita
como un broche precioso, sus ojos de ámbar
conteniendo sus pupilas como moscas. Mi leche soñada
me quemaba los pechos. Me despertó el sol radiante.

Entonces tuvo que irse. Teníamos un remolque
en el bosque, en un aislado claro de hierba. Lo llevé en el coche
protegidos por la oscuridad. Iba sentado atrás.
Y después regresé a casa, la mujer que se casó con el tonto
que deseó tener oro. Al principio lo visitaba, de vez en cuando,
estacionando el coche bastante lejos, para luego caminar.

Podías saber que te ibas acercando. Truchas doradas
en el pasto. Un día, una liebre colgada de un alerce,
un hermoso limón equivocado. Y luego sus pisadas,
luminosas cerca del camino del río. Estaba flaco,
delirante; oía, según él, la música de Pan
desde el bosque. Miren. Ésa fue la gota que derramó el vaso.

Lo que me enoja ahora no es la idiotez o la avaricia
sino que no haya pensado en mí. Egoísmo puro. Vendí
el contenido de la casa y me vine acá.

on the other side of the room and keep his hands to himself.
 I locked the cat in the cellar. I moved the phone.
 The toilet I didn't mind. I couldn't believe my ears:

how he'd had a wish. Look, we all have wishes; granted.
 But who has wishes granted? Him. Do you know about gold?
 It feeds no one; aurum, soft, untarnishable; slakes
 no thirst. He tried to light a cigarette; I gazed, entranced,
 as the blue flame played on its luteous stem. At least,
 I said, you'll be able to give up smoking for good.

Separate beds. In fact, I put a chair against my door,
 near petrified. He was below, turning the spare room
 into the tomb of Tutankhamun. You see, we were passionate then,
 in those halcyon days; unwrapping each other, rapidly,
 like presents, fast food. But now I feared his honeyed embrace,
 the kiss that would turn my lips to a work of art.

And who, when it comes to the crunch, can live
 with a heart of gold? That night, I dreamt I bore
 his child, its perfect ore limbs, its little tongue
 like a precious latch, its amber eyes
 holding their pupils like flies. My dream milk
 burned in my breasts. I woke to the streaming sun.

So he had to move out. We'd a caravan
 in the wilds, in a glade of its own. I drove him up
 under cover of dark. He sat in the back.
 And then I came home, the woman who married the fool
 who wished for gold. At first, I visited, odd times,
 parking the car a good way off, then walking.

You knew you were getting close. Golden trout
 on the grass. One day, a hare hung from a larch,
 a beautiful lemon mistake. And then his footprints,
 glistening next to the river's path. He was thin,
 delirious; hearing, he said, the music of Pan
 from the woods. Listen. That was the last straw.

What gets me now is not the idiocy or greed
 but lack of thought for me. Pure selfishness. I sold
 the contents of the house and came down here.

Pienso en él a ciertas horas, con la luz de la mañana, al atardecer,
y una vez un platón con manzanas casi me mata de susto. Lo que más
extraño, aún ahora, son sus manos tibias, su toque, sobre mi piel.

Trad. Marina Fe

La señora Darwin

Abril 7, 1852

Fuimos al zoológico.

Le dije:

Hay algo en ese chimpancé de ahí que me hace pensar

En ti.

Trad. Marina Fe

Anne Hathaway

“Ítem: que dejo a mi esposa mi segunda mejor cama”.

(del testamento de Shakespeare)

La cama donde nos amamos era un mundo giratorio
de bosques, castillos, antorchas, riscos, mares,
donde él buceaba en busca de perlas. Las palabras de mi amado
eran estrellas fugaces que caían a tierra como besos
en estos labios; mi cuerpo a veces suave rima
para el suyo, otras eco, asonancia; su caricia
un verbo bailando en el centro de un sustantivo.
Ciertas noches soñaba que él me había escrito, la cama
una página bajo sus manos de escritor. Romance
y drama interpretados por el tacto, el olfato, el gusto.
En la otra cama, la mejor, nuestros invitados dormitaban,
babeando su prosa. Mi amor vivo y risueño —
lo abrazo en el ataúd de mi cabeza viuda
como él me abrazaba en esa segunda mejor cama.

Trad. Eva Cruz Yáñez

I think of him in certain lights, dawn, late afternoon,
and once a bowl of apples stopped me dead. I miss most,
even now, his hands, his warm hands on my skin, his touch.

Mrs Darwin

7 April 1852.

Went to the Zoo.
I said to Him –
Something about that Chimpanzee over there reminds me
of you.

Anne Hathaway

‘Item I gyve unto my wief my second best bed...’
(from Shakespeare’s will)

The bed we loved in was a spinning world
of forests, castles, torchlight, cliff-tops, seas
where he would dive for pearls. My lover’s words
were shooting stars which fell to earth as kisses
on these lips; my body now a softer rhyme
to his, now echo, assonance; his touch
a verb dancing in the centre of a noun.
Some nights I dreamed he’d written me, the bed
a page beneath his writer’s hands. Romance
and drama played by touch, by scent, by taste.
In the other bed, the best, our guests dozed on,
dribbling their prose. My living laughing love —
I hold him in the casket of my widow’s head
as he held me upon that next best bed.

Medusa

Una sospecha, una duda, un recelo
creció en mi mente,
y mis cabellos se volvieron serpientes repugnantes,
como si mis pensamientos
sisearan y escupieran en mi cabeza.

Mi aliento de novia se volvió acre, fétido
en los sacos grises de mis pulmones.
Ahora tengo boca y lengua inmundas
y colmillos amarillos.
Mis lágrimas son balas en mis ojos.
¿Te aterra?

Atérrate
Es a ti a quien amo,
hombre perfecto, Dios Griego, mío nada más;
pero sé que te irás, me traicionarás, te alejarás
del hogar.
Mucho mejor para mí si fueras de piedra.

Miré de pronto a una abeja zumbante,
y una piedrecilla gris pardo
cayó al suelo.
Miré de pronto a un pájaro cantando,
y un puño de grava polvorienta
se esparció en la tierra.

Miré a un gato anaranjado,
y un ladrillo
quebró un tazón de leche.
Miré a un cerdo que resoplaba,
y un peñasco se revolcó
en un montón de estiércol.

Miré directamente al espejo.
El amor malogrado
me mostró una Gorgona.
Miré fijamente a un dragón.
Una montaña
escupió fuego por la boca.

Medusa

A suspicion, a doubt, a jealousy
grew in my mind,
which turned the hairs on my head to filthy snakes,
as though my thoughts
hissed and spat on my scalp.

My bride's breath soured, stank
in the grey bags of my lungs.
I'm fouled mouthed now, foul tongued,
yellow fanged.
There are bullet tears in my eyes.
Are you terrified?

Be terrified.
It's you I love,
perfect man, Greek God, my own;
but I know you'll go, betray me, stray
from home.
So better by far for me if you were stone.

I glanced at a buzzing bee,
a dull grey pebble fell
to the ground.
I glanced at a singing bird,
a handful of dusty gravel
spattered down.

I looked at a ginger cat,
a housebrick
shattered a bowl of milk
I looked at a snuffling pig,
a boulder rolled
in a heap of shit.

I stared in the mirror.
Love gone bad
showed me a Gorgon.
I stared at a dragon.
Fire spewed
from the mouth of a mountain.

Y aquí vienes
con un escudo por corazón
y una espada por lengua
y tus mujeres, tus mujeres.
¿Acaso no era yo hermosa?
¿No era fragante y joven?

Mírame ahora.

Trad. Eva Cruz Yáñez

La señora Lázaro

Había guardado luto. Había llorado día y noche
por mi pérdida, arrancado de mi pecho el vestido
con el que me casé, aullado, gritado, arañado
las piedras del sepulcro hasta sangrar mis manos, repetido
su nombre en arcadas una y otra vez, muerto, muerto.

Había regresado a casa. Destripado el lugar. Dormido en un catre individual,
viuda, un guante vacío, fémur blanquecino
en el polvo, una mitad. Había metido trajes oscuros
en bolsas negras, arrastrado los pies en los zapatos de un muerto,
anudado una corbata alrededor de mi cuello desnudo,

monja enjuta en el espejo, toquetéandose. Aprendí
las Estaciones del Duelo, viendo el icono de mi rostro
en cada lúgubre marco; pero durante todos esos meses
él se iba alejando de mí, encogiéndose
al reducido tamaño de una foto, se iba yendo,

yendo. Hasta que su nombre dejó de ser un conjuro infalible
para ver su rostro. El último cabello de su cabeza
salió flotando de un libro. Su olor se fue de la casa.
Se leyó el testamento. Vean, se iba desvaneciendo
hasta ser el insignificante cero cercado por el oro de mi sortija.

Entonces desapareció. Luego se volvió leyenda, lenguaje;
paseé del brazo del maestro de escuela —el impacto
de sentir la fuerza de un hombre bajo la manga de su saco—

An here you come
 with a shield for a heart
 and a sword for a tongue
 and your girls, your girls.
 Wasn't I beautiful?
 Wasn't I fragrant and young?

Look at me now.

Mrs Lazarus

I had grieved. I had wept for a night and a day
 over my loss, ripped the cloth I was married in
 from my breasts, howled, shrieked, clawed
 at the burial stones till my hands bled, retched
 his name over and over again, dead, dead.

Gone home. Gutted the place. Slept in a single cot,
 widow, one empty glove, white femur
 in the dust, half. Stuffed dark suits
 into black bags, shuffled in a dead man's shoes,
 noosed the double knot of a tie round my bare neck,

gaunt nun in the mirror, touching herself. I learnt
 the Stations of Bereavement, the icon of my face
 in each bleak frame; but all those months
 he was going away from me, dwindling
 to the shrunk size of a snapshot, going,

going. Till his name was no longer a certain spell
 for his face. The last hair on his head
 floated out from a book. His scent went from the house.
 The will was read. See, he was vanishing
 to the small zero held by the gold of my ring.

Then he was gone. Then he was legend, language;
 my arm on the arm of the schoolteacher - the shock
 of a man's strength under the sleeve of his coat -

a lo largo de los setos. Pero fui fiel
el tiempo necesario. Hasta que se volvió recuerdo.

De modo que esa tarde me detuve en el campo
envuelta en un chal de aire suave, curada, y pude
contemplar la orilla de la luna acudir al cielo
y a una liebre saltar de un cerco; luego reparé en
los hombres del pueblo que corrían hacia mí, gritando,

las mujeres y niños detrás, los perros ladrando,
y entonces lo supe. Lo supe por la taimada luz
en el rostro del herrero, los ojos estridentes
de la mesera del bar, las manos inesperadas llevándome
entre el punzante olor acre de la multitud que se abría a mi paso.

Estaba vivo. Pude ver el horror en su rostro.
Oí el canto enloquecido de su madre. Aspiré
su hedor; mi esposo en su mortaja putrefacta,
húmeda y descompuesta por la lenta corrosión de la tumba,
croando su nombre cornudo, desheredado, fuera de su tiempo.

Trad. Eva Cruz Yáñez

La novia de Pigmalión

Fría, estaba, como nieve, como marfil.
Pensé *No me va a tocar*,
pero lo hizo.

Besó mis labios de piedra fría
Me quedé quieta
como si hubiera muerto.
El se detuvo
pasó sus dedos sobre mis ojos de mármol.

Habló
torpes palabras dulces, qué haría y cómo.
Sus palabras fueron terribles.

along the hedgerows. But I was faithful
for as long as it took. Until he was a memory.

So I could stand that evening in the field
in a shawl of fine air, healed, able
to watch the edge of the moon occur to the sky
and a hare thump from a hedge; then notice
the village men running towards me, shouting,

behind them the women and children, barking dogs,
and I knew. I knew by the sly light
on the blacksmith's face, the shrill eyes
of the barmaid, the sudden hands bearing me
into the hot tang of the crowd parting before me.

He lived. I saw the horror on his face.
I heard his mother's crazy song. I breathed
his stench; my bridegroom in his rotting shroud,
moist and dishevelled from the grave's slack chew,
croaking his cuckold name, disinherited, out of his time.

Pygmalion's Bride

Cold, I was, like snow, like ivory.
I thought, *He will not touch me*,
but he did.

He kissed my stone-cool lips.
I lay still
as though I'd died.
He stayed.
He thumbed my marbled eyes.

He spoke —
blunt endearments, what he'd do and how.
His words were terrible.

Mis orejas eran escultura,
de piedra sorda, conchas.
Oía el mar.
Ahogaba su voz
Lo oía gritar.

Me trajo regalos, piedrecillas pulidas,
campanitas.
No parpadeé,
estaba muda.
Me trajo perlas y collares y anillos.
Los llamaba *cosas de chicas*
Recorría sus manos pegajosas por mis piernas,
No me moví.
Jugué a la estatua, calladita.

Dejé que sus dedos se hundieran en mi carne,
pellizcó, apretó.
No me salían moretones.
Buscó marcas,
corazones morados,
estrellas de tinta, señales de tizne.
Sus uñas eran garras.
Yo no mostraba arañazos, raspones, cicatrices.
Me recostó en almohadas,
parloteó toda la noche.
Mi corazón era de hielo, de cristal.
Su voz era de grava, ronca.
Hablabla blanco y negro.

Así que cambié de plan,
me entibí, como cera de velas,
le devolví los besos,
fui suave, dúctil,
empecé a gemir,
me calenté, me puse salvaje,
me arqueé, me enrosqué, me retorcí,
le supliqué por un hijo,
y en el clímax
grité como loca—
toda una actuación.

My ears were sculpture,
 stone-deaf, shells.
 I heard the sea.
 I drowned him out.
 I heard him shout.

He brought me presents, polished pebbles,
 little bells.
 I didn't blink,
 was dumb.
 He brought me pearls and necklaces and rings.
 He called them *girly things*.
 He ran his clammy hands along my limbs.
 I didn't shrink,
 played statue, schtum.

He let his fingers sink into my flesh,
 he squeezed, he pressed.
 I would not bruise.
 He looked for marks,
 for purple hearts,
 for inky stars, for smudgy clues.
 His nail were claws.
 I showed no scratch, no scrape, no scar.
 He propped me up on pillows,
 jawed all night.
 My heart was ice, was glass.
 His voice was gravel, hoarse.
 He talked white black.

So I changed tack,
 grew warm, like candle wax,
 kissed back,
 was soft, was pliable,
 began to moan,
 got hot, got wild,
 arched, coiled, writhed,
 begged for his child,
 and at the climax
 screamed my head off -
 all an act.

Y no lo he visto desde entonces.
Así de simple.

Trad. Marina Fe

Penélope

Al principio miraba a lo largo del camino
esperando verlo llegar sin prisa a casa
entre los olivos,
un silbido para el perro
que lo lloraba con la tibia cabeza sobre mis rodillas.
Seis meses de esto
y luego descubrí que días enteros habían pasado
sin que me diera cuenta.
Preparé tela y tijeras, aguja, hilo

pensando en entretenerme,
pero encontré la labor para toda mi vida en lugar de eso.
Cosí una niña
bajo una sola estrella —punto de cruz, seda plateada—
corriendo tras el rebote de la pelota de su infancia.
Escogí entre tres verdes para el pasto;
un rosa ahumado, un gris de sombra
para mostrar a una libélula tragándose una abeja.
Ensarté el café marrón para un árbol,

con mi dedal como una bellota
empujando a través de la tierra oscura.
Bajo la sombra
envolví a una muchacha en un profundo abrazo
con el chico del heroísmo
y me perdí por completo
en un bordado loco de amor, deseo, pérdida, lecciones aprendidas;
luego lo vi irse navegando
hacia las puntadas sueltas y doradas del sol.

Y cuando los otros llegaron a ocupar su lugar,
a perturbar mi paz,
jugué para ganar tiempo.
Ponía cara de viuda, con la cabeza gacha,

And I haven't seen him since.
Simple as that.

Penelope

At first, I looked along the road
hoping to see him saunter home
among the olive trees,
a whistle for the dog
who mourned him with his warm head on my knees.
Six months of this
and then I noticed that whole days had passed
without my noticing.
I sorted cloth and scissors, needle, thread,

thinking to amuse myself,
but found a lifetime's industry instead.
I sewed a girl
under a single star — cross-stitch, silver silk —
running after childhood's bouncing ball.
I chose between three greens for the grass;
a smoky pink, a shadow's grey
to show a snapdragon gargling a bee.
I threaded walnut brown for a tree,

my thimble like an acorn
pushing up through umber soil.
Beneath the shade
I wrapped a maiden in a deep embrace
with heroism's boy
and lost myself completely
in a wild embroidery of love, lust, lessons learnt;
then watched him sail away
into the loose gold stitching of the sun.

And when the others came to take his place,
disturb my peace,
I played for time.
I wore a widow's face, kept my head down,

hacía mi labor durante el día, la deshacía en la noche.

Sabía a qué hora del anochecer la luna

empezaría a deshilacharse,

yo la hilvanaba.

Hilos grises y cafés

perseguián a los peces saltarines de mi aguja

para formar un río que nunca llegaría al mar.

Era una trampa. Estaba escogiendo

la sonrisa de una mujer en el centro

de este mundo, contenida en sí misma, absorta, satisfecha,

pero que sobre todo no esperaba a nadie,

cuando escuché ya demasiado tarde pasos conocidos afuera de la puerta.

Lamí el hilo escarlata

y lo dirigí con precisión al centro del ojo de la aguja una vez más.

Trad. Marina Fe

did my work by day, at night unpicked it.
I knew which hour of the dark the moon
would start to fray,
I stitched it.
Grey threads and brown

pursued my needle's leaping fish
to form a river that would never reach the sea.
I tricked it. I was picking out
the smile of a woman at the centre
of this world, self-contained, absorbed, content,
most certainly not waiting,
when I heard a far-too-late familiar tread outside the door.
I licked my scarlet thread
and aimed it surely at the middle of the needle's eye once more.

Mario MURGIA, *Versos escritos en agua. La influencia de Paradise Lost en Byron, Keats y Shelley*. México, UNAM, FFL, 2015. (Col. Opúsculos)

Versos escritos en agua es, por decir lo menos, un libro imprescindible para los estudiosos de la poesía romántica. En él Mario Murgia conjuga en un equilibrio notable la apreciación de la poesía y la investigación literaria; su propia sensibilidad y una gran erudición que maneja con destreza. En el primer capítulo, “El otro hijo de la memoria. Milton y la fabricación del canon”, Murgia nos confronta con un problema literario que ha sido objeto de reflexión por parte de muchos escritores, ensayistas y poetas: el de la influencia. ¿Cómo influye un gran poeta en otro? O en boca de Eliot, ¿cuál es la relación entre tradición y talento individual? Estas preguntas, que subyacen a lo largo del libro de Murgia, decantan en el primer capítulo en un diálogo fructífero con varios autores, en especial con Harold Bloom y su noción de “ansiedad” (que se encuentra en *Anxiety of Influence*, 1973), libro que podemos considerar ya como canónico, sobre todo, en la crítica literaria en lengua inglesa. El propósito del diálogo es, para Murgia, afirmar que

[...] no podemos hacer de lado el hecho de que Milton y su obra han desencadenado hechos poéticos cuyos resultados pueden sentirse —y leerse— hasta nuestros días y que se extienden desde Andrew Marvell hasta Wallace Stevens, pasando por William Wordsworth y W. B. Yeats: para bien o para mal, *Paradise Lost* permanece en la memoria más o menos colectiva de poetas y críticos (37).

Harold Bloom dice que Milton es considerado como el último gran poeta cuya voz está libre de influencia de poetas anteriores a él. Es evidente que Bloom se refiere específicamente a los poetas ingleses que lo anteceden aunque admite que tampoco Milton estuvo del todo libre de influencia ya que la mirada miltoniana está puesta en los grandes poetas épicos Homero y Virgilio.

Pero, ¿por qué es importante trazar la influencia de un poeta en otros?, podríamos preguntar. O dicho de otra manera, ¿qué relevancia tiene detectar la influencia de Milton en los poetas románticos de los que se ocupa Murgia? La respuesta no es sencilla y es un motivo de peso para leer el magnífico libro de Mario Murgia.

Sin embargo, no quisiera dejar de subrayar algo al respecto. Nosotros como lectores, cuando nos acercamos a un poeta por vez primera y quedamos atrapados por la fuerza de una voz original, sentimos la necesidad de conocer cómo se logra ese efecto. Examinamos el despliegue y manejo de la lengua, nos acercamos a la mirada y la visión del mundo que esa voz confiere y surge la necesidad de indagar en lo propio de esa voz y las otras que resuenan en el poema. Los escritores, por su cuenta, conscientes de la dificultad que entraña la escritura de cada verso, se apropian del poeta leído con admiración para lograr sentir el pulso creativo de su lengua y asimilarlo dentro del propio pulso poético. Es así que el poeta logra dar un nuevo vigor a su creación poética que siempre tiene el impulso de responder a su época y, a un tiempo, trascenderla como ya lo ha hecho el poeta admirado. Es decir, la sorpresa y fascinación que genera la poderosa figura poética de Milton en poetas como Shelley, Keats o Byron, será única e irreplicable en cada caso. Cada uno de ellos responde de manera distinta y da resultados poéticos diferentes.

Mario Murgia, pausada y cuidadosamente, logra indicar de qué manera repercute, en estos tres poetas románticos, Milton como precursor. La influencia de Milton en los poetas románticos ingleses es eminentemente literaria, pero no sólo eso. Murgia, con tino crítico, examina el poema de Wordsworth, cuyo primer verso es “Milton thou should’st be living at this hour...”, y señala que el poeta “admira más al personaje que a su poesía”. Y agrega Murgia: “Wordsworth se convierte en el primer poeta inglés que fomenta la canonización de Milton no sólo desde el punto de vista literario, sino haciendo uso de las características de Milton como personaje ejemplar a nivel moral u político” (98).

Nosotros, en el mundo moderno de hoy, también podríamos hacer la invocación wordsworthiana “Milton!, debieras estar vivo en estos tiempos...”, porque la inteligencia política y la fortaleza moral de un Milton son dignas de ser invocadas hoy en día en que los liderazgos políticos están en manos de figuras tan despreciables como la de un Trump en Estados Unidos. En el renglón de su biografía político-social, Milton escribe ensayos y libros que causan gran controversia. En ellos defiende la causa de los puritanos, la libertad de expresión o el divorcio por incompatibilidad de caracteres por mencionar tan solo algunos de los temas punzantes de su época y que no han perdido vigencia todavía.

Cabe recordar que a Milton le toca vivir un periodo histórico interesante de la historia de Inglaterra. Milton apoyó plenamente al gobierno de Oliver Cromwell, lo que lo convirtió de inmediato en un opositor a la Corona y todo lo que ella representa. Fue sumamente crítico del rey Carlos I y, por lo mismo, se pronunció a favor de su ejecución dado que consideraba que los reyes no gobiernan por designio divino y por lo mismo, dado el caso, no deben quedar exentos de la pena de muerte. Esta postura convierte a Milton en un opositor religioso también. Frente al texto del rey *Eikemon Basilike*, donde Carlos I se retrata como un mártir de la realeza poco antes de su ejecución, Milton escribe *Eikinoklastes* como respuesta.

Murgia reflexiona sobre estas actitudes miltonianas y su influencia en Shelley y nos dice:

Al considerar Shelley a Milton como uno de los ejemplos supremos de la prosa inglesa es natural que ciertas opiniones miltonianas [...] tengan eco en aseveraciones de Shelley [...] “El matrimonio es odioso y detestable [...] innecesario grillete que el perjuicio ha forjado para confirmar sus energías”. De igual manera, las bien reconocidas antipatías de Milton por la corona inglesa [...] determinaron la feroz crítica de Shelley contra la aristocracia y sus conexiones con la religión (167-168).

A la muerte de Cromwell en 1659 las cosas cambian y el gobierno pierde estabilidad, por lo que Milton tiene que esconderse. Se da la orden de quemar sus libros. Libros como *A Defence of the English People* y *Ekinoklastes* arden en la hoguera para regocijo de los monárquicos. Con Carlos II se restaura la Corona y, aunque se perdona a Milton, su vida se complica. Escribe *Paradise Lost* ya ciego y la gente lo toma como un castigo divino por su postura republicana y antimonárquica. Milton muere fiel a sus ideales político-poéticos y se consagra como uno de los más grandes poetas de la literatura inglesa.

Mario Murgia retoma *Paradise Lost* y, con la destreza y paciencia del erudito, traza la influencia que éste ejerce en Byron, Keats y Shelley. Lo hace con agudeza y pasión y a lo largo de páginas que develan poco a poco la sustancia de esta influencia. Su minucioso trabajo requiere de una lectura pausada de nosotros, sus posibles lectores. Y como basta un botón de muestra para dar cuenta de la profundidad y el cuidado que pone Murgia en su examen de la poesía de estos tres gigantes románticos, elijo destacar el capítulo “Keats ante la poesía de Milton”. En él, Mario Murgia hace un recorrido por la compleja relación de Keats con Milton y documenta la conciencia clara del poeta frente a diversas fuentes que nutren su vena poética como lo serían Wordsworth, Shakespeare o Spenser. Mediante la técnica del *close reading*, Murgia desentraña el alma romántica keatsiana y deleita al lector con la profundidad del conocedor que se acerca al hombre y al poeta y su relación con el proceso creador y con el acto creativo. Así, pausadamente, nos devela las búsquedas de Keats en “Ode to Maia”, “Ode to Psyche” o *Endymion* para centrarse en *Hyperion*, cuyo examen cuidadoso concluye con esta reflexión:

Y no es que Satanás sea menos monumental que Saturno o Hiperión, sino que su monumentalidad se erige en cuestiones que, por necesidad, lo relacionan con las esferas de la emoción y el conocimiento humanos. Si bien Keats ve en la introspección el eje del desarrollo épico de *Hyperion*, su prioridad poética no se centra en la falibilidad de sus personajes, como es la intención evidente de Milton, sino en la fastuosidad semántica y prosódica que, como herencia de Satanás, quiere desembocar en una conciencia de sí frustrada en gran parte por los vuelos épicos en medio de los que ha pretendido desarrollarse. [...] No podemos olvidar que sus dos intentos en estos

terrenos, tanto *Hyperion* como *The fall of Hyperion*, quedaron inconclusos por razones que Keats mismo dejó claras: “He abandonado *Hyperion*: tenía demasiados giros miltonianos. El verso miltoniano no puede escribirse sino con ánimo artístico o, más bien, con el ánimo del artista. Deseo abandonarme a otras sensaciones”. Aunque Keats se refiere a la artificialidad de la lengua de Milton en una queja que se convertiría en lugar común (“el inglés ha de conservarse”, añade a sus razones para abandonar el poema), no se puede soslayar algo que podría definirse como incapacidad de mimesis épica por parte de Keats (158-160).

La lectura de Murgia, como todo buen análisis, nos invita a pensar. En este punto, y sin ánimo de polemizar con mi colega, me pregunto si él no cae aquí en la provocación del propio Keats. Me explico. A mí me parece que lo inconcluso de ambos poemas es una suerte de afirmación romántica keatsiana, un *statement* poético más que una “incapacidad de mimesis épica” por parte de Keats. Ese tipo de duda me surge de la lectura de *Versos escritos en agua*. El libro de Murgia puntillosamente recorre “A Defense of Poetry”, “Prometheus Unbound”, “Alastor or The Spirit of Solitude”, “Satan Broken Loose” y algunos otros poemas de Shelley para señalar los versos de corte miltoniano o las alusiones al poeta y cómo su figura de Satanás, por ejemplo, resuena en la voz poética de “Alastor”.

No deja de ser interesante también cómo analiza a la apasionante persona de Byron, transgresora de valores políticos y literarios, y su relación con Milton. Murgia cita a Mario Praz quien sugiere que fue “Byron quien llevó a la perfección el personaje rebelde, descendiente remoto del Satanás de Milton” (262). Una lectura cuidadosa de este libro permitirá identificar la correspondencia de *Manfred, a Dramatic Poem* con *Paradise Lost*, así como las distancias temáticas y estilísticas del poema con las del poeta puritano en este poema o en “Cain, a Mystery”.

Es pertinente mencionar que la cita del poema de Auden, en el análisis que Murgia hace de Byron, me permitió darme cuenta de la relevancia del “mito byroniano-satánico en momentos de crisis” (237). Sin embargo, no puedo resistir la tentación de citar el poema “Letter to Lord Byron”, que desacraliza el poema de Wordsworth al que aludimos renglones arriba al mismo tiempo que plasma una reflexión política:

Byron, thou should'st be living at this hour!
 What would you do, I wonder, if you were?
 Britannia's lost prestige and cash power,
 Her middle classes show some wear and tear,
 We've learned to bomb each other from the air,
 I can't imagine what the Duke of Wellington
 Would say about the music of Duke Ellington.
 Sugestions have been made that the Teutonic
 Führer-Prinzip would have appealed to you
 As being the true heir to the Byronic—
 In Keeping with your social status too
 (It has its English converts, fit and few),

That you would, hearing honest Oswald's call,
Be gleichgeschaltet in the Albert Hall.

En mi lectura personal de *Versos escritos en agua* encuentro que Mario Murgía le da cuerpo y contexto a un acercamiento a los románticos también como una manera de rendir tributo a nuestro inolvidable maestro y colega Colin White. Su estudio sobre los tres poetas románticos logra llevar a término lo que nuestro maestro, como versos escritos en aire, tan solo vislumbró en la cátedra.

Si como dice John Coetzee, toda escritura es autobiográfica incluida la crítica literaria, este libro convierte a Mario Murgía quizá en el único digno discípulo de Colin White por tener con él una pasión compartida —la de la poesía romántica inglesa— y ser capaz, con maestría, de contagiarnosla en este espléndido trabajo.

(Raquel SERUR)

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2016.20.557>

Janet FRAME, *Huesos de jilguero: antología poética*. Ed. bilingüe. Trad. de Nair ANAYA, Irene ARTIGAS, Paula BUSSENIERS, Julia CONSTANTINO, Claudia LUCOTTI, Lorena SAUCEDO, Irlanda VILLEGAS y Charlotte BROAD. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2015.

“La punta en nuestro corazón y centro”: la poesía de Janet Frame

En las palabras, lentas raíces de pérdida y oscuridad
se despliegan para atrapar al mundo en un rayo de luz.
Janet Frame, “Palabras”

Descubrir a la escritora neozalendesa Janet Frame (1924-2004) en su faceta poética, traducida por primera vez al español en una estupenda edición de la Universidad Veracruzana, ha sido un regalo inesperado, que agradezco con creces a la profesora (y una de las traductoras de esta compilación, y autora del prólogo, atento y bien documentado), Nair Anaya, a quien debo el acercamiento a la sensibilidad aguda, de gran complejidad, de esta poeta.

Los escritores que, amén de ser novelistas o cuentistas, son también poetas, suelen conjugar en sus poemas una perspectiva de alguna manera ficcional, amén del tratamiento lírico y lingüístico propios de la escritura poética. Es el caso de Janet Frame, que en la mayoría de los textos de este libro nos entrega pequeñas historias de un momento, visiones del mundo natural de los sitios en que vivió, de los objetos de su cotidianidad, de pasajes de su infancia o de su vida adulta; visiones que están tejidas con una mezcla siempre impredecible de elementos materiales y sensaciones subjetivas,

de ideas y de interpretaciones, de pasado y presente que se conjugan de manera inédita y crean un tono agri dulce en los poemas. Y uso la palabra agri dulce porque es difícil la elección de un calificativo exacto para describir los textos de *Huesos de jilguero*, lo cual debería ser una razón más para atraer a nuevos lectores a su obra.

Nair Anaya explica, en el acucioso prólogo del volumen, entre muchas otras consideraciones que son una valiosa herramienta para acercarse a esta obra, que la autora, durante toda su vida, pensó que sus poemas eran “poco logrados e incompletos” (11); y que sentía, por otra parte, una “aversión a todo lo que pudiera convertirse en un lugar común” (13). Y precisamente, esta sensación de fragmentariedad, de incomodidad, otorga a los poemas una de sus características más modernas e interesantes: lejanos, como quería su autora, del lugar común, crean con elementos aparentemente sueltos, aislados, de los diversos temas que abordan, una narrativa poética, por decirlo así, donde las realidades creadas tienen un tono singular de extrañamiento que crea en muchas ocasiones un ambiente onírico. Aunque los poemas tengan como punto de partida algo tan cotidiano, dentro del entorno de la autora, como un cuervo, una piedra, unos clavos, unos carámbanos, un árbol, un cocodrilo, etcétera, entre otros seres y objetos que aparecen como protagonistas de los versos, siempre Frame los transforma en algo que rebasa con mucho su carácter meramente utilitario o paisajístico.

Propongo algunos ejemplos de cómo Frame aborda los sujetos de cada poema, sin importar si son cuentos infantiles, postales, cocodrilos, sanguijuelas o tejados en la lluvia, como realidades únicas y poderosas en las cuales encuentra señales, conductas e historias que nos muestran una especie de vida interior de los objetos, compleja y no siempre grata, no siempre tranquilizante, como la de la misma voz que los observa y comparte con ellos parecidas agitaciones y mudanzas. Leamos, por ejemplo, este fragmento del poema “Piedras”:

... se consumen a sí mismas, proliferan y caminan la ciudad
 piedra tras piedra rodando calladas
 en silencio amotinándose en la plaza
 o firmando la escritura del pasto que es su sangre verde
 brotando pálida y enferma en cada vuelco de las piedras
 (“Piedras”, 45).

La vida de las cosas y de los animales tiene en Janet Frame su propia historia, que confluye con la del ser humano o se opone a ella en ocasiones. Pero ese compartir el mundo con los demás seres, animados o inanimados, no es sencilla ni indolora. En el caso de las piedras del poema anterior, “día y noche / los zapatos y las llantas las lastiman / y los paraguas con sus picos y las blancas flechas / de unos cuantos confesos ciegos las saetea”. Y el poema se pregunta: “¿Qué parte de la ciudad es la que sangra / en secreto, hasta alcanzar a verse en el cielo nocturno?” (45).

Las preguntas, las dudas, forman parte intrínseca de esta poesía. En ella la realidad tiene capas, estratos de complejidad que desafían las apariencias: en los poemas se

trastoca lo mirado, los objetos y sus designaciones, para revelar o configurar un mundo alterno, singular y en ocasiones descarnado.

El mundo y sus criaturas están vivos de manera singular en estos versos, abiertos a un misterio que los atraviesa y algunas veces los hiere. He aquí algunos ejemplos de ese dolor, de esa sangre de diversos colores que se muestra en los poemas de Frame, como una constatación de la fuerza, la intensidad de la vida y sus consecuencias:

[...] el reflejo rosado en el cielo de la noche parece
curiosamente el reflejo de sangre diluida
(“Las piedras”, 45).

¿quién ha construido nuestra casa de rosas,
quién nos ha refugiado con rosas
quién nos ha colgado crucificado enterrado con rosas
rosas martilladas con el hierro sostenido en una mano
al final de un brazo al final de un cerebro
al final de un clavo al final de una espina?
(“Clavos como una rosa”, 47).

Ese acercamiento de realidades alejadas entre sí, los clavos y las rosas, unidos en el poema con base en lo que comparten, la capacidad punzante, es un recurso que la autora emplea con frecuencia: el contraste, las comparaciones, que crean imágenes certeras, precisas, donde afloran aspectos no vistos, o no vistos *así*, de las cosas en las que su mirada se detiene. Así, en “Cuento”, por medio de la imagen que abre el poema: “La sangre caía sobre la nieve / en mi primer cuento de hadas” (23), la infancia adquiere un cariz no de espacio inocente sino amenazado, cruento. Lo mismo sucede en “El cocodrilo”, que culmina con la siguiente constatación terrible, sobre la muerte del cocodrilo para el uso pragmático de su piel: “el bello río drenado / deja una elegante cartera, un estuche, / unos zapatos nuevos para protegernos los pies, / para caminar sobre piedras, las piedras de tu silencio” (53).

Los ejemplos podrían multiplicarse, y en ellos veríamos la gran capacidad de Janet Frame para construir un mundo poético donde las convenciones que dominan el mundo real resultan por completo cuestionadas, revisadas, avasalladas, dejadas atrás. Por supuesto, se trata de una obra que, al hacerlo, desnuda los aspectos más esenciales de la condición humana: su fragilidad, su constante mudanza, su ser para la muerte, y además, la dificultad de expresar toda esta inseguridad y desarraigo mediante las palabras, con quien la poeta mantenía una relación ambivalente, a un mismo tiempo íntima y distante, desconfiada.

Sin embargo, más allá de la forma en que Frame declara sentirse acerca de las palabras, en su obra ellas alcanzan un verdadero testimonio de la fuerza de su espíritu, y de la alta temperatura de su inteligencia poética. Los lectores en México, que esperamos ahora puedan acercarse a sus poemas, a su obra en general, gracias a esta edición pionera entre nosotros, así como a sus estupendas traducciones y a la muy buena selección

que contiene, también verán que se trata de una autora exigente, en el mejor sentido de la palabra: su lectura nunca nos deja indiferentes, y socava la concepción del mundo de maneras nunca antes experimentadas. Todo ello ha sido consignado por diversos críticos que han explorado las múltiples vetas de esta obra.

Mi intención en estas líneas ha sido tan sólo la de dejar una breve constancia de mi reciente y más profunda admiración de la obra poética de Janet Frame, cuyo conocimiento esta edición ahora nos hace posible.

Afirma la poeta: “no estamos heridos por / alguna extraña espina venenosa / sino por una / que nos pertenece, brota de nosotros, / la punta en nuestro corazón y centro” (49).

En nuestro corazón y centro quedan, desde ahora, los poemas, la imaginación y las palabras de Janet Frame.

(Blanca Luz PULIDO VALERA)